



Жан
Таробинский
ПОЭЗИЯ и ЗНАНИЕ

*история
литературы
и культуры*

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.*

Жан Старобинский

ПОЭЗИЯ



ТОМ 2

и ЗНАНИЕ

история литературы и культуры

Составитель, ответственный редактор
и автор предисловия *С.Н.Зенкин*

Перевод с французского
М. С. Гринберга
И. К. Стаф
Г. Е. Шумиловой



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2002



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

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, Vyacheslav
Bakhmin, Maria Vedeniapina, Ekaterina Genieva, Yuri Kimelev,
Alexander Livergant, Boris Kapustin, Frances Pinter, Andrei Poletayev,
Irina Savelieva, Lorina Repina, Alexei Rutkevich, Alexander Filippov

Перевод осуществлен при поддержке фонда
«PRO HELVETIA» (Швейцария)

Старобинский Жан

С 77

Поэзия и знание: История литературы и культуры.
Т. 2 / Пер. с фр. М. С. Гринберга, И. К. Стаф, Г. Е. Шумиловой.
Сост., отв. ред. С. Н. Зенкин. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 600 с. – (Язык. Семиотика. Культура).

ISBN 5-94457-003-2

Второй том двухтомного собрания избранных работ всемирно известного швейцарского историка литературы и культуры Жана Старобинского (род. 1920 г.) включает три монографические работы.

ББК 63.3(4Фра)5-3

*На переплете воспроизведен фрагмент скульптуры
Franz Xaver Messerschmidt*

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales of this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-94457-003-2



9 785944 570031 >

- © М. С. Гринберг, И. К. Стаф, Г. Е. Шумилова.
Перевод на рус. яз., 2002
- © Flammarion, 1979
- © Gallimard, 1982
- © Albert Skira (Genève), 1970

Содержание

Монтень в движении	7
Предисловие	8
I. «И наконец, для кого вы пишете?»	
1. Обличение	11
2. Пространство обета	17
3. Проблема идентичности	21
4. Умозрительная жизнь и функция примера	27
5. Исключение	31
6. Раздвоение, чудовища, меланхолия	33
7. Искусство живописца	40
8. Неотвратимость смерти	49
9. Утрата друга	51
10. «Ad tibi certamen maius»	69
II. «Сорвав эту личину»	
1. «Подлинный облик вещей»	84
2. Высшее бытие: самоубийство	87
3. Критика смерти	92
4. Счастье чувствовать: меж явью и сном	97
III. «Отношение с другим»	
1. Опыт независимости	108
2. Отношение восстановлено	115
3. Отказ от книг, заимствования, усвоение	127
4. Экономика отношения с другим	142
5. «Замешательство в желудке» и «раскаленные уголья»	145
6. Желание и открытый мир	148
7. Заметка о троичности	152
IV. Момент телесности	
1. Бесстыдство	162
2. Непокорное тело	165
3. «Врачебные ошибки»	172
4. Обдуманное признание	181
5. Красноречивый виночерпий	184
V. Высказать любовь	
1. Книги запретные, книги желанные	212
2. Взаимные услуги	226

VI. «Каждый по-своему присутствует в своем творении»	
1. Природа и творение	244
2. Аспекты движения	253
3. Жизнь как шедевр	271
VII. Что касается «общественной деятельности»	
1. От симпатии к критике	278
2. Послушание без иллюзий	286
3. Спокойное действие	292
4. «Сохранять и поддерживать»	302
5. Отказ в доверии: тесное время и «великий образ»	317
6. После Монтеня	327
<i>Библиография</i>	349
1789 год: эмблематика разума	357
1789	358
Зимние холода	360
Венеция: отблеск бывшего величия	365
Полночный Моцарт	370
Солнечный миф революции	374
Принципы и воля	378
Геометрический город	385
Говорящая архитектура, или Увековеченное слово	393
Клятва: Давид	396
Иоганн Генрих Фюсли	409
Рим и неоклассика	416
Канова, или В отсутствие богов	423
Примирение с тьмой	430
Гойя	434
Просвещение и власть в «Волшебной флейте»	445
<i>Примечания и дополнения</i>	461
<i>Краткая библиография</i>	496
Портрет художника в образе паяца	501
Кривляющийся двойник	503
Возвращение к первоосновам?	509
Восхитительная легкость, или Триумф клоуна	513
От андрогина к роковой женщине	523
Желанные тела и тела униженные	530
Рождение трагического клоуна	546
Смешные спасители	554
Проводники и покойники	565
<i>Список иллюстраций</i>	579
<i>Указатель имен к тт. 1–2</i>	582

Монтень в движении

Предисловие

Вначале зададим Монтеню вопрос, поставленный им самим: что происходит после того, как мысль меланхолика отвергла иллюзию видимостей? Что откроется человеку, разоблачившему вокруг себя все фальшивое и притворное? Суждено ли ему достигнуть бытия, истины, идентичности, во имя которых он удалился от мира, отказавшись довольствоваться его личной? Что за парадокс: писать книгу, испытывать себя в литературе, когда слова и язык – «такой подлый, такой низкий товар»! *Движение*, которое я стараюсь здесь описать, зарождается из этого вопроса и, натолкнувшись на парадокс, уже не может так просто обрести покой.

Я стремился выделить последовательные этапы, которые проходит мысль, получившая первотолчок в акте отказа. Речь не о том, чтобы заново проделывать работу, уже проделанную, и зачастую прекрасно, другими авторами, – излагать идеи Монтеня о всеобщем движении и переходе, сводить в единую философскую систему отдельные утверждения, рассыпанные по книге «Опытов», или пытаться выявить, какие понятия и умонастроения поочередно играли главенствующую роль в разных изданиях, если брать их в хронологическом порядке. Движение, интересующее меня, – это движение логических последствий начального отрицания. Не упуская из виду проблему *эволюции* «Опытов» Монтеня (которую рассмотрел в своем фундаментальном труде Пьер Вилле и к которой после него обращались другие исследователи), я счел, что в определенной перспективе от нее можно отвлечься.

На страницах этой книги затрагивается основной круг проблем, связанных с идеями и письмом монтеневского сочинения, однако мой долг предупредить читателя, что перед ним не обзорное исследование, задуманное (подобно работам Фридриха, Фрейма или Сейса) как всестороннее описание жизни, мысли и стиля Монтеня. Это и не попытка определить его место в культуре эпохи или очертить историю его восприятия. Я намерен лишь проследить, куда ведет путь – или целый ряд путей – от некоего акта,

мыслительного и экзистенциального одновременно. С теми же вопросами я подходил и к творчеству Руссо, многие моменты которого – автобиографичность, педагогика, социально-политическая мысль – явились откликом, иногда совершенно сознательным, на «Опыты» Монтеня. Уже с первых набросков «Монтень в движении» виделся мне книгой, парной к работе «Жан-Жак Руссо: прозрачность и преграда». Смысл параллели между двумя этими исследованиями обусловлен сходством первоначального акта, от которого оба они отправляются – отрицания пагубной видимости, – при том что конечные их точки различаются весьма показательным образом: Монтень, не сумев достигнуть бытия, признает законные права видимости; непримиримый Руссо, напротив, видит, как вокруг него сгущается враждебный мрак, – лишь бы не расстаться с убеждением, что последним прибежищем прозрачности стало его собственное сердце.

Не секрет, что первоначальный вопрос настоящей работы является с древнейших времен общим местом моральной риторики и одновременно предвосхищает *подозрение*, характерную направленность многих современных умов. Нужно ли говорить, что, когда я делал первой ступенью своего прочтения Монтеня именно разоблачение лжи, эти последние повлияли на мой выбор? Я вслушивался в Мишеля де Монтеня, как только мог; я хотел, чтобы инициатива движения принадлежала по мере возможности ему. Но поскольку я отправлялся от современных тревог, в самом тексте Монтеня ставил перед ним вопросы нашего столетия, я не препятствовал тому, чтобы мой «Монтень в движении» был в равной мере и «движением в Монтене», чтобы между мыслью наблюдателя и наблюдаемым произведением образовывался узел или хиазм. Это движение вопрошающего чтения, когда критик стремится прояснить собственную позицию, толкуя один из дискурсов живого прошлого во всей его удаленности и своеобразии.

Реабилитация феноменов («феноменизм»), предельная ценность, какой наделяется каждый миг, опора на чувственный опыт – все это хорошо известные выводы из скептических сомнений. Равно как и фидеизм в христианской среде. Об этом можно прочесть в любой истории философии. Отсюда мы могли бы заключить, что конечный пункт монтеневского движения заранее определен. Но в такой форме установить его можно лишь при крайне схематичном подходе. Подобная схема, не учитывая неповторимо-личной поступи Монтеня, когда он шагает к вечно ускользающей цели, не позволяет верно оценить самое драгоценное, что есть в книге «Опытов». Все вероятные вариации чаконы заданы уже первым маршем в басах, но произведение завершается не раньше, чем тема получит исчерпывающую разработку. Семь глав, из которых состоит настоящая работа, – это

семь вариаций на тему сознательного возврата к видимостям и фальши, поначалу отринутым обличительной мыслью. Вариаций, но таких, что, соединяясь между собой, повторяют один и тот же марш, для того чтобы четче прочертить единый путь, ведущий через разные регистры: дружбу, смерть, свободу, тело, любовь, язык, общественную жизнь.

Монтень предостерегал комментаторов: «Мы больше занимаемся толкованием толкований, чем толкованием вещей, и чаще пишем книги о книгах, чем об иных предметах; мы только и делаем, что составляем глоссы друг на друга. Повсюду кишат комментарии; авторы же – большая редкость». С другой стороны, Монтень желает для себя *понятливого читателя*, каковой, отправляясь от «Опытов», сумеет представить себе *бесконечные опыты*, к которым дает основание эта книга. Такому читателю поможет *фортуна*, чье соучастие в труде писателя проявилось в чертах, *превышающих понимание его и знание*. Я писал эту книгу с намерением прислушаться одновременно и к предостережению Монтеня, и к его разрешению.

I

«И НАКОНЕЦ, ДЛЯ КОГО ВЫ ПИШЕТЕ?»

1. Обличение

В окружающем мире нет ничего, кроме лжи и предательства. «Двуличие – одна из главнейших черт нашего века¹ [...] Большинство дел человеческих существует за счет [обмана] и держится на нем²». Люди уничтожают друг друга под благороднейшими предложениями, скрывающими их низменные интересы.

Рассыпая там и сям отдельные ноты и целые аккорды, Монтень разрабатывает древнюю тему, возникшую еще до Платона, который придал ей мифологическое измерение; она была взята на вооружение стойками и скептиками, подхвачена Бозецием и во всю силу прозвучала в средние века, особенно у Иоанна Солсберийского³, став неисчерпаемым предметом

¹ *Опыты*, II, XVIII; Montaigne, *Essais*, Éd. P. Villey, Paris, P.U.F.; Lausanne, Guilde du Livre, 1965, p. 666. После ссылки на это издание мы указываем страницу издания Альбера Тибодэ и Мориса Ра (с аббревиатурой T. R.): Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1967, p. 649. Курсив в наших цитатах из Монтеня означает, что мы имели в виду подчеркнуть какое-либо слово или фразу, показавшиеся важными применительно к той проблеме, которую мы в данный момент ставим в своем комментарии. [Русские цитаты приводятся по изд.: Мишель Монтень, *Опыты*, 2-е изд. т. I–II, М., Наука, 1979; в данном случае – т. 1, с. 594. Ссылка на указанное издание дается в квадратных скобках, после ссылок на два французских издания. При неполном соответствии оригиналу в перевод вносятся необходимые изменения; об этом сигнализирует помета «ср.».]

² III, I, pp. 795–796; T. R., p. 773 [т. 2, с. 11]. Или еще: «Каждый хлопочет только о том, чтобы отстоять свое дело, и [...] при этом даже самые лучшие лицемерят и лгут» [III, IX, p. 993; T. R., p. 972; т. 2, с. 199].

³ *Polycraticus*, III, VIII: «... comoedia est vita hominis super terram, ubi quisque sui oblitus, personam exprimit alienam [...] Non dico contentionis funem dum constet inter nos quod fere totus mundus, juxta Petronium, exerceat histrionem» [«Жизнь человеческая на земле есть комедия, где каждый, изменив себе, изображает другого [...]. Я не говорю вопреки общему мнению, ведь принято среди нас считать, что, согласно Петронию, почти весь мир лицедействует» (*лат.*)]. Что касается топоса актера, то один из самых поразительных и наименее известных его примеров содержится в гиппократовском трактате «О режиме», I, XXIV, 3. Перевод, предложенный Р. Жоли в его издании этого сочинения (Paris, Les Belles lettres, 1967), звучит так: «Актерское искусство вводит зрителей в обман; они говорят одно, а думают другое;

рассуждений моралистов и проповедников: мир есть театр, люди в нем исполняют роли, декламируют и жестикулируют, словно актеры, – до тех пор, покуда смерть не столкнет их со сцены. К этой теме прибегали и для того, чтобы восславить всемогущего Бога – одновременно автора, постановщика и зрителя спектакля – и чтобы разоблачить пустые вымыслы, на которые так падки люди. Монтень не упускает случая процитировать фразу, приписываемую Петронии: «Mundus universus exercet histrioniam»¹, которая затем появится на стене театра «Глобус» и прозвучит в устах Жака-Меланхолика («Как вам это понравится»): весь мир играет комедию, весь мир – театр².

Монтень, как и многие его современники, подчеркивает иллюзорность этого театра. Игра, внушающая нам почтение, есть игра теней. Величие государей – чистая комедия: чтобы изобразить царственное величие и вызвать преклонение народов, достаточно искусных подобию. Мудрость людей предусмотрительных и теории людей ученых не менее иллюзорны. Все – *морок, фиглярство, личина, грим*. «Ведь и личины великих людей, изображенных на сцене, могут нас взволновать и обморочить»³. Все привнесено извне, все «ложно и извращено»⁴: жестокая и никчемная показуха. Большинство людей позволяют себя обмануть не столько по злонамеренности, сколько по слабости: забывая себя самих, они живут в плену своего воображения и позволяют рассказывать себе сказки. Видимость они принимают за сущность. Их ослепление весьма удобно и воинственному пылу монархов, и пропаганде религиозных раскольников, которым нужны люди легковерные, сразу соглашающиеся с общим мнением и готовые впоследствии проливать за него и свою, и чужую кровь. «Всякое убеждение может быть достаточно сильным, чтобы заставить людей отстаивать его даже це-

они входят такими, а выходят иными. Человеку также весьма свойственно говорить одно, а делать другое, быть таким и не таким, в один момент думать это, а в другой то». Об исконном несовпадении бытия и слова см., кроме того, классические тексты, приведенные в нашей статье: «Je hais comme les portes d'Hadès», in Jean Starobinski, *Le remède dans le mal*, Paris, Gallimard, 1989.

¹ III, X, p. 1011; T. R., p. 989 [т. 2, с. 216: «Весь мир занимается лицедейством» (*лат.*)]. Как указывает П. Вилле, Монтень заимствует эту цитату из Юстия Липсия: De Constantia, I, VIII.

² Shakespeare, As you like it, акт II, сцена 7, стихи 138–165:

All the world's a stage,

And all the men and women merely players...

О связях между «Опытами» и творчеством Шекспира см. замечательную работу Роберта Элдрота: Robert Ellrodt, «Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare», Shakespeare Survey, 28 (1975), Cambridge, pp. 37–50.

³ III, VIII, p. 935; T. R., p. 913 [т. 2, с. 144].

⁴ I, IX, p. 37; T. R., p. 38 [т. 1, с. 35].

ной жизни»¹. Куда ни обрати свой взор, всюду перед ним предстанут торжествующие лжецы или довольные простофили. «Я повидал в свое время немало чудес: я видел совершенно непостижимое и безрассудное легкомыслие целых народов, позволявших себя вести и собою руководить своим избранныкам и вождям, которые вселяли в них надежду и веру, как им самим было выгодно и угодно, хотя и громоздили сотни ошибок одну на другую и гнались за мечтами и призраками»².

В разоблачении пагубной кажимости Монтень следует духу эпохи: он разрабатывает излюбленный и значительный топос своего времени, амплифицируя его, варьируя, украшая цитатами и остротами; но за этим общим местом ему видится один из аспектов современной реальности, к которой традиционная антитеза сущности и кажимости применима как ни к какому иному моменту истории. Государи воюют за расширение своей власти (а в перспективе уже намечается возникновение великих европейских государств); в религиозных спорах ставится под сомнение сам принцип авторитета (а в перспективе уже обозначилось возведение в ранг высшего авторитета «внутреннего я»); повсюду царит насилие, человек каждую минуту подвергается опасности: все это вынуждает прибегать к притворству и двуличию, превращает их в общепринятые принципы поведения и одновременно в литературные темы, на которые пишут при всяком удобном случае. В этот век крайностей, чтобы блеснуть в свете, провозглашают отказ от него – *contemptus mundi*: мирские соблазны – тенета, истинные блага пребывают в мире ином. В скором времени театр барокко превратит утрату иллюзий – *desengaño* – в миг горькой Благодати, снисходящей на персонажей и внезапно выводящей их из затянувшегося ослепления³.

Мир, который обличает Монтень, – это лабиринт, где ложные видимости имеют, так сказать, легальное хождение. Двуличие вовсе не тайна, завесу которой следовало бы приоткрыть: все и вся славят «новомодную добро-

¹ I, XIV, p. 53; T. R., p. 52 [т. 1, с. 50].

² III, X, p. 1013; T. R., p. 991 [т. 2, с. 218]. И в той же главе: «То, что [...] нравится людям, привлекая их не самой сущностью, а внешностью» (p. 1021; T. R., p. 999) [т. 2, с. 226]. Перечень употреблений данного мотива отнюдь не исчерпывается приведенными примерами.

³ См.: Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, 1953. О возможных связях Монтеня с маньеризмом и барокко см.: R. A. Sayce, *The Essays of Montaigne. A critical exploration*. London, 1972, pp. 313–326; I. Buffum, *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*. New Haven, 1957. По-прежнему актуальны и более ранние работы Морриса У. Кролла; их можно найти в сборнике: *Style, Rhetoric and Rhythm*. Ed. J. M. Patrick, R. O. Evans, Princeton, 1966.

детель притворства и лицемерия»¹. Фиглярство чинов и званий своей чрезмерностью само разоблачает себя перед первым встречным. Кто причастен к государственным делам, тот сразу узнает об этом и, дабы не уклоняться от принятого обычая, почитает за лучшее, вступив в игру, защитить себя и никому не верить. «Правда, которая ныне в ходу среди нас, это не то, что есть в действительности, а то, в чем мы убеждаем других»². Двоедушие и притворство обнаруживают себя незамедлительно: именно в их обличье предстает свет тому, кто решается в него вступить. Таким вещам учатся так же, как учатся говорить – слушая, о чем говорят вокруг, повторяя слова, имевшие успех. Образование получить недолго. Политику в основе своей можно определить как показуху, уловку, хитрость – вполне законные меры защиты против козней врагов и превратностей фортуны. «Сама невинность не сумела бы, живя среди нас, обойтись без притворства и вести дела, не прибегая ко лжи»³. Поэтому ложь почти не прячется, выступая в обличье общепринятой условности. Маска и двуличие суть единая для всех «форма», «способ», каким всяк подает себя, – намек, возведенный в общее правило.

Впрочем, внимая речам болтливое человечества, нередко случается слышать голоса, разоблачающие обманчивые видимости. Обличение всеобщей лжи, заверения в искренности, нежелание льстить, безоглядная правдивость имеют свои устойчивые формулы, по всем правилам записанные в трактатах, и взяты на вооружение ораторами. «Парресия», уверение в искренности и свободоречии, ничем не отличается от других приемов, используемых красноречивыми⁴. Риторика противопоставления сущего и видимого, топос, обличающий обманчивость всего мирского, – одна из общепринятых уловок, какими тешится двуличие. Лицемеры отлично умеют рассуждать о лицемерии. Кто рассчитывает обернуть это себе во благо, тот, подыскав побольше цитат, обрушивается на личины, но сам остается в

¹ II, XVII, p. 647; T. R., p. 630 [т. 1, с. 577]. И несколькими строками ниже: «Это повадки раба и труса – скрываться и прятаться под личиной, не осмеливаясь показаться перед нами таким, каков ты в действительности. Этим путем наши современники приучают себя к вероломству. Когда их вынуждают к лживым посулам и обещаниям, они не испытывают ни малейших укоров совести, пренебрегая их исполнением» [*там же*].

² II, XVIII, p. 666; T. R., p. 649 [т. 1, с. 594].

³ III, I, p. 795; T. R., p. 772 [т. 2, с. 10].

⁴ Латинские синонимы слова «парресия» – *licentia* или *oratio libera*, «свободная речь». Квинтилиан по этому поводу замечает: «Что менее иносказательно, чем истинная свобода? Но часто под этой личиной таится лесь...» («Ораторское искусство», IX, 2, 2). Вопрос о том, включать ли *ostentatio libertatis* в число фигур (*schemata*) и какая доля притворства в нем содержится, дебатировался вплоть до XVII века.

маске. Он выбирает последнюю роль – роль разочарованного мудреца. Код двуличия был бы неполон, если бы в его реестре не был предусмотрен жест, отвергающий двуличие. Зачастую борец с личинами – лишь второстепенное *амплуа* в комедии переодеваний: спектакль внушает доверие (*кажется* внушающим доверие) благодаря присутствию персонажа, который демонстративно отказывается верить всему видимому, что предстает перед ним. В эпоху барокко эмблемой этой иллюзии в превосходной степени стал «театр в театре». Актер, обороняясь от иллюзий, сам обретает статус реального человека – благодаря механизму относительных оппозиций. Все верят, что он не на сцене, поскольку он разоблачает другую сцену. (Сегодня то же самое относится к идеологии, один из лучших отвлекающих маневров которой – обличать идеологию¹.)

Конечно, поток этой риторики увлекает и самого Монтеня; он еще усиливает ее; он черпает метафоры бесчестности и обличения лжи из перечня, предоставленного гуманистической традицией. Но он делает это более серьезно и в то же время более иронично. Нельзя не верить ему, когда он настаивает на том, что говорит правду, когда заявляет, что ему «притворство [...] мучительно»², что он «взял себе за правило не бояться говорить о том, чего не [боится] делать»³, или когда рассказывает, как его «лицо» и «чистосердечное обращение»⁴ не раз спасали ему жизнь. Он честно следует традиционным предписаниям: жить с открытой душой для него – не просто расхожая фраза, но наказ, следовать которому на практике ему не составляет труда. Так же открытыми для всех оставались и ворота его замка...

Скептицизм Монтеня простирается очень широко. Присматриваясь к истории человечества, он убеждается, что результаты искренности и притворства непредсказуемы. «Различными средствами можно достичь одного и того же» (заглавие опыта I, I). Но из-за самой этой непредсказуемости, не позволяющей притворству даже обеспечить себе надежное господство де-факто, Монтень делает выбор в пользу того, что в моральной традиции выступает высшей ценностью де-юре: в пользу искренности. Чем бы ни обернулись наши поступки – а в этом нужно уповать на Бога, – монтеневское сомнение никогда не затрагивает нравственного выбора; он не знает

¹ Об этом весьма своевременно напоминает Анри Гуйе: «Дискредитация идеологий всегда происходит в рамках некоторой идеологии» (H. Gouhier. «L'idéologie et les idéologies», in: *Démystification et idéologie*, éd. par E. Castelli, Paris, 1973, p. 89).

² III, V, p. 846; T. R., p. 823 [т. 2, с. 58].

³ III, V, p. 845. T. R., p. 822 [ср. т. 2, с. 57].

⁴ III, XII, p. 1061; T. R., p. 1039 [т. 2, с. 261].

колебаний: требование правдивости постоянно выступает критерием его оценок, его критики нравов, его личного поведения. Конечно, это «общее место», но Монтень не желает отказаться от него ради оригинальности. Признавая, что все вокруг меняется, сам он неизменно стремится быть честным.

В поисках ответа на всеобщее комедиантство Монтень обращается за образцом к гуманистической традиции. Если «большинство наших занятий – лицедейство»¹, то как к этому относиться – смеяться или плакать? Монтеню ближе не горестное сострадание, примером которого служит Гераклит, а его легендарная пара: смех Демокрита. Такой выбор позволяет провести более четкую границу, занять более удаленную позицию, исключаящую любую возможность компромисса. И здесь Монтень также не дает нам оснований для сомнения: он безоговорочно следует назидательному образу, отложившемуся в памяти культуры.

(а) Демокрит и Гераклит – два философа; из коих первый, считая судьбу человека ничтожной и смешной, появлялся на людях не иначе, как с насмешливым и смеющимся лицом. Напротив, Гераклит, у которого тот же удел человеческий вызывал жалость и сострадание, постоянно ходил с печальным лицом и полными слез глазами [...] Настроение первого мне нравится больше – не потому, что смеяться приятнее, чем плакать, а потому, что в нем больше презрения к людям, и оно сильнее осуждает нас, чем настроение второго; а мне кажется, что нет такого презрения, которого бы мы не заслуживали [...] В нас меньше зла, чем безрассудства, и мы не столь мерзки, сколь ничтожны².

На какой-то момент Монтень примеряет на себя мироощущение, восходящее к первоистокам философии: Демокрит смеется над безумием мира, но сам находится во власти черного юмора, усугубляя свою меланхолию упорным стремлением отыскать причины безумия³. В 1621 году Роберт Бартон, выпустивший свою «Anatomy of Melancholy» под псевдонимом «Демокрит Младший», в свою очередь будет ссылаться на Монтеня. Гамлет

¹ III, X, p. 1011; T. R., p. 989 [т. 2, с. 216].

² I, L, p. 303; T. R., p. 291 [т. 1, с. 270].

³ В «Письмах» (апокрифических посланиях Гиппократу) Демокрит объясняет своему гостю с острова Кос: «Я пишу о безумии [...] О чем же мне писать [...], как не о его природе, о его причинах и о способах облегчить его? Ты видишь вскрытых животных: я вскрываю их [...], потому что хочу знать природу и местоположение желчи; ибо, как ты знаешь, избыток ее и бывает обыкновенно причиной безумия» (Hippocrate, *Œuvres complètes*, trad. E. Littré, t. IX, Paris, 1861, p. 355). Продолжая ответ Гиппократу, Демокрит говорит о своем желании сорвать с людей все покровы – на тот вуайеристский манер, как поступит Асмодей в «Хромом бесе» Лесажа: «Отчего не в моей власти поднять крыши всех домов, сорвать с их внутренностей все покровы и увидеть, что происходит в их стенах!» (*op. cit.*, p. 375).

почти дословно повторит фразу из только что приведенного монтеневского пассажа: «Если принимать каждого по заслугам, то кто избежит кнута?»¹ На эту фразу Шекспира обратит внимание Фрейд, который не раз будет вспоминать ее (особенно в «Скорби и меланхолии»), доказывая, насколько прозорлив меланхолик в своем самобичевании². Почему же эти суждения меланхолической рефлексии так притягательны, что, как никакие другие речи, проходят через столетия, приковывая к себе авторов и читателей, которые поочередно читают и произносят их? Не следует ли рассматривать само привлечение цитат (к этому мы еще вернемся) как следствие заниженной самооценки меланхолика? Не обладая сам достаточно сильным голосом, Монтень говорит мощным языком Сенеки или Плутарха: именно так он оправдывает свои заимствования, выступающие у него одновременно в роли украшений. Цитата, признание в слабости – излюбленный прием меланхолических речей.

И все же Монтень не просто принимает всерьез наставления древних и пытается в жизни не отступать от общепризнанных принципов морали. Он идет дальше. Окружающему миру, по всей видимости, приходит конец: «Оглядимся же вокруг: все кругом нас рушится [...] Кажется, даже звезды указывают нам, что мы существовали слишком долго, дольше положенного срока. И еще то меня гнетет, что ближайшая из грозящих нам бед и то, чего мы больше всего боимся, – это не изменение в цельной, прочной массе бытия, но ее распад и распыление»³. Если нам кажется, что все кругом рушится, то не настало ли время отдать дань неудовлетворенности, настойчивей ставить вопросы, еще повысить требовательность, отойти от всего суетного (и даже от мудрых речей о суете сует), пустить в ход все оборонительные ресурсы мысли и иронии? Главным источником энергии становится стремление к независимости – но оно не мешает ни вслушиваться в прошлое, ни читать тексты со славными примерами.

2. Пространство обета

Чтобы так ясно видеть «изгнание правды»⁴, Монтень непременно должен был сформулировать для себя требование честности и правдивости, постоянно проверяемое окружающим миром. Он не говорил бы так часто о непостоянстве и обмане, если бы не исходил из возможности быть

¹ «Гамлет», акт II, сцена 2 [пер. М. Лозинского].

² S. Freud, «Trauer und Melancholie», in *Gesammelte Werke*, London, 1946, Bd. X, S. 432.

³ III, IX, p. 961; T. R., p. 938 [ср. т. 2, с. 167–168].

⁴ II, XVIII, p. 666; T. R., p. 649 [ср. т. 1, с. 594].

верным и честным, пусть даже норма верности и честности была для него постижима лишь в смутной надежде. Всякое обвинение, брошенное живому миру, предполагает веру в противоположную ценность – правду, которая должна существовать где-то далеко (в этом мире или за его пределами) и которая позволяет нам выступить от ее имени, становясь обличителями лжи. Разоблачая чары кажимости, Монтень имплицитно выступает за безоговорочную полноту правдивого бытия¹. Но такое бытие ведомо ему только силой отрицания: ложь и личина для него неприемлемы. Противопоставляя себя миру, Монтень не может сослаться ни на одну истину, которой бы он обладал: он лишь заявляет, что ненавидит «притворство». Правда – то неведомое пока положительное начало, на котором зиждется отрицание кишашего вокруг зла; у правды нет определенного обличья, это лишь неутолимая энергия, одушевляющая и укрепляющая акт неприятия.

Поначалу это противостояние выражается единственным способом: через пространственные образы. Полный сомнений отказ получает метафорическое воплощение в уходе, воздержании. Монтень нуждается в особом *месте*, удаленном от мира, – месте, откуда он смог бы наблюдать со стороны человеческую жизнь, не опасаясь попасть в западню. Если мир – это театр иллюзий, не следует оставаться на его подмостках; нужно как-то обосноваться вовне. Добровольно изгнать себя из мира, откуда ушла правда, не значит вправду стать изгнанником. И Монтень удивляется тому, что Сократ, дабы избавиться от «чудовищно извращенных законов» афинян, не предпочел «приговор об изгнании»².

Тем самым обособление превращается в основополагающий акт. Оно очерчивает место, пребывая в котором Монтень выключается из потока обмана; оно полагает предел, закрепляет порог. Это место – не абстрактный одинокий утес; у Монтеня все облечено плотью: он уединяется в «библиотеке» своей башни – в самом высоком месте, оборудованном бельведере на последнем этаже родового замка. Мы знаем, что оно отнюдь не стало постоянной резиденцией Монтеня: значительную часть времени он уделяет общественным делам, переговорам об общественном примирении. Он не уклоняется от того, в чем видит свой долг, служение общему благу. Однако для него важно иметь *возможность* обосноваться на своей личной, частной территории, в любой момент отступить туда насовсем, выйти из игры; важно, чтобы дистанция рефлексии получила символическую и в то же

¹ См. изложение этого вопроса Майклом Баразом в первой части его прекрасной работы: Michael Baraz, *LEtre et la connaissance selon Montaigne*, Paris, 1968.

² III, IX, p. 973; T. R., p. 951 [т. 2, с. 179].

время конкретную локализацию, чтобы для нее всегда существовало удобное место – не обязательно жить там безотлучно. С этой минуты между взором созерцателя и людской суетой возникает некая оптическая пустота, чистый промежуток, позволяющий ему видеть рабство, в которое добровольно впадает толпа, тогда как сам он, напротив, приобретает новую свободу. Он различает пути, сковывающие других, и ощущает, как спадают его собственные. Ибо изначально на карту поставлено не знание, но предстояние самому себе.

Это завладение местом, обустройство пространства, недоступного миру лжи, обозначают и некую временную цезуру. Достаточно внимательно присмотреться к тому, как сформулированы надписи, начертанные по велению Монтеня в 1571 году. Точная дата делает торжественным разрыв, происшедший в его существовании. Положено начало новой эре, которая должна быть зафиксирована в определенной точке и коллективного времени христианского мира («Anno Christi 1571 [...] pridie cal. mart.»)¹, и одновременно личного времени его биографии («aet. 38 [...] die suo natali»). День рождения усиливает идею добровольного *появления на свет*. Время обретает новое начало – и новое направление: это то ограниченное время, которое остается прожить («quantillum in tandem superabit decursi multa jam plus parte spatii»), те немногие дни, что прибавятся к уже пройденной жизни. В силу вступает новый закон, новое правило. Отрыв, вынужденный и желанный одновременно, восполняют новые привязанности. Это уже не порядок *servitium*, но порядок *libertas*. Освобождение неотделимо от ограничения. Проступает четкая оппозиция: заявляя о своем отвращении, стремлении к разрыву («servitii aulici et munerum publicorum pertaesus»), Монтень противопоставляет ему акт обета, освящающий и очерчивающий узкими рамками его убежище («...libertati suae, tranquillitatieque, et otio consecravit»). Метафорически это место обозначено как «объятия муз, покровительниц мудрости» («doctarum virginium sinus»): имеются в виду, конечно, стены библиотеки, подносящие ему, «изгибаясь»², собрание поэтичес-

¹ *Les Essais*, Éd. Villey (1965), p. XXXIV; французский перевод дан на с. XXI; Т. R., p. XVI. [Рус. пер. см.: т. 2, с. 327: «В год от Р. X. 1571, на 38-м году жизни, в день своего рождения, накануне мартовских календ, Мишель Монтень, давно утомленный рабским пребыванием при дворе и общественными обязанностями и находясь в расцвете сил, решил скрыться в объятия муз, покровительниц мудрости; здесь, в спокойствии и безопасности, он решил провести остаток жизни, большая часть которой уже прошла – и если судьбе будет угодно, он построит это обиталище, это любезное сердцу убежище предков, которое он посвятил свободе, покою и досугу»].

² III, III, p. 828; Т. R., pp. 806–807 [ср. т. 2, с. 42].

ких, философских, исторических творений, которыми он желает себя окружить. Образ ухода (*recessit*), укромного места (*dulces latebras*), образ женщин-Муз (Монтень, по его словам, не уверен, что не предпочел бы породить ребенка «от союза с музами, чем от союза с женой»)¹, вызывают в памяти современного читателя психологическое понятие «регрессии», со всем шлейфом сопутствующих ему представлений. Можно подумать, что, упоминая покой (*quietus*, затем *tranquillitas*), безопасность (*securus*), досуг (*otium*), Монтень лишний раз подтверждает регрессивную природу своего желания. Конечно, дом – это пространство предков (*avitas sedes*), отсылающее к череде пращуров-мужчин, однако мужское начало, с 1477 года связанное с собственностью-доменом, уравнивается (в рамках психоаналитического подхода) женским родом слова *sedes* и преобладанием существительных женского рода среди освященных надписью терминов (после *libertas* и *tranquillitas* идет только одно слово не женского рода, *otium* – но оно среднего рода!). И все же, как удачно показал Хуго Фридрих², перед нами традиционные формулы *otium cum litteris*, «созерцательный» вариант жизни гуманиста, который начинают славить, когда оказалось, что путь деятельного *гражданского* гуманизма перекрыт или излишне опасен. Пример Монтеня, сумевшего достойно справиться со своими политическими обязанностями, свидетельствует, что можно поочередно занимать обе позиции. основополагающую надпись 1571 года не следует читать как документ в первую очередь психологический: она вписывается в определенную культурную парадигму, безличную и обобщенную. Тем не менее можно утверждать, что в данном случае гуманистическая традиция, превознося античность как первоисток и живительную влагу, оправдывая одиночество и сосредоточенность на внутреннем «я» (*sibi vivere*), позволяла индивидуальному желанию выразить себя в сложившихся словесных оборотах, отлить в их формах свою неудовлетворенность, ностальгию, попытку сублимации, потребность в безопасности: за кодифицированным языком угадывается пульсация «влечений»...

Наряду с надписью, где Монтень посвящает библиотеку своей свободе и собственному покою, была и вторая, текст которой издавна было труднее разобрать: надпись, в которой то же место посвящалось памяти утраченного друга – Ла Бюэси³. Посвящение ушедшему «брату» дополня-

¹ II, VIII, p. 401; T. R., p. 383 [т. 1, с. 352].

² Hugo Friedrich, *Montaigne*, Bern, 1949, S. 22–23. Это по-прежнему лучший обзорный труд о философской мысли и писательском мастерстве Монтеня.

³ Латинский текст второй надписи, в большей степени гипотетический, переведен в издании Тибоды следующим образом: «Утратив самого нежного, самого дорогого и са-

ет посвящение себе самому: в библиотеке, которой собирается наслаждаться Монтень, есть и книги, завещанные ему Ла Боэси. Покой, который он хочет вкусить в оставшейся части жизни (той, что соприкасается со смертью), есть беспрестанное продолжение диалога с любимейшим из друзей. Таким образом, пребывание в библиотеке начинается и кончается смертью: той, которой ждет сам Монтень, и той, которую он пережил; с обеих точек зрения решающую роль играет понятие *идентичности*. Перед Ла Боэси Монтень ощущает ответственность за его образ, за сходство этого образа: он взял на себя труд издать его сочинения (1570–1571), он обязался сохранить и передать другим в целостности и сохранности облик своего удивительного товарища, каким он был при жизни¹. Здесь правило идентичности таково: ничего не потерять, ничего не исказить, отвоевать у смерти и времени образы, стремительно увлекаемые во тьму забвения. (Нам еще не раз придется к этому вернуться.) Что же до собственной жизни, то, обеспечивая себе отдых, свободу, досуг, покой, безопасность, Монтень стремится прежде всего изгнать из нее «перемену», пустую церемонию, на которую обрекает общественная жизнь всякого, кто стал ее рабом; теперь речь идет о том, чтобы жить в диалоге с самим собой, не теряя больше себя, храня верность своей природе и Природе с большой буквы.

3. Проблема идентичности

Таким образом, выбор (кризис), окончательным ответом на который стала отставка 1571 года, есть выбор *идентичности*, жизни, обретшей равновесие в обращенности к себе – и в сознательном противостоянии миру, его иллюзии и лицедейству.

Обычно считается, что первые главы, написанные Монтенем (между 1572 и 1574 годами), – это тексты «безличные», тогда как последующие якобы озаглавлены выходом на сцену «я» и стремлением изобразить себя самого. Однако нельзя не признать, что «изображение своего “я”» – лишь более поздний этап в развитии мысли, изначально направленной на личную жизнь; проблема «я» ставится сразу. Поначалу Монтень пытался решить ее традиционными средствами и лишь впоследствии, обнаружив,

мого близкого друга, лучше которого не знало наше столетие, друга мудрейшего и совершеннейшего, Мишель де Монтень, желая увековечить память об их взаимной любви в не имеющем равных свидетельстве своей благодарности и не умея выразить ее лучше, посвятил его памяти сие орудие ученых штудий, составившее его усладу».

¹ Монтень объясняет все это в первом абзаце главы «О дружбе» (I, XXVIII).

что они не отвечают его ожиданиям, воспользовался иным методом и попробовал перейти на иную позицию.

Достаточно прочесть тексты первого периода, чтобы убедиться: Монтеню особенно близки те доводы моральной философии (как стоиков, так и Эпикура), которые гласят о необходимости вернуться к себе, снова овладеть самим собой. Он повторяет эти доводы, парафразирует их, варьирует снова и снова; впрочем, примерять их на себя он будет до конца жизни.

Перечитаем, помимо прочего, главу «Об уединении» (I, XXXIX), с которой перекликается множество других пассажей; Монтень стремится к одному – найти в этом мире по-настоящему свое место, отличаться от остальных людей, что, поддавшись воображению, самонадеянности, тщеславию, уходят, отступаются от себя ради воображаемого высокого положения или богатства. Монтень, относя эти доводы к себе, включает и себя в то коллективное «мы», к которому обращен его упрек: «Среди тысячи наших привычных поступков мы не найдем ни одного, который мы совершали бы непосредственно ради себя [...] Кто не согласился бы с превеликой охотой отдать свое здоровье, покой или самую жизнь в обмен на известность и славу – самые бесполезные, ненужные и фальшивые из всех монет, находящихся у нас в обращении?»¹ Тем самым мы попадаем во власть чужого слова. Комедиантство света, мелькание бесчисленных масок проистекают из того нетерпения, какое подталкивает всех и каждого покинуть свое подлинное место, из потребности прославиться на чужой сцене. Ибо люди выбирают ту личину и то облачение, которые заранее переносят их в химерическое будущее их мечтаний. Таков процесс развития, в результате которого человек неизбежно превращается из существа, поддавшегося соблазну своего воображения, в существо лживое и двуличное. Придав всем вещам ложные обличья, он может предстать перед ними лишь с гримасой или маской на лице. Он лицемерен, потому что *отчужден* (как сказали бы позже): он поставил свое внутреннее бытие в зависимость от мнения, взгляда, *слов*, посредством которых другие («свет», «общество») даруют «репутацию» и «славу». В тех же выражениях сформулирует свой первый обвинительный акт Руссо².

В глазах этой морали, считающей устремленность *вовне* пагубной слабостью, подозрительно все, что относится к области замысла, всякое предвосхищение будущего, когда индивид *рассчитывает* на него. Монтень вы-

¹ I, XXXIX, p. 241; T. R., pp. 235–236 [т. 1, с. 220].

² См. самое начало нашей работы «Жан-Жак Руссо: прозрачность и преграда» (J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris, 1957).

носит эту мысль в название одной из своих первых глав (I, III) – «Наши чувства устремляются за пределы нашего “я”»: «Мы никогда не бываем у себя дома, мы всегда пребываем где-то вовне. Опасения, желания, надежды влекут нас к будущему»¹. Эта мудрость не признает вечно неверного порыва, увлекающего нас за пределы настоящего к будущему; она не шадит даже предусмотрительности, которая таит в себе угрозу цельности и постоянству личности – ибо их опорой могут стать лишь постоянно длящиеся *здесь и теперь*; это мораль *добровольных уз* (во всех смыслах слова), не позволяющая человеку расплывать свое внутреннее содержание и подвигающая его на краткие и поучительные речи, а в отношении предметов желанных – на *самообуздание* (на которое Монтень, по его многочисленным признаниям, неспособен).

Обособление желания: вот всеобщее заблуждение, которое, вслед за Сенекой, клеймит Монтень и которого он стремится избежать: его желания «состоят в том, чтобы сосредоточиться и замкнуться в себе»². Он дает обет, или по крайней мере совет, противиться всем тем искушениям, для которых позднее Паскаль подберет обобщающее существительное «развлечение»³: «Силы и действия души следует рассматривать здесь, у нас на земле, а не в другом месте⁴ [...] Нужно приберечь для себя какой-нибудь уголок, который был бы целиком наш, всегда к нашим услугам, где мы располагали бы полной свободой, где [...] подобает вести внутренние беседы с собой...»⁵ Мыслить *здесь* значит сосредоточить все возможное внимание на том, где в данный момент обитает сознание, на идентичности, ему уготованной, и на силах, какие оно черпает в этом обращении к самому себе. И неспособность животного предвидеть будущее Монтень может счесть признаком его превосходства над человеком.

Действенное наставление, спасительный этический выбор дают недвусмысленный ответ на целый ряд альтернатив, которые сводятся к противопоставлению концентрации «я» и его дисперсии. Очевиден выбор между *быть и казаться*, между *здесь и вовне*, между *я и другими, моим и чужим, естественным и искусственным, произвольным и заученным, глубинным и поверхно-*

¹ I, III, p. 15; T. R., p. 18 [т. 1, с. 17].

² III, II, p. 814–815; T. R., p. 793 [т. 2, с. 29].

³ III, IV, p. 834; T. R., p. 812: «Nous pensons tousjours ailleurs...» [ср. т. 2, с. 47: «Мы всегда думаем о чем угодно, только не о смерти...»] Если и есть у Монтеня обобщающий термин, то это наречие *ailleurs*, «вовне, в другом месте», сила которого – в неопределенности. Его значение места позволяет обозначить всю нашу «неуместность».

⁴ II, XII, p. 549; T. R., p. 531 [т. 1, с. 482].

⁵ I, XXXIX, p. 241; T. R., p. 235 [т. 1, с. 219].

стным. Каждая из антитез содержит в себе остальные или отзывается в них. Они заменяют или пересекают друг друга. Решение уже готово: эти антитезы не допускают ни неопределенности, ни колебаний. Все они указывают, что следует предпочесть: возврат к себе, овладение собой, независимость и самодостаточность.

Что гласит правило древней философии¹? Что, подчинившись внешним силам, человек попусту растрчивает себя: он – воплощенная страсть и пассивность, он влечется лишь к обманчивым наслаждениям, сущность его рассеивается, воля истощается и становится рабской. И что, напротив, все опять становится прочным и ценным по мере того, как мы возвращаемся в себя самих и замыкаемся в своей внутренней крепости. Человек снова здоров: он открывает в себе радость и хорошее самочувствие, к нему возвращается врожденная мощь. Освободившись от всего, что не является им самим, он может обрести свою подлинную силу, присущую только ему. Он совпадает с самим собой: он запрещает своей энергии устремляться к химере будущего или к какому-либо внешнему объекту: отныне ему не грозит растратить субстанцию своего «я». Действуя, он выбирает такое деяние, чтобы точка его приложения находилась как можно ближе к самому действователю. В пределе содержанием идеального поступка оказывается полное самоосмысление, новое утверждение настойчиво заявляющей о себе идентичности: поступок, обращенный на себя, не выходит за пределы *здесь и теперь*, наполняет их собой, скрепляет, проникает их и, владея собой, «напрягаясь», овладевает ими. Теперь и здесь: вот этот миг и вот это место будут отныне *содержаться*, сохраняться в решении быть собой и принадлежать лишь себе самому. Человек уже не испытывает действие пространства и времени как разрушительных сил, но производит их изнутри, волевым решением, которое само утверждает понятия *здесь и теперь*. Тем самым у сознания появляется надежда никогда не утрачивать предстояния себе. Оно сохраняет нерастрченную энергию, делящуюся от мига к мигу, направленную лишь на себя самое, а значит, уже не стремящуюся вылиться во что-то вне себя. Чтобы осуществиться, это действие «я» на себя самого должно разгадывать лживые призывы внешнего мира. Оно обязывает постоянно быть начеку, ко всему относиться с недоверием, разоблачая соблазны, грозящие отвлечь или похитить часть сил, необходимых для самообуздания и защиты своего «я». Причем недоверие распространяется и на

¹ Речь идет о моральном учении, вбирающем в себя общие черты разных философских школ и получившем широкое распространение в диатрибе. См.: André Oltramare, *Les Origines de la diatribe romaine*, Genève, 1926.

самого субъекта: уединение не избавляет его от пороков, от слабостей, от «вожделений»: «Недостаточно поэтому уйти от людей, недостаточно переменить место, нужно уйти и от свойств толпы, укоренившихся в нас; нужно расстаться с собой и затем обрести себя заново»¹. Такая сверхинвестированность «я-идеала» несет угрозу для самого «я», – скажет современная психология. Но и Монтень по-своему говорит то же самое.

Как правило, толкователи Монтеня хорошо понимали, насколько этот «возврат к себе», подсказанный греко-латинской мудростью, непохож на предписания христианского благочестия, особенно на проповедь Августина: те призывают вернуться в самого себя, дабы внимать гласу Божьему и предстать перед его судом – в соответствии с требованием перенести отношения подчиненности трансцендентному внутрь человека. Напротив, Монтень, стремясь к уединению, ищет в себе самом лишь зеркального отражения; его цель – вернуть смертному всю полноту собственного суждения и установить внутри себя, через удвоение «я», отношения равного с равным, вне подчинения какому-либо внешнему авторитету. И гуманизм, и религия равно предписывают и славят внутреннюю «беседу» и *овладение собой*, но для верующего это лишь первый этап, за которым следует повиновение божественному авторитету и надежда на спасение души. Гуманист же, отошедший от церковного благочестия, достигая этого овладения собой, почитает его самодостаточной целью. Одиночество, которое он славит, не имеет ничего общего с традиционной *vita contemplativa*, в религии противопоставляемой *vita activa*, жизни в миру. Пагубная снисходительность твари к самой себе, скажут моралисты Пор-Рояля, а за ними Мальбранш... Монтень прекрасно знает, что делает выбор не в пользу духовного призвания. Он просит за это прощения, ссылаясь на свою слабость и не забывая подчеркнуть свое глубокое почтение к людям, способным на подлинное благочестие: «Они полагают себе Бога бесконечным и в благости и в могуществе: душе их открывается полный простор для удовлетворения своих чаяний. [...] И кто может зажечь в своей душе пламя этой живой веры и надежды, по-настоящему и навсегда, тот в одиночестве возводит для себя жизнь более сладостную и утонченную, нежели любая иная форма жизни»². Но, заявляет Монтень, ему не под силу отказаться от телесного, слишком решительно порвать с реальностью мира; похвала аскезе для него лишь повод признаться, что сам он на нее неспособен: «Люди более мудрые, обладая душой мужественной и сильной, могут пребывать в покое

¹ I, XXXIX, p. 239; T. R., p. 234 [т. 1, с. 218].

² I, XXXIX, p. 245; T. R., pp. 239–240 [ср. т. 1, с. 223–224].

чисто духовном. У меня же душа самая обыкновенная, и мне приходится поддерживать себя телесными удобствами»¹... Он даже сурово осуждает тех, кто настолько проникся презрением к миру, что «порывает с телом»: «Есть люди, старающиеся выйти за пределы своего существа и ускользнуть от своей человеческой природы. Какое безумие: вместо того чтобы обратиться в ангелов, они превращаются в зверей, вместо того чтобы возвыситься, они принижают себя. Все эти потусторонние устремления внушают мне такой же страх, как недостижимые горные вершины»². Такие люди уже не пребывают в заново обретенной цельности существования, но вновь подпадают под пагубное воздействие внешнего мира, ибо выходят «за пределы своего существа». Самую гневную отповедь Монтеня заслужат те, кто, по видимости порвав с миром, восстают на него, дабы его исправить, еще правильнее подчинить Божьей воле, якобы ведомой им: для Монтеня эти фанатики – сами не более чем актеры в масках, первые жертвы того нового общего мнения, которое они жаждут насадить...

Выбирая внутреннюю *идентичность*, равные и ровные отношения с самим собой, Монтень не отводит взор от окружающего мира, сохраняет те связи, которые не мешают ему принадлежать самому себе. Окна его библиотеки выходят во двор и на птичий двор. Он стремится сберечь свое *присутствие* в мире везде, где оно совместимо с отказом от рабства (ибо существование даже самой свободной личности включает в себя телесную жизнь, а тело есть «толика» мира, частица природы)³.

Подхватывая, таким образом, некоторые узловые темы античной морали, Монтень берет на вооружение двоякие тезисы, с помощью которых, во имя полноты истины, можно обосновать поочередно и ангажированность и неангажированность, и действие и отрицание действия. Когда Монтеню нужно противопоставить прочность *деяний* ничтожеству *слов*, он склоняется к учению традиционной морали и высказывается в пользу деяний, находя весьма уместную опору своим «претензиям нобиля» (Фридрих⁴): благородному дворянину негоже отдавать предпочтение языку, красноречию, соблазну искусного плетения словес (отсылаем читателя к

¹ I, XXXIX, p. 246; T. R., p. 241 [ср. т. 1, с. 225].

² III, XIII, p. 1115; T. R., p. 1096 [т. 2, с. 310].

³ В главе «Об уединении» (во вставке из бордоской рукописи) сказано, по каким принципам следует делить человеческое существование на жизнь активную и жизнь уединенную: «Уединение, как мне кажется, имеет разумные основания скорее для тех, кто успел уже отдать миру свои самые деятельные и цветущие годы, как это сделал, скажем, Фалес» (I, XXXIX, p. 242; T. R., p. 236) [т. 1, с. 220].

⁴ Hugo Friedrich, *Montaigne, op. cit.*, S. 19 *passim*.

главе LI книги I, «О суетности слов»). В области морали традиционная антиномия *res/verba* склоняет сделать выбор в пользу прочности вещей, а не ветра речей. Но когда дело идет о другом требовании морали и другой традиционной антитезе, противопоставлении *внешнего* и *внутреннего*, он не позволяет увлечь себя действием, принадлежащему к обманчивой сфере внешнего: чуть выше я уже имел случай напомнить, что он думает о людях, переходящих от слов к делу ради пересмотра религиозных догм или гражданских законов и действующих во имя якобы открытой им истины... Неподвластен обману лишь один способ действия – когда личность действует, не отрываясь от себя самой; такова деятельность суждения, выносимого о мире – или о самом себе; в конечном счете это деятельность, исток и одновременно целью которой служит «я» и которая выражается возвратными глаголами: испытать себя, изучить себя, изобразить себя – *автореферентными* движениями, которые впоследствии мы рассмотрим подробнее. В конечном счете и слова и поступки вновь становятся значимыми, но уже при ручательстве сознания и намеренной незаинтересованности в них. Идентичность, какой она в конце концов предстанет перед нами благодаря трудам портретиста, *живописующего себя самого*, отличается по своей природе от той, что влекла к себе Монтеня вначале, – от строгого и молчаливого равенства «я» самому себе. Попытаемся теперь прочертить путь, пройденный Монтенем от одного требования идентичности к другому. *Движение*, которое я пытаюсь здесь описать, – не что иное, как усилие сознания, которое, начав с осмысления идентичности как постоянства, устойчивости, согласия с собой, признает, что поставленная им цель недостижима, но верно следует зову идентичности, чтобы наполнить его новым содержанием, придать ему новое значение.

4. Умозрительная жизнь и функция примера

Отношение к миру, которое торжественно провозглашает Монтень, избрав своим прибежищем пространство досуга и чтения, у древних именовалось *theoria*, *умозрительная жизнь*, иначе говоря созерцательное постижение мира, явленного взору. Из-под его пера (в одном из фрагментов, добавленных после 1588 года) выходит классический топос, служивший обоснованием *theoria*: «Наша жизнь, говорил Пифагор, напоминает собой большое и многолюдное сборище на олимпийских играх. Одни упражняют там свое тело, чтобы завоевать себе славу на состязаниях, другие тащат туда для продажи товары, чтобы извлечь из этого прибыль. Но есть и такие – и они не из худших, – которые не ищут здесь никакой выгоды:

они хотят лишь посмотреть, каким образом и зачем делается то-то и то-то, они хотят быть попросту зрителями, наблюдающими жизнь других, чтобы вернее судить о ней и правильным образом устроить свою»¹. Перед нами не просто «хрия» – отсылка к *авторитетному* мнению, достойному подтверждения; это прежде всего позиция, которую намерен занять сам Монтень перед лицом зримой реальности: «Поскольку, читая в истории о смутах в других государствах, я всегда сожалею, что не могу *наблюдать их воочию*, то и теперь, охваченный любопытством, я даже радуюсь, что *вижу своими глазами поучительное зрелище* гибели нашего государства, ее признаки и формы. И раз отсрочить ее мне не под силу, то я доволен уже тем, что суждено мне *присутствовать при ней и извлечь из нее полезный урок*. Так жадно ищем мы в тенях и баснях, представленных на Театре, трагических картин удела человеческого»².

Созерцая суету людей, целиком поглощенных своими интересами и борениями, неподвижный зритель восходит к ее причинам: он усердно разыскивает все *как и почему*, дабы удовлетворить свое *любопытство*, но он отнюдь не беспристрастен; если он хочет – а Монтень, судя по всему, этого хотел, по крайней мере в начале своего предприятия, – он может позаботиться о том, чтобы истина, явленная на подмостках мира, претворилась в его внутренней жизни; для этого требуется совместное усилие суждения и воли: суждения – умственного акта, когда личность обращает взор уже на самое себя, сравнивая себя с собою; воли – акта формирующего или трансформирующего, когда личность устанавливает *правила* своей жизни.

Пристально всматриваясь в калейдоскоп человеческих поступков, наблюдатель стремится отыскать их повторяющиеся цепочки; они будут важны для него не только как объяснения: прямо или косвенно они задают *правильный* образ действий. Счастье или несчастья знаменитых людей – это образец для подражания либо предостережение: уже сами их ошибки раскрывают различные принципы поведения; тем самым они помогают ввести нравственную жизнь в единое русло. Нужно, чтобы моральную истину, воспринимаемую вовне в качестве всеобщей нормы, можно было тождественным образом пережить и внутри своего «я»; ее воздействие претворится в тождество самому себе, то есть в твердость и цельность души. Эта позиция держится чаением, что верность в подражании скрепит,

¹ I, XXVI, p. 158; T. R., pp. 157–158 [т. 1, с. 148]. Ср.: Joachim Ritter, «Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles», in: *Metaphysik und Politik*, Frankfurt, 1977; Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt, 1979.

² III, XII, p. 1046; T. R., p. 1023 [ср. т. 2, с. 247].

словно печатью, и верность самому себе. Единожды представ созерцающему взору (*theoria*), истина может затем лишь повторяться вновь и вновь, сохраняя сходство с собой и обеспечивая тем самым идентичность и устойчивость обладающего ею субъекта. Источник внутреннего единства состоит в верности внешнему образцу. Именно такой функцией наделены для созерцателя примерные человеческие жизни: пример – это фигура, которая, несмотря на свою особость (*ex-emplum*), призывает индивида к подражанию и обобщению и потому способна укрепить его в его собственной неповторимой добродетели: сиюсь постоянно поддерживать в себе сходство с людьми, являвшими собой чудеса стойкости, он учится не изменять себе самому. Чтобы удовлетворить подобное стремление или хотя бы приступить к его осуществлению, должно быть достаточно лишь упоминания примера, его эмблемы – профиля на медали. Безличная литература адагий и нравственных уроков окажет свое действие, если читатель откликнется на них всей энергией своей личности. Но *истории* действуют на него сильнее. Нужно лишь взглядеться в восхитительно очевидный факт, зовущий нас повторить его: «Пока вы не сделаетесь таким, перед которым не посмеете отступить, и пока не будете внушать себе самому почтение и легкий трепет, – *observentur species honestae animo*, – помните всегда о Катоне, Фокионе и Аристиде, в присутствии которых даже безумцы старались скрыть свои заблуждения, и изберите их *контролерами* всех своих помыслов; если эти последние пойдут по кривому пути, уважение к названным героям возвратит вас на правильный путь. Они поддержат вас на нем, они помогут вам довольствоваться самим собой, ничего не заимствовать ни у кого, кроме как у самого себя, сосредоточить и укрепить свою душу на определенных и строго ограниченных размышлениях, таких, где она сможет находить для себя усладу и, познав, наконец, истинные блага, наслаждение которыми усиливается по мере познания их, удовольствоваться всем этим, не желая ни продления жизни, ни увековечения своего имени. Вот совет истинной и бесхитростной философии...»¹ Мы должны обратить взор на образцовые личности, и тогда нам удастся представить себе их встречный взор, устремленный на нас: под *контролем* этих людей, которым мы поручили себя, словно наставникам или родителям, мы возвращаемся к нашей собственной исти-

¹ I, XXXIX, p. 247–248; T. R., p. 242 [ср. т. 1, с. 226]. О «прагматической» функции примера см.: Karlheinz Sticle, «L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire», *Revue*, 10, 1972, pp. 176–198. Латинская цитата взята из Цицерона: «Пусть они запечатлеют в своей душе образцы добродетели» («Тускуланские беседы», II, 22).

не, вновь утверждая свою идентичность, свою личность в ее чистом предстоянии самой себе.

Действенность примера в значительной мере обусловлена тем, что он принадлежит далекому прошлому; заключенный в нем нравственный идеал спрягается в совершенном прошедшем времени. Четкость его очертаний неразрывно связана с удаленностью от нас. Однако для человека, решившего последовать примеру, его прошедшее будет чревато будущим временем долженствования. Теперь наш черед быть такими, каким *был* образцовый человек, и мы *будем* как он, если отдадим этой задаче все свои силы. Излишне напоминать, что пример – это культурная форма, существующая до нас и предполагающая соперничество с нашей стороны: состязаясь с ней, мы строим свое «я», обретаем свою неповторимую форму, одолеваем повседневность с ее аморфностью и неопределенностью. Все наше рыхлое внутреннее содержание, все расплывчатые «состояния и гуморы» обретают резкий, рельефный контур, застывают и твердеют. И эта отметина запечатлевается в нас навсегда. (Ла Боэси, «душа, отмеченная печатью древности»)¹.

Подражание примеру – это мнимость, но мнимость, нацеленная на самоопределение «я». Это роль, но такая роль, которую мы должны сделать нашей сутью, проникшись ее законом. Мы без остатка отдаемся формирующей силе примера. Пример дарует нам четкий рисунок и твердость, однако на первый взгляд отнимает у нас непосредственность или принуждает подавлять ее. Но вскоре, поглотив нас целиком, он сольется с нашим существованием. Обретя эту вторичную непосредственность, мы без труда станем поступать так, как того требует воплотившийся в нас образец. Перенести на себя урок, заключенный в примере, – классическая программа педагогики, стремящейся прививать поведенческие *нормы* через подражание жизни великих людей, в которой эти нормы осуществились. Заметим кстати, насколько гуманизм далек от современной ситуации: в гуманистическом универсуме пример проступает на фоне давно минувшего совершенства – античного мира; либо же носителем его выступает фигура близкая нам и в то же время трансцендентная – Христос; а в мире современном примеры – герои, кинозвезды, харизматические фигуры – зачастую недолговечные и взаимозаменяемые, чаще всего принадлежат этому самому современному миру; нередко они являются объектом «манипуляции», подвергаются обработке в экономических и политических целях, ибо фигуры-примеры – мощное средство направить наши желания в необходимую сторону.

¹ II, XVII, p. 659; T. R., p. 643 [ср. т. 1, с. 589].

Античный пример являет себя на подмостках абсолюта, он отделен от нашего мира, как «сцена по-итальянски» – от зрительного зала: пример гласит, он обладает силой великолепной сентенции, он и речение, и деяние одновременно. Скажем больше: он судит нас, ибо задает масштаб ценностей, тот аршин, которым можно измерить наши заслуги и провинности; слово и образ в примере настолько всемогущи, что забвению никогда их не поглотить. Их печать неизгладима, ибо пример, как мы еще не раз убедимся, чаще всего разворачивается в достопамятную сцену, где речи, жизнь и смерть героя предстают перед нами в неразрывной связи. Ниже у нас будет случай подробнее рассмотреть две такие великие картины: смерть Ла Бюэсси, самоубийство Катона.

5. Исключение

Высказывалось мнение¹, что Монтень, приступая к созданию «Опытов», намеревался подбирать всевозможные парадигмы (политические, военные, нравственные) с целью написать учебник совершенного дворянина. Однако, как верно отмечают Хуго Фридрих и Карлхайнц Штирле², его внимание, по-видимому, сразу же обратилось к исключению, опровергающему парадигму, к несогласованности тех уроков, какие можно вывести из предлагаемых традицией великих примеров, и к описаниям мемуаристов, повествующих о различных, то благоприятных, то катастрофических, последствиях одного и того же поведения. Рассматривая те и другие примеры, он видит, как, будучи поставлены рядом, они начинают противоречить друг другу и взаимно уничтожаются. Ни одно человеческое деяние не заслуживает, чтобы его возвели в устойчивый образец, в общее правило: существуют лишь частные стечения обстоятельств, яркие события и выдающиеся люди, достойные того, чтобы над ними поразмыслить. Они не вызывают к подражанию – а если у нас и возникает желание пойти по их стопам, то скоро обнаруживается, что они неподражаемы, неспособны стать вехами на нашем пути и обеспечить нам безопасность. Следовательно, и в прошлом, и в современности есть лишь множество *фактов*, каждый из которых заслуживает нашего интереса, но никоим образом не власти над нашим существованием. Конечно, эти факты далеко не равнозначны; они принимают обличье зла или добра, и нравственное сознание Монтеня, как

¹ Albert Thibaudet, *Montaigne*, Paris, 1963, p. 62; Michel Butor, *Essai sur les Essais*, Paris, 1968, pp. 42–44.

² Hugo Friedrich, *op. cit.*, глава IV; Karlheinz Stierle, *op. cit.*

правило, без колебаний выносит им приговор. Как мы уже говорили, в отношении *недопустимого* он не сомневается никогда. Но одно дело давать моральную оценку достославному деянию, и совсем другое – оценивать это деяние как ориентир для наших собственных действий, как полярную звезду нашей жизни. В конечном счете все примеры, сколь бы возвышенными они ни были, переводятся в разряд исторических анекдотов (в смысле «занятных диковинок» или, в пределе, «удивительных историй», достойных упоминания). Они указывают лишь на свое отдельно взятое существование: такое могло «случиться», об этом рассказывают свидетели, заслуживающие доверия... Таким образом, вся их «примерность» состоит лишь в реализованной возможности, они обозначают лишь отдельный случай, произошедший зачастую вопреки всяким ожиданиям, в нарушение обычного хода вещей – а потому заслуживают с нашей стороны восхищения (*mirabilia*), но отнюдь не подражания. Являя в себе лишь собственную особость, они раскрывают за ней мир несхожих особостей: мир разнообразия, чьи «необычайные свидетельства» достойны нашего внимания, если не полного доверия. Тем самым всякое новое событие, призванное в свидетели, лишний раз подтверждает пестроту мира, удел которого – неоднородность, переходность, противоречивость. Это еще один «лоскут» в груди лоскутов, одна из «способностей человека»¹ – случайная, лишенная авторитета нормы.

Скорее всего, Монтень, вычлняя и извлекая из книг древних авторов множество черт (слов, деяний), чтобы ввести их в собственную речь, тем более остро ощущал, насколько легко поставить их на службу своей цели, исказить, заменить одну другой – короче говоря, насколько они *переходны* в обоих смыслах слова. В этой мысли укрепляет и чтение писателей-доксграфов (например, Стобея и др.). Пример теряет свою устойчивость, он уже не высится, сияя, над всеми превратностями мира, подверженного порче. Он – один из элементов этого беспорядочного мира, один из моментов его движения, один из образов всеобщего потока. Вовлеченный в течение времени, в пагубу множественности, пример низводится с пьедестала, утрачивает все свое превосходство, все преимущество неизменности. Парадигматическая фигура лишается той всеобъемлющей авторитетности, какой ее наделяли, и возвращается в бытие, подвластное случаю, становясь

¹I, XXI, p. 105; T. R., p. 104 [т. 1, с. 99]. В большинстве текстов последнего периода Монтень, как и в приведенной нами цитате, ставит под сомнение фактическую правдивость события-примера; существенно лишь моральное рассуждение по поводу изложенного события: «Вымышленные свидетельства так же пригодны для этого, как подлинные, при условии, что они не противоречат возможному» [там же].

не более чем одной из его манифестаций. Предполагаемое правило растворяется, поглощенное хаосом феноменов. Напротив, исторический и животный мир, который в этом столетии пополнился множеством чудес, обнаруженных на других континентах, видится изобильным и неисчерпаемым; возможно, энциклопедическая широта «картин» и «историй», не подчиняющихся от века заведенному порядку и взрывающих рамки традиционного знания, несмотря на все усилия описать и классифицировать их, рождает в наблюдателе чувство незащищенности. Чудовище, игра природы, заявляет о своем праве стоять в одном ряду с правильными формами, поскольку природа, во всем равная себе, не ведает различия между своим законным потомством и внебрачным приплодом. Отныне отход от прямого пути есть лишь один из возможных путей: с утратой преимущества, каким была бесспорная цель и заданная примером стезя, исчезает и соблазн отклонения. «Всякий пример хромает»¹, – скажет в конечном счете Монтень, прежде велевший нам не хромать в виду «примерных» великих людей.

Отныне замкнуть цепь между внеположным человеку примером и его внутренней неизменностью оказывается невозможно. Внешняя опора исчезла. Нужно отважиться жить без покровительства примера... В итоге Монтень скажет, что его собственная нравственная жизнь – убедительный пример того, что надо «действовать совершенно противоположным образом»².

6. Раздвоение, чудовища, меланхолия

Стать зрителем мира, наблюдать себя самого. Созерцатель ищет цельности, правильно устроенной жизни. Хочет вновь прийти в соответствие с самим собой. Но вот парадокс: происходит нечто прямо противоположное. Целое распадается. Картина внутреннего «я» приходит в расстройство.

Как же происходит этот переворот? Скажем так: речь идет о непредвиденном следствии, какое имело для мысли и слова раздвоение «я», отделение наблюдателя от наблюдаемого объекта.

Попытаемся обозначить этапы этого процесса.

С самого начала мудрость всепонимающей *theoria* высказывает себя в предписаниях самодостаточности, автаркии. Мало наблюдать мир как зре-

¹ III, XIII, p. 1070; T. R., p. 1047 [ср. т. 2, с. 268]. Глава «Об опыте» (III, XIII) – это прежде всего правильное рассуждение о понятии *примера*.

² III, XIII, p. 1079; T. R., p. 1056 [т. 2, с. 277].

лице: это значит опять-таки придавать излишнее значение внешнему по отношению к себе. Нужно самому стать для себя театром. Как учит Сенека и подчеркивает Монтень: «Вы и ваш собеседник – это целый театр для каждого из вас, а вы сами – театр для самого себя»¹. Разделение «я», необходимое для созерцания, неизбежно выдвигает на первый план двойственность. Поначалу мы принимаем эту двойственность как некое временное состояние, предвестие своей осознанной целостности: она будет достигнута, когда наблюдаемое «я» подчинится велениям «я»-наблюдателя, когда «я»-зритель безоговорочно одобрит «я»-зрелище. Однако в рамках монтеневского опыта самосозерцательное деление «я» выступает не стабилизирующим началом, а принципом быстро разрастающейся множественности. Вместо того чтобы обеспечить воспроизводство *того же*, удвоение «я» прокладывает путь различию, начиная целый ряд многообразных элементов. В образовавшуюся брешь устремляется множественность, бесконечная изменчивость, завладевая открывшимся пространством. На театре, каким является «я» для самого себя, вдруг возникает целая толпа вышедших изнутри него фигур. (Допустим, что перед нами уловка языка: как только «я» грамматически становится объектом, ничто не мешает любой из его страстей, идей и т. д., в свою очередь, получить тот же статус едва ли не автономного объекта.) Незванные гости заполняют всю сцену: управлять ею, устраивать ее по правилам превращается в безнадежное занятие. Столь желанный покой по-прежнему недостижим. В одном важном фрагменте (в нем выражена суть короткой главы «О праздности», I, VIII) Монтень признает, что так и не ощутил преимуществ, которых поначалу ожидал от своего уединения:

(а) Уединившись с недавнего времени у себя дома, я проникся намерением не заниматься, насколько возможно, никакими делами и провести в уединении и покое то недолгое время, которое мне остается еще прожить. Мне показалось, что для моего ума нет и не может быть большего благоденствия, чем предоставить ему возможность в полной праздности вести беседу с самим собою, сосредоточиться и замкнуться в себе. Я надеялся, что теперь ему будет легче достигнуть этого, так как с годами он сделался более положительным, более зрелым. Но я нахожу, что *variam semper dant otia mentem* и что напротив, мой ум, словно вырвавшийся на волю конь, задает себе во сто раз больше работы, чем прежде, когда он делал ее для других. И действительно, ум мой порождает столько беспорядочно громоздящихся друг на друга, ничем не связанных химер и фантастических чудовищ, что, желая рассмотреть на досуге, насколько они причудливы и нелепы, я начал переносить их на бумагу [rolle], надеясь, что со временем, быть может, он сам себя устыдится².

¹ I, XXXIX, p. 247; T. R., p. 242 [ср. т. 1, с. 226].

² I, VIII, p. 33; T. R., p. 34 [т. 1, с. 32–33]. Латинская цитата взята из Лукана: «Праздность порождает в душе неуверенность» («Фарсалии», IV, 704).

Монтень впервые раскрывает нам происхождение своей книги. Ему пришлось изведать превращение «за» в «против», лукавую игру противоположностей. Он жаждал покойного, надежного сосредоточения («сосредоточиться и замкнуться в себе»), молчаливой беседы с одним лишь собой («предоставить ему возможность в полной праздности вести беседу с самим собою»). Вместо этого он узнал беспорядочное раздражение и множество новых забот. Вместо правильной, полноценно реальной жизни он наблюдал, как возникает перед ним несметное полчище чудовищ и нереальных тварей. Тогда он обнаружил, что ему необходимо принять их к сведению, описать их, «перенести на бумагу». Он искал спасения в акте письма, в создании книги. А поскольку он не отступился от поставленной моральной цели – возвести здание своего «я», то ему пришлось *стыдиться* свой ум. Человек, говорящий в этом тексте «я» и использующий первое лицо единственного числа, утверждает себя как иного, нетождественного по отношению к тому, что он обнаруживает в самом себе. Достижение желанной цельности тем самым отсрочивается, откладывается на потом: сперва нужно обуздать «вырвавшегося на волю коня», пожурить провинившийся ум, как журят ребенка. Созерцательная позиция (*theoria*) при этом сохраняется, однако она позволяет не установить симпатические, одобрительные отношения с самим собой, а констатировать наличие чего-то инакового, что не поддается определению («желая рассмотреть на досуге, насколько они причудливы и нелепы...»).

Если перечислить здесь все инстанции, между которыми распределяется личность, мы будем поражены их количеством. Тот, кто говорит «я», поддерживает со своим *умом* (особой единицей, стоящей в грамматической позиции косвенного дополнения) связь, основанную на наблюдении и действии. Ум, в свою очередь, вступает в возвратное отношение с *самим собою* (это отношение замещает связь, обозначенную словами *для других*); кроме того, тот же самый ум производит на свет беспорядочную толпу чудовищ. И именно по отношению к этой внешней эманации, этому вторичному потомству (первичным является *мой ум*) первоначальный субъект (*я*) вновь занимает позицию созерцателя. Где же найдет прибежище цельность? С одной стороны, в неизменности первого субъекта, который неотступно наблюдает за своим вырвавшимся на волю умом и чередой его чудовищных порождений. С другой – на *бумаге*, в некоем конечном списке, чье непрерывное пространство призвано вобрать все прерывистое множество ирреальных *химер* и *фантастических чудовищ*. Как мы увидим, *бумага* и голос, произносящий первичное *я*, чем дальше, тем больше будут искать опору друг в друге.

Параллельно стоит обратиться к другому тексту, имеющему отношение к генезису «Опытов». Это признание, которое делает Монтень г-же д'Эстиссак в начале главы VIII книги II («О родительской любви»):

(а) Первоначально фантазия принятая за писание пришла мне в голову под влиянием меланхолического настроения, совершенно не соответствующего моему природному нраву; оно было порождено тоской одиночества, в которое я погрузился несколько лет тому назад. А потом, обнаружив в себе полную пустоту, я за неимением иного материала взялся сделать темой и предметом описания самого себя¹.

Объяснение, предложенное здесь Монтенем, не менее важно, чем предыдущее. В двух фразах развернута целая цепь причин. У истоков «Опытов» возникает сложная система причинно-следственных связей, которая вписывается одновременно и в ход времени («несколько лет тому назад», «первоначально», «потом»), и в троякое пространство, включающее внешний мир («одиночество, в которое я погрузился»), тело («настроение», «голова») и дух («во мне не оказалось никакого другого материала»). Монтень винит во всем свое физическое состояние, расстройство «темперамента» («меланхолическое настроение»), которые стали результатом сильной эмоции («тоски», вызванной в тот момент выбором в пользу уединенной жизни). Меланхолическое же настроение, в свой черед, обуславливает «фантазию»: слово это нужно понимать в сильном смысле, как бред, безумие, наваждение, – довольно точный эквивалент «химер и фантастических чудовищ» в предыдущем тексте.

Перед нами целый ряд причин и следствий, взаимообусловленных телесных и духовных изменений. Не будем останавливаться на том понимании отношений между душой и телом, какое имплицитно предлагает здесь Монтень: в нем нет ничего нового по сравнению с общепринятой в XVI веке медицинской антропологией, унаследованной от Галена. Галеново учение – это психосоматика, под которой Монтень с его стремлением не нарушить «братского слияния» души и тела охотно бы подписался, пусть даже не питая никакого доверия к сомнительным выводам, сделанным из нее врачами. В самом общем виде она представляется ему адекватной и для описания недуга, и для выявления его причин². Разделяя общепринятое в его время убеждение, он устанавливает прямую взаимосвязь между меланхолией и одиночеством (человек ищет одиночества, ибо он меланхолик; и он становится меланхоликом, ибо ведет одинокое существование); ему из

¹ II, VIII, p. 385; T. R., p. 364 [ср. т. 1, с. 337].

² См.: Owsei Temkin, *Galenism*, Cornell University Press, 1973. Подробнее мы рассмотрим эту тему в главе IV, «Момент телесности».

вестно, что любая умственная жизнь сопряжена с опасностью впасть в меланхолию (люди меланхолического склада посвящают свою жизнь чтению и написанию книг; люди, чье существование отдано литературным трудам, легко могут стать меланхоликами); и он знает, что меланхолия может проявляться прямо противоположным образом – в гениальном вдохновении и мрачном оцепенении¹. Он знаком и с общепризнанными медицинскими идеями своей эпохи, согласно которым человек, страдающий черной желчью, – это человек замкнутый и подозрительный, беспокойно взирающий на мир как на зловещую комедию; это мизантроп, считающий всех вокруг замаскированными врагами.

В ренессансной физиологии меланхолия (или черная желчь) – это, наряду с кровью, желчью и флегмой, один из четырех основных гуморов, смесь которых определяет «темперамент» индивида. Удачное соотношение гуморов делает тело инструментом, которым без особого труда управляет душа. Однако любое нарушение равновесия, и прежде всего избыток желчи («холеры») или меланхолии, позволяет телесной страсти одержать верх. Тогда сознательная деятельность угасает: человек, сам того не ведая, попадает в роковую зависимость от материи. Отныне он не несет ответственности за то, что вынужден совершать по ее велению. Обвинить в своем писательстве меланхолию, как это делает Монтень («фантазия приняться за писание пришла мне в голову под влиянием меланхолического настроения»), – значит снять с себя вину, дать понять, что стал писателем не по своей воле: причина тому кроется во мраке тела, в самой темной из образующих нас субстанций. Если вчитаться в процитированный нами отрывок, то окажется, что у Монтеня упомянут единственный сознательный акт – выбор одиночества: в него он *погрузился* по своей воле. С какой целью? Вспомним, какой текст он велел начертать на стенах своей библиотеки: по замыслу Монтеня, выбрав одиночество, он выбрал свободу. Утомленный (*pertaesus*) общественными обязанностями и рабским пребыванием (*servitium*) в парламенте, он полагал, что уединенная жизнь будет жизнью свободной. И вот у нас на глазах происходит метаморфоза, аналогичная той, в результате которой добродетельная цельность превратилась в чудовищную множественность. Одиночество рождает тоску и меланхолию. Надежда на свободу умирает: приходится жить по правилам мрачного гумора, чувствовать себя во власти «фантазии», то есть сумасшествия, очуждения в патологическом смысле.

¹ См.: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, Nelson, 1964. Ср. II, VIII, p. 392; T. R., p. 372 [т. 1, с. 343].

Начинается другое рабство... Конечно, это признание в известной мере можно отнести на счет кокетства и дворянского тщеславия: не подобает аристократу заниматься писательским ремеслом. «Я меньше всего являюсь сочинителем книг»¹, – скажет Монтень еще одной знатной даме. Меланхолическое настроение и навязанный им принудительный труд станут минутным алиби для дворянина, для которого взять в руки перо, пусть даже для того, чтобы посмеяться над сочинителями книг, значит уронить свое достоинство.

Таким образом, влечение к писательству – это следствие вторжения в душу *чуждого начала*, подавившего ее свободную волю и укравшего плод ее первоначального усилия. Вернее сказать, влечение к писанию у Монтеня имеет целью вновь обрести власть над самим собой, которую грозят подорвать выходы праздного ума либо неодолимое вторжение меланхолической тоски. Писательство – его последнее прибежище: оно позволяет бороться с многоликой пассивностью, вытесняющей желанную активность самообладания.

Действительно, пассивность принимает самые разные формы. В предыдущем тексте ум Монтеня не только вел себя как «вырвавшийся на волю конь», но и, в своей стихийной плодовитости, начинал порождать чудовища: первоначальный субъект оказался в положении пассивного свидетеля, наблюдающего картину бури, что разразилась в нем самом. Главное различие между двумя фрагментами, поясняющими, как было положено начало писательству, состоит в контрасте между избытком, упомянутым в первом из них («*во сто раз больше работы*», «*громоздящихся друг на друга*»), и пустотой, о которой говорится во втором («*во мне не оказалось никакого [...] материала*»). Но и переизбыток образов, и пустота равно обусловлены излишком меланхолического гумора. Он по самой природе влечется к крайностям, чередуя или даже причудливо совмещая их. Об этом твердили все философы и врачи, начиная с античности. Монтень также вспоминает об этом в связи с безумием Тассо:

(а) Платон утверждает, что меланхолики – люди, наиболее способные к наукам и выдающиеся; но они же более других склонны и к безумию. Безмерные умы бывают разрушены своей собственной силой и изощренностью. Какой внезапный оборот приняло радостное одушевление у одного из самых здравомыслящих, изобретательных и проникнутых чистой поэзией античности людей, каким издавна был известный итальянский поэт? Разве не обязан он был безумием своей смертоносной живости, своей зоркости, ослепившей его, напряженной и точной работе разума, сделавшей его неразумным, увлеченному и кропотливому по-

¹ II, XXXVII, p. 784; T. R., p. 764 [т. 1, с. 696].

иску знаний, ввергнутому его в слабоумие, редкостной способности к душевным трудам, лишившей его и трудов и души!¹

Конечно, с Монтенем ничего подобного не происходит: он лишь знает опасность, ощущает постоянную возможность такого же поворота событий.

Отметим, кроме того, что Монтень, отводя меланхолии решающую роль в рождении своей книги, говорит о ней как о причине необычной, исключительной, противной его истинной природе. Это, уверяет он, «настроение, совершенно не соответствующее моему природному нраву»². Таким образом, он стал писателем из-за перепада настроения, который на короткое время сделал его непохожим на самого себя. Еще один аспект инаковости! Как! перед нами книга, которую провозглашают «неотделимой от своего автора»³ и которая явилась на свет благодаря случайному уклонению, мимолетному отступлению от привычного хода существования. Отправной точкой писательства нам предлагается считать некое необратимое заблуждение, которое не исчезнет и тогда, когда к пишущему вернется менее мрачное расположение духа. Монтень будет писать и дальше, независимо от необычных обстоятельств, вначале заставлявших его диктовать или братья за перо; он не откажется от «фантазии», сделавшей его *автором*, даже рискуя подорвать *авторитет* самой книги, которая, на его взгляд, обязана своим происхождением такому пустяку.

Если меланхолия является для Монтеня, как он говорит, состоянием исключительным, то попытаемся измерить, насколько далеко она отклоняется от того, что он считает своим «природным нравом». В свидетельствах нет недостатка. Вот краткий автопортрет, рисующий его наружность: «В остальном я сложения крепкого и, что называется, ладно скроен; лицо у меня не то чтобы жирное, но достаточно полное; темперамент – нечто среднее между жизнерадостным и меланхолическим, я наполовину сангвиник, наполовину холерик»⁴. Описание не привязано к какому-то цельному, чистому типу: в нем преобладают *смешанные*, промежуточные черты, оно соответствует понятию *идиосинкразии*, посредством которого в учении Галена учитываются индивидуальные особенности человека и чей смысл не противоречит номиналистским воззре-

¹ II, XII, p. 492; T. R., p. 472 [ср. т. 1, с. 428–429].

² II, VIII, p. 385; T. R., p. 364 [т. 1, с. 337].

³ II, XVIII, p. 665; T. R., p. 648 [т. 1, с. 593].

⁴ II, XVII, p. 641; T. R., p. 624 [т. 1, с. 570]. В другом месте он говорит: «Я по натуре своей не меланхолик, но склонен к мечтательности» (I, XX, p. 87; T. R., p. 85) [т. 1, с. 82].

ниям Монтеня. Больше того, этот «темперамент», средний «*между* жизнерадостным и меланхолическим», не покоится в устойчивом равновесии: он выражается в смене противоположных состояний. Перемена, которую Монтень превращает в мировой закон, обычно властвует и над его собственным телом и умом: «То я готов делать все что угодно, то не хочу делать ничего; вещь, которая в данный момент доставляет мне удовольствие, в другое время мне тягостна. Во мне происходит тысяча бурных и случайных волнений. То меланхолический гумор владеет мною, то холерический; и, повинувшись ему, я предаюсь то грусти, то веселью»¹. Монтень слишком подвижен, чтобы находиться во власти единственного гумора; обреченный на непостоянство в силу своеобразного физиологического рока, он приближается вплотную к меланхолии либо ненадолго впадает в нее, но вскоре, и тоже на время, им уже завладевает другая внутренняя сила.

Таким образом, Монтень, насколько он знает свой «природный нрав», не видит в нем преобладания какого-либо темперамента в чистом виде. Но благодаря темпераменту в человеке устанавливается строго индивидуальное равновесие, некая особая смесь, которой и медицинская наука, и правила осторожности советуют не нарушать или же нарушать очень осмотрительно. Монтень дает нам понять, что, погрузившись в меланхолию, он пустился в погоню за постоянством в момент, когда сам был *невверен* собственной физической норме: поиски идентичности не задались изначально, неизбежная изменчивость темперамента не могла не направить их по ложному пути. Значит, желание «сосредоточиться и замкнуться в себе» парадоксальным образом вызывало возбуждение не только в уме; оно в равной мере противоречило и телесному закону, обрекавшему Монтеня на перепады настроения. Он признает, что принципом его писательской деятельности была надежда на устойчивость, противоречащая природным данным; ей суждено было тем полнее испытать силу течения, что поначалу она устремилась против течения. Неразрешимое противоречие? Оно получит разрешение в приятии парадокса, в сосуществовании крайностей, в примирении идентичности и инаковости.

7. Искусство живописца

Монтень не отказывается от идентичности. Но он обнаружил, что не может достичь ее прямым путем. Вместо цельности он столкнулся с

¹ II, XII, p. 566; T. R., p. 549 [ср. т. 1, с. 498–499].

дробностью. Нужно подойти к делу иначе. И, как мы уже говорили, его иной подход пролегает через акт письма, «положения на бумагу». Весь этот путь проходит под знаком меланхолии. Именно она уже внушила мысль отказаться от общественной *роли*, от надуманных форм, которые принимают наши поступки в силу обычая; и она же, сделав простую идентичность невозможной, приглашает заполнить пустоту исписанными листами «бумаги», перенести на них чудовищ, химеры, фантазии – чтобы они предстали взору других.

Мы уже указывали на то, что неудачная попытка Монтеня задать себе правила сопровождается все возрастающим «любопытством», напряженной деятельностью чистого созерцания. Чтобы противостоять внутренней инаковости, отныне поселившейся в человеке и не позволяющей ему достигнуть покойного равенства самому себе, его неусыпный, бдительный взор попытается одолеть дробность единственно возможным способом: установив над ней непрерывное наблюдение. Этот взор оказывает известное влияние на предстающие ему страсти, он не бессилен. Однако не в его власти установить такой порядок, к какому он стремится. Внутренний распад непреодолим. Полного совпадения, бестревожного и безмолвного тождества «я»-наблюдателя с «я»-наблюдаемым не будет никогда.

Для того, кто по-прежнему влечется к цельности, остается единственная возможность: добиться этой цельности в дискурсе, излагающем перемену, в суждении, описывающем и обличающем (или оправдывающем) изменчивость. По замыслу, такой дискурс будет уже не реализацией морального равновесия, но рассказом о том, «как» и «почему» оно нарушилось, какие причины помешали обрести желанный покой, какие препятствия мало-помалу оттеснили видение ясной, простой и однозначной мудрости. Книга – это место цельности, где разнообразное может быть сведено воедино. Единая нить письма совместима с переменчивостью настроений, с борьбой противоречивых идей, с «переходом», движением, путешествием. И чем дальше продвигается чтение (ибо Монтень – самый первый свой читатель), тем четче становится объединяющий контур письма, несмотря на все вставки, украшения и отступления. Двойственность, инаковость никуда не исчезают, но цельность книги, не отменяя, вбирает их в себя. «Моя книга неизменно все та же, – пишет Монтень, но тут же, без всякого противоречия, добавляет: – Я тогдашний и я теперешний – совершенно разные люди»¹.

¹ III, IX, p. 964; T. R., p. 941 [т. 2, с. 170].

Здесь нужно оценить все последствия, вытекающие из того, что долг цельности переносится с «я» на книгу. Вначале Монтень, как мы видели, надеялся выполнить этическую задачу: достичь постоянства и добродетельного самоутверждения, сообразуясь с законом, который казался ему известным, и с примерами, которые для него не подлежали обсуждению. В этом поиске нельзя было обойтись без книг – но книг чужих, книг-наставников, содержащих правила, которым необходимо следовать, исторические примеры, образцы, с которыми хотелось бы себя отождествить. Доступ к внутренней истине, если ее возможно обрести, открывается, бесспорно, через общение с самим собой, но опорой для этого общения служит читательский опыт, обращенный в прошлое, к речам наставников. Поскольку добродетель несовместима со стремлением к славе, с любой мыслью о грядущих поколениях, приятие Монтенем собственной истины, добродетельного тождества самому себе должно было остаться неизреченным, стать всецело внутренним озарением, незримым для чужого взгляда: «...не желая ни продления жизни, ни увековечения своего имени»¹. Писание же превращает первоначальный *читательский* опыт в опыт *авторский*; одновременно оно вызывает трансформацию первоначального покорного чтения, претворяет его в чтение *критическое*, когда древние тексты идут на нужды новой, только создаваемой книги, а их содержание используется в непредвиденных целях, не имеющих ничего общего с замыслом найти самого себя через отождествление с ними. Сделавшись вместилищем идентичности, книга сообщает ей совершенно иной смысл. Это уже не уравнение, устанавливающее нерушимую верность «я» самому себе, не постоянная *сущность*, захваченная внутри себя, по эту сторону обманчивых видимостей. Это *отношение*, которое выводит во внешний мир и которым удостоверяется сходство образа с «оригиналом», то есть с самим автором образа. Иначе говоря, идентичность в таком понимании – уже не молчаливое приятие себя собой, укрепляющее и утверждающее внутреннее «я»; она включает и поддерживает различие, она не чуждается кажимости, становления и языка.

Уйти от различия, от не-идентичности невозможно. Они присутствуют у Монтеня постоянно. И на то есть по меньшей мере две причины: во-первых, потому, что «я», каким оно себя наблюдает, бесконечно меняется, утрачивая сходство с собой; во-вторых, потому, что, как бы ни стремился писатель сблизить книгу и жизнь, привести их в соответствие друг с другом,

¹ I, XXXIX, p. 248; T. R., p. 242 [т. 1, с. 226].

они образуют два различных уровня реальности, между которыми всегда могут возникнуть разногласия.

Добавим, что вследствие этого «я» проявляет себя *двояко*. С одной стороны, оно обитает в настоящем времени письма, в моменте высказывания, оно присутствует во взгляде наблюдателя и в его оценках; с другой стороны, «я» вручает читателю все те многообразные «переживания», неустойчивые, переменчивые «настроения», «фантазии», какие оно сумело заметить, объективировать и изложить. Нам дано прочесть портрет художника, который не пожелал остаться в стороне от него: акт наблюдения и воспроизведения сам становится воспроизводимым объектом. На «бумаге» мы видим живописца за работой: перед ним зеркало и холст, на котором он пишет автопортрет. Автор в своей книге показывает, что существует отдельно от нее, хотя они и действуют сообща; и наоборот, книга с ее неизбывным несовершенством включает в себя автора в качестве судьи своего несовершенства.

Подобная операция предполагает некое эстетическое измерение. Весьма показательно, что Монтень упорно прибегает к метафорам, почерпнутым из живописи, дополняя их образами, отсылающими ко многим другим видам искусства, – *рисовать, портрет, краски, отлить, возвести*. Идентичность препоручается произведению, воплощается в некоем образе. Монтень начинает писать в надежде обрести душевный покой; его предприятие, не уклоняясь окончательно от первоначального замысла, завершится созданием литературного шедевра. Не следует рассматривать обращение к писательству, а затем к написанию автопортрета как этапы некоего постепенного «открытия своего “я”». Как мы видели, «я» у Монтеня изначально выступает главным предметом внимания и заботы. Происходит другое: ответственность за закрепление идентичности постепенно перекладывается на письмо, книгу, образ. Безотлагательная нравственная задача становится задачей художественной, выполняющей отсроченную моральную функцию. В результате появляется возможность не только превратить признание в неудачной попытке обрести нравственную устойчивость в одну из тем, в одну из *черт* портрета; не только покаяться в отчуждении, несходстве с самим собой, переменчивости, не нарушая цельности произведения, где они положены «на бумагу». Помимо этого, эстетическое измерение, направленное на коммуникацию, рассчитанное на одобрение свидетеля (читателя, зрителя портрета), способно открыть перед индивидом возможность новой этики – этики, благодаря которой он не замыкается в обязательном молчании и автаркии, но следует требованию *правдивости* в изображении самого себя перед внешним адресатом и видит в другом поруку

предстояния самому себе. Заметим к слову, что этическое начало присутствует везде, где действует требование идентичности, какова бы ни была его природа. Даже те, чья этика основана на свободе стихийного влечения, требуют, чтобы эта свобода была постоянной.

Таким образом, эстетический долг сходства с самим собой предполагает посредничество другого. В прежнем требовании добродетельной идентичности, равенства себе самому также присутствовало вмешательство извне – вмешательство примера и поучения, наделенных высшим авторитетом: человек должен был обеспечить их интериоризацию, следуя им буквально, сделав их частицей своего «я». Но какова разница! Наставление и пример служили воплощением прошлого, умершего и вместе с тем избежавшего небытия; своей силой они обязаны были *совершенству* минувшего. Напротив, посредничество живого наблюдателя, которого требует правдивость портрета, вписывается в иное временное измерение: оно отнесено к близкому, но пока не определенному будущему; это акт сознания, к которому текст побуждает своего «получателя». Очевидно, что эстетическое требование сходства заполняет у Монтеня пустоту, которая образовалась в результате относительного упадка традиционных авторитетных доктрин – христианской и стоической, – сохранившихся в великих книгах прошлого. Отныне конечным, решающим доводом, последним критерием будет полная, во всех чертах, похожесть того «портрета», какой предстанет взору будущего зрителя, а для начала – самого писателя, выступающего в роли первого свидетеля. Теперь «отношение с другим» (мы еще вернемся к этому в своем месте) – уже не опасность, не потеря себя, не что-то избыточное: оно служит той обязательной переходной инстанцией, вне которой идентичности не удалось бы удостовериться в собственном существовании. Понятие *искренности*, с которого Монтень начинает свое обращение к читателю, в первую очередь определяет моральную основу связи с другим. Обещание нарисовать верную картину звучит в этом тексте в полный голос, но само рисование подчинено коммуникативным целям. Искренность, честность по отношению к читателю предшествуют и сопутствуют взору, обращенному на себя.

К ЧИТАТЕЛЮ

Это искренняя книга, читатель. Она с самого начала предвещает тебе, что я не ставил себе никаких иных целей, кроме семейных и частных. Я нисколько не помышлял здесь ни о твоей пользе, ни о своей славе. Силы мои недостаточны для подобной задачи. Я предназначал эту книгу для узкого круга, для частного пользования моей родни и друзей: чтобы, потеряв меня (а это произойдет в близком будущем), они могли отыскать здесь кое-какие следы моих состояний и настроений и через это сделать более полными и живыми те познания, какие

они извлекают обо мне. Если бы я писал эту книгу, чтобы снискать благоволение света, я бы принарядился и показал себя в полном параде. Но я хочу, чтобы меня видели здесь в моем простом, естественном и обыденном виде, непринужденным и безыскусственным, ибо я рисую не кого-либо иного, а себя самого. Здесь мои недостатки будут читаться вживе, а весь мой облик предстанет в первозданной форме, насколько это позволяют общественные приличия. Если бы я жил между тех племен, которые, как говорят, и посейчас еще наслаждаются сладостной свободой изначальных законов природы, уверяю тебя, читатель, я с величайшей охотой нарисовал бы себя здесь во весь рост, и притом нагишом. Таким образом, содержание моей книги – я сам, а это отнюдь не причина, чтобы ты отдавал свой досуг предмету столь легковесному и ничтожному. Прощай же! Из Монтеня, первого марта тысяча пятьсот восьмидесятого года.

Читая этот короткий, но чрезвычайно важный текст, мы замечаем, что первой в нем названа именно *книга*: ее постоянное присутствие подерживается через наречие места *здесь*, заменяющее ее и служащее, так сказать, пространством анафорической привязки почти всех предложений. Упорное повторение этого *здесь* образует подножие идентичности. Именно в этом устойчивом пространстве *я*, берущийся за перо, чтобы обратиться к читателю, может встретиться с тем *я*-объектом, которое он имеет в виду изобразить. Множественность наблюдаемого «я» проявляется во множественном числе слов «следы, состояния, настроения»: цельность, выраженная в единственном числе, будет вновь обретена благодаря введению истинных адресатов, «родни и друзей», и примет форму «более полных и живых познаний» о писателе, которые те будут активно получать («извлекать») – после его смерти. Той полноты, что выражена здесь в слове «полных», он рассчитывает достичь в мысли и памяти других. Отвергая неадекватного читателя и дав ему отставку в конце своего обращения, Монтень тем не менее вызывает к чужому взгляду («Я хочу, чтобы меня *видели...*») и чтению («Мои недостатки будут *читаться* вживе»). «Вид» и «форма», которые заключают в себе неповторимую идентичность, могут проявиться лишь посредством письма, которое возьмет на себя груз многообразных «состояний, настроений, недостатков» и представит их некоей группе адресатов (речь идет только о близких). Неважно, найдет ли книга читателей; достаточно, чтобы она была задумана «для другого»: тогда Монтень извлечет идентичность непосредственно из своей книги. Как ни парадоксально, ее упорядочивающая, самовоспитательная, стабилизирующая роль становится результатом деятельности, нацеленной поначалу исключительно на то, чтобы *записать* существование данного человека в соответствии с эстетическим постулатом сходства. На книгу, «бумагу» возлагается функция, которую у Монтеня вначале выполняли «Катон, Фокион и Аристид»: «Изберите их *контролерами* всех

своих помыслов»¹. Монтень обнаруживает, что ответственность за все, чего он не смог обрести, пытаясь ввести правила непосредственно в собственную жизнь, подчинить ее нормативному образцу, можно переложить на свою книгу, если, наподобие скульптора и живописца, верно изобразить в ней себя.

Коммуникация, о стремлении к которой свидетельствует текст, с самого начала представлена как желание ограниченного отношения с другими: книга была задумана для узкого круга «родни и друзей», и именно ее частным характером оправдана детальность портрета; больше того: это общее является «более полным и живым» как раз потому, что оно предназначено для «частного пользования»: сужению аудитории парадоксальным образом сопутствует усиление полноты, количественное *уменьшение* (числа истинных адресатов) приводит к качественному *увеличению* (правдивости сообщения). То, что дискурс теряет в универсальности из-за своего *частного* адресата, на уровне индивидуального понимания компенсируется *целостным* характером сообщаемого знания.

И тем не менее автор обращается к неведомому читателю; однако, даровав ему этот титул («читатель»), он тут же прогоняет его, дает ему отставку. Автор явно кокетничает: ничто не вызывает такого желания прочесть, как просьба прекратить чтение. Монтень поначалу ставит читателя в положение незванного гостя, который суется, куда его не просят, и чью «пользу» отказываются принимать в расчет. Но этот отказ от отношений, это прощание с читателем в действительности есть начало отношений с ним. Отношений взыскательных: Монтеню нужен «понятливый читатель». К преимуществам, какие дает ему «писание», он относит и возможность сделать своими друзьями незнакомых ему людей. Ведь он дает шанс всем – «публике» – узнать его так же хорошо и даже лучше, чем собственная семья, а значит, стать для него по-настоящему близкими людьми.

(b) Помимо того преимущества, что пишу я о самом себе, надеюсь получить и другое: если случится так, что нравы мои, прежде чем я умру, придутся по вкусу какому-нибудь порядочному человеку и окажутся схожи с его собственными, он, быть может, меня разыщет и мы с ним сойдемся; я даю ему немалую фору, так как то, что он смог бы узнать обо мне лишь после длительного знакомства и близости, станет ему известно из этих моих протокольных записей за какие-нибудь три дня, и к тому же с большей достоверностью и большей точностью. (c) Забавная причуда: многие вещи, которые я не захотел бы сказать ни одному человеку, я сообщаю всему честному народу и за всеми моими самыми сокровенными тайнами и мыслями даже своих ближайших друзей отсылаю в книжную лавку².

¹ I, XXXIX, pp. 247-248; T. R., p. 242 [ср. т. 1, с. 226].

² III, IX, p. 981; T. R., p. 959 [ср. т. 2, с. 186]. На предыдущей странице читаем: «Обна-

На сей раз кажется, что книга отдает преимущество не верным друзьям, а «всему честному народу» или же незнакомцу, пожелавшему разыскать автора и сойтись с ним. Так или иначе, Монтень предпочитает завязывать отношения на фоне отсутствия отношений, ситуации разрыва или отдаления: с «родней и друзьями» – на фоне собственного близкого ухода из жизни; с читателем – дав ему отставку. Расстояние и полнота (к этому мы еще вернемся) взаимообусловлены, и Монтень оповещает нас об этом с первой же страницы своей книги.

Добавим, что эстетическое измерение – нарисовать, изобразить похожий портрет самого себя, – которое вначале связывалось с миметической верностью образа, пришедшей на смену неосуществимому идеалу постоянства, требует от Монтеня признать (с известными оговорками) то, что сначала он разоблачал с особенной силой: видимость, внешность. Как следует из обращения к читателю, Монтень взял за правило избегать любых украшений и любой искусственности. Но рисовать себя – это искусство, ему не обойтись без искусственности в той или иной форме. В другом месте Монтень говорит:

(с) Нет описания более трудного, чем описание самого себя, но в то же время нет описания более полезного. Всегда надо хорошенько пообчиститься, приодеться, привести себя в порядок, прежде чем показаться на людях. Так вот и я постоянно привожу себя в порядок, ибо постоянно занят самописанием¹.

Акт письма неизбежно соскальзывает от сходства к вымыслу. Но возвращение видимости и искусственности не только не дискредитирует книгу, но и обозначает конечный этап опыта, предпринятого Монтенем, закрепляет запоздалое примирение с тем, что он поначалу обличал. Исходная антитеза, из которой родилось движение, в результате долгого труда разрешается в синтезе нового типа.

В ряду четких оппозиций и антитез, с помощью которых Монтень выражает свои предпочтения, молчаливое *дело* сначала брало верх над никчемным соблазном *слова*. Но *слово*, без которого невозможно изобразить себя, не остается предметом безоговорочного отрицания. Монтень выстраивает еще одну, новую оппозицию, на сей раз в плане языка: она позво-

родаю свои нравы, я неожиданно для себя извлекаю из этого ту пользу, что иногда вижу в них для себя правило» [ср. *там же*, с. 185].

¹ II, VI, р. 378; T. R., р. 358 [т. 1, с. 331]. Эти фразы – часть позднейшей вставки, завершающей эссе «Об упражнении». В тексте 1580 года не было места «другому»: «Это урок, извлеченный мною для себя, а не наставление для других». В последнем добавлении «другой» возникает вновь: «То, что полезно для меня, может при случае оказаться полезным и для другого» (*там же*).

ляет ему заявить о своей приверженности *живой речи*, в противовес *речи письменной* с ее застывшей формой. И все же письменная речь в конечном счете получает признание: выбор Монтеня оправдан в силу того предпочтения, какое он отдает *духовному* потомству, превосходящему верностью и сходством детей *по плоти*: «То, что порождено нашей душой, то, что является плодом нашего ума, нашего мужества и понимания, увидело свет благодаря более благородным органам, чем органы размножения, и в большей мере часть нас самих; при этом творении мы являемся одновременно и матерью и отцом, эти отпрыски достаются нам гораздо труднее и приносят нам больше чести, если в них есть что-нибудь хорошее. Ведь достоинства наших детей являются более их достоинствами, чем нашими, и наше участие в них незначительно; зато вся красота, все изящество и вся ценность наших духовных творений принадлежат только нам. Поэтому они гораздо ярче представляют и отражают нас, чем физическое наше потомство. [...] То, что я отдаю этому духовному созданию [«Опытам»], я отдаю бескорыстно и безвозвратно, как отдают что-либо своим плотским детям; та малость добра, которую я вложил в него, больше не принадлежит мне; оно может знать много вещей, которых я больше не знаю, и воспринять от меня то, чего я не сохранил и что я, в случае надобности, должен буду, как совершенно постороннее лицо, заимствовать у него»¹. Подхватывая, в более скромном ключе, платоновский образ духовного потомства, наделенного бессмертием, Монтень отказывается от владения собой в пользу своей книги; он соглашается стать чужим по отношению к этой «более богатой» фигуре самого себя. Парадоксальное примирение делает книгу и отличной от нас, и одновременно «в большей мере частью нас самих», нежели кровный ребенок. Она будет жить вместо нас, тогда как нам уготовано забвение и скорая смерть.

Приходится признать: индивидуальное существование достигает полной определенности лишь в показе самого себя другому; но чужой взгляд не только служит нам опорой: взамен он заставляет нас прямо при жизни пройти испытание смертью, отрицанием, посредством которого только и достижима для нас полная личная идентичность. Действительно, показывая себя, мы отчасти себя теряем, подвергаем себя риску, полагаемся на охрану других – мы «отдаем себя в залог». Актом письма Монтень намеренно усиливает то отношение, какое поручает нас самим себе через посредство образа, похищенного и возвращенного нам свидетелями. Писать – значит принимать отчуждение, творить себе второе тело, в котором мы предста-

¹ II, VIII, pp. 400–402; T. R., pp. 380–383 [ср. т. 1, с. 350–352].

ем самим себе; это значит производить словесную ткань – текст, – открытую пониманию виртуального читателя. Текст – предмет странный: он оживает со смертью своего создателя. Литературное творчество, замещающая модальность нашего существования, наш след, призванный пережить нас самих, – снаружи являет жизнь, а внутри себя таит смерть. Вот одна характерная фраза Монтеня, которая на первый взгляд кажется лишь преувеличенной вспышкой негодования: «В том, что я написал о себе, нет никаких недомолвок и ничего загадочного. Но если обо мне все-таки найдут нужным поговорить, я хочу, чтобы говорили только голую правду. Я охотно возвратился бы из потустороннего мира, чтобы изобличить во лжи всякого, кто стал бы изображать меня иным, чем я был, хотя бы он делал это с намерением воздать мне хвалу»¹. Монтень здесь воображает своим обиталищем саму смерть – тогда как пристрастие к правдивости выражено в гневном возвращении в мир живых, дабы покарать того, кто будет повинен в лживых речах по его адресу. Эта метафора перехода из одного мира в другой как нельзя лучше раскрывает чередование отсутствия и присутствия, окончательного разрыва и возобновившихся живых отношений.

8. Неотвратимость смерти

«... Чтобы, потеряв меня»: не будем забывать, что в обращении «К читателю» писательский замысел Монтеня целиком помещен в перспективу смерти – но для того, чтобы немедленно вырвать у смерти саму книгу, превратить ее в живой образ, способный пережить человека, не желающего смириться с забвением. *Полный и живой* образ возникает на ее страницах в предвидении близкой *потери*. Рисование самого себя, живое творение, обретает рельефность на фоне меланхолического ожидания скорого ухода из жизни. Прощание с миром предшествует эстетическому выбору и обуславливает работу над литературным изображением. Слово, произнесенное в настоящем, готовится выступить навстречу будущему, где оно будет субститутотом ушедшего в мир иной человека, единственным следом, который он оставил на земле. Подобно Карлу V, Монтень при жизни устраивает себе похороны – не затем, чтобы развернуть мрачную и роскошную картину погребения, но чтобы закрепить на бумаге самые яркие образы ускользающей жизни. К тому же, как пишет он г-же де Дюра в конце главы II, XXXVII, он не уверен, что сумел сохранить лучшую часть самого

¹ III, IX, р. 983; T. R., р. 961 [т. 2, с. 189]. Слова «изобличить во лжи», столь важные для этой фразы, приглашают перечитать опыт II, XVIII, «Об изобличении во лжи».

себя: «Помимо того, что это мертвое и немое мое изображение обеднит мое естество, оно показывает меня не в лучшую мою пору, но когда я уже во многом потерял былую крепость и жизнерадостность и становлюсь вялым и протухшим»¹.

Представим себе Монтеня, ищущего опоры в посмертном будущем, где он будет жить лишь в памяти друзей, – для того чтобы полнее насладиться той частью существования, которая отделяет его от смерти. Заранее перебросив мост к загробной жизни, он затем идет по нему вспять, дабы лучше почувствовать вкус предсмертия. Если бы не боязнь забвения как окончательного погружения в небытие, неизвестно, взялся ли бы он за перо. В этом он дурной христианин. Им движет желание пережить самого себя в соответствии со своей частной правдой и в памяти другого поколения: он утратил надежду на бессмертие души и вечное озарение, обещанное Церковью избранным, которым уготованы небеса. «Он возымел глупое намерение рисовать самого себя»²; Паскаль, на мой взгляд, упрекает Монтеня не только в гордыне, но и в грехе более глубоком – грехе отчаяния, в который тот впадает, отвечая на смерть не верой в божественное обетование, а прибегая к литературе, к искусству, дабы нарисовать образ своей жизни и вручить его потомкам. Существование на страницах книги лучше, чем забвение и небытие. Книга «Опытов» станет *памятником*.

Но памятником не из тех, какие возводятся по приказу множества дворян, желающих прославить свои ратные подвиги и свой блестящий род. Монтень намерен увековечить не череду военных или политических подвигов, но «жизнь обыденную и лишенную всякого блеска»³, похожую на любую другую.

Памятник, что создает Монтень, не похож и на тот, какой, по примеру Горация, торжественно возводят художники и поэты во славу своего предшествующего творчества: «Eхegi monumentum...» У Монтеня нет позади завершенного произведения, он не может похвалиться, что создал нечто неподвластное времени. Все его творчество целиком состоит в пока не оконченных памятных записях. Ему не принадлежит ни одного шедевра, на который он мог бы сослаться. Монтень, наоборот, склонен скорее обличать небрежность и несовершенство собственной речи. Тем самым его прекрасный язык начинает звучать во всю мощь, свободный от

¹ II, XXXVII, p. 784; T. R., pp. 764–765 [ср. т. 1, с. 697].

² Pascal, *Pensées*, éd. Ph. Sellier, Paris, 1976, p. 322 [Блез Паскаль, *Мысли*, М., Изд. имени Сабашниковых, 1995, с. 287].

³ III, II, p. 805; T. R., p. 782 [т. 2, с. 19].

бремени формальной отделки согласно заученным образцам, тогда как многие писатели и ораторы эпохи, стремясь добиться восхищения публики, увязают в напыщенном цicerонианстве. Впрочем, посмертная жизнь видится Монтеню короткой. Памятник, призванный продлить его жизнь, сам непрочен: «Я пишу свою книгу для немногих и на немногие годы. Будь ее содержание долговечнее, его нужно было бы изложить более твердым и четким языком»¹.

Наконец – стоит ли напоминать? – свидетельство Монтеня не имеет ничего общего с сочинениями апологетов, которые, вслед за Августином в его «Исповеди», дают читателю поучительный пример вмешательства Божьего в их жизнь. Он всего лишь хочет сохранить на страницах книги память о вполне обычной человеческой жизни: но именно в этом состоит его неслыханная дерзость. Ибо жизнь в ее ничем не прикрытой простоте, в ее неискупимой естественности, но воплощенная в искусстве, отрицающем правила искусства, приравнена в своих притязаниях к ратным подвигам или божественному избранничеству других. Заурядная жизнь представлена в своих отнюдь не образцовых чертах: ее нагота – это обратный пример, противовес всей той парадигме образов, на которые равнялась нравственная, воинская, религиозная жизнь. А где нет больше примеров, примером может стать все. Надгробный памятник, возведенный Монтенем в память о самом себе, отсылает нас к самым будничным аспектам «расхожего и личного» существования, близящегося к своему концу. В последнем эссе – «Об опыте» (III, XIII) – дотошно перечислены все «телесные состояния», все пристрастия и мелочи, из которых обычно и складывается «частная» жизнь. Необходимость писать живо, стараясь передать на бумаге интонацию разговорной речи («с бумагой я беседую как с первым встречным»²), обусловлена смертью. Путь, ведущий через мысль о смерти, вывел нас не в загробный мир, а назад, к самым сокровенным и на первый взгляд самым ничтожным деталям частной жизни, вписанной в череду смертных дней.

9. Утрата друга

В 1569 году Монтень выпускает в свет перевод «Естественной теологии Раймунда Сабундского»: этот труд он осуществил по просьбе отца, Пьера де Монтеня. Письмо-посвящение к книге не случайно датировано «18 июня 1568 года, Париж»: это день, когда Пьер де Монтень умер – скорее все-

¹ III, IX, p. 982; T. R., p. 980–981 [т. 2, с. 188].

² III, I, p. 790; T. R., p. 767 [т. 2, с. 5].

го, в Монтене, где он и был похоронен. Сына не было подле умирающего отца, но его отсутствие было восполнено подношением книги.

В 1570 году Монтень публикует (в нескольких «книжечках», образующих два сборника) рукописи, которые оставил ему Этьен де Ла Боэси, скончавшийся семью годами ранее: переводы из Плутарха и Ксенофонта, латинские и французские стихи. Каждый текст он сопровождает посвящением; датировки их относятся к периоду с апреля по сентябрь 1570 года. В том же году он продает свою должность советника бордоского парламента.

Спустя несколько месяцев, в марте 1571 года, он помечает днем своего рождения надписи-посвящения в библиотеке, знаменующие начало его «уединения»... Вскоре он приступит к работе над «Опытами»; в издании 1580 года они завершаются вынесенным в постскрипtum посвящением г-же де Дюра (глава II, XXXVII), а открывает книгу обращение к безымянному читателю, о котором мы только что говорили и которое, по-видимому, было написано в последнюю очередь.

Тем самым знаки привязанности Монтеня к любимым людям (умершему отцу и умершему другу), отказ от общественной должности и личное творчество, предназначенное для друзей и близких, которые его переживут, выстраиваются в единую логическую цепь.

Монтень замышляет создать книгу, потому что думает о том, как недолго ему осталось жить. Но еще более укрепляю его в решении писать воспоминания об ушедшем друге, чье литературное наследие он целиком спас от забвения. «Он один владел подлинным моим образом и унес его с собою. Вот почему мне так непросто разобраться в самом себе»¹. Таким образом, акт письма вдвойне связан со смертью: он подразумевает скорую смерть писателя и одновременно давнюю (в 1563 году) смерть друга, к которому постоянно обращены мысли Монтеня.

Нужно ли перечислять все случаи, когда Монтень упоминает эту утрату и свою скорбь? Среди них письмо отцу, датированное 1563 годом, где он рассказывает о болезни и смерти Ла Боэси, пять посвящений 1570 года, вся глава «О дружбе» (I, XXVIII) в «Опытах» 1580 года: «С того самого дня,

¹ III, IX, p. 983, n. 44; T. R., p. 961, n. 3 (текст 1588 г.). Тибоде в своей книге высказывает очень глубокие соображения о роли Ла Боэси и памяти о нем: A. Thibaudet. *Montaigne*, Paris, 1963, pp. 52–54, 142–153. Самое главное верно подмечено Морисом Мерло-Понти: «Дружба с Ла Боэси была далеко не просто одним из событий в его жизни; можно сказать, что Монтень и автор “Опытов” родились из этой дружбы, что в конечном счете существовать для него значит существовать под взглядом друга» (M. Merleau-Ponty. «Lecture de Montaigne», in: *Signes*, Paris, 1960, p. 262). Ср.: M. Butor, *op. cit.*; R. L. Regosin, *The Matter of my Book. Montaigne's «Essais» as the Book of the Self*, Univ. of California Press, 1977, pp. 7–29.

как я потерял его, [...] я томительно прозябаю; и даже удовольствия, которые мне случается испытывать, вместо того чтобы принести утешение, только усугубляют скорбь от утраты»¹. В «Путевом дневнике» он записывает грустную мысль, которая вдруг посещает его в 1581 году, на курорте Ла Вилла: «Впал в тягостнейшие мысли о г-не де Ла Боэси и предавался им так долго и неотступно, что испытал великую боль»²; затем, во вставке на полях к опыту II, VIII, вошедшей в текст 1595 года, он пишет: «О друг мой! Делаюсь ли я лучше из любви к нему или хуже? Конечно же, гораздо лучше. Сожаление о нем служит к чести моей и утешению. Разве не благочестиво и не приятно навечно сделать похороны его делом своей жизни? Какое наслаждение сравнится с этим лишением?»³ Его верность, его упорный траур превращаются тем самым в «наслаждение»: они усиливают чувство собственной значимости. Ибо следовать безотрывно («похороны» продлеваются «навечно») за гробом друга, живущего в памяти, – это, быть может, единственное проявление постоянства и непрерывности в жизни, ведающей о том, что ее удел – непостоянство и прерывность. Здесь сходятся вместе неприкрытый эгоцентрический интерес («делаюсь ли я лучше?») и признание своей добровольной зависимости от внешнего объекта. Своеобразная смесь внимания к собственной персоне и сожаления об утраченном друге обнажает тесную взаимосвязь между ощущением своего «я» и мыслью, обращенной к любимому *другому* («О друг мой!»); их сопряжение преломляется в парадоксальном переживании: Монтень испытывает одновременно и скорбь, и «наслаждение». Храня образ человека, бесконечно провожая его к месту последнего упокоения, он получает удовольствие: ибо так подтверждается всевластие мысли, способность одолеть забвение, в которых личность обретает сознание своей силы.

Взгляд друга нес основную функцию нравственного познания и руководства. Он обладал исчерпывающей истиной о Мишеле де Монтене, истиной такого уровня полноты, какого не сумело достичь даже сознание самого Монтеня. Перечитаем еще раз: «Он *один* владел подлинным моим образом и унес его с собою». Смерть Ла Боэси лишила Монтеня единственного зеркала: с утратой друга образ, владельцем которого он был, оказался стерт навсегда. Исчез более полный, более достоверный *двойник*. Эстафету поневоле и запоздало принимает внутренняя рефлексия: «Вот почему мне так не просто разобраться в самом себе». Следует обратить внимание, какие заме-

¹ I, XXVIII, p. 193; T. R., p. 192 [т. 1, с. 180–181].

² *Journal de Voyage*, T. R., p. 1270.

³ II, VIII, p. 396, n. 1; T. R., p. 376, n. 1.

нены слова в двух этих параллельных фразах. На месте «он один» возникает «я», на месте «владел подлинным моим образом» – глагол «разобраться». Сразу становится ясно, что замена неравноценна: некому хранить подлинный образ, все нужно начинать сначала. Вместо «наслаждения», которое было уделом друга, вместо прямого и целостного интуитивного постижения, близкого к тому, какое, согласно учению неоплатоников, присуще небесным духовным силам, приходится трудно, с усилиями, двигаясь от одного частичного открытия к другому, разбираться в самом себе. Взамен *непосредственного* знания, каким обладал о Монтене Ла Бюэси, сам Монтень может рассчитывать лишь постепенно, на ощупь, ценою тягот (слово *curieusement*, «непросто», производное от латинского *cura*, «забота», в XVI веке еще несет этот смысл) приближаться к нему. Разобраться – значит в лучшем случае, сопоставляя слова, выработать, этап за этапом, мазок за мазком, *дискурсивное* знание. Но за время, прошедшее после смерти Ла Бюэси, Монтень постарел: а значит, он никогда не сумеет восстановить образ, живший в сознании друга и унесенный им; портрет молодого Мишеля де Монтеня кисти Этьена де Ла Бюэси утерян навсегда. Теперь, ценой немалого труда, нужно создать иной образ, для иных свидетелей, образ как можно более близкий к изображению, какое спонтанно было дано во владение другу и так же спонтанно принято им. Вместо правдивого зеркала, отражающего «подлинный образ», благодаря которому Монтень проживал две жизни – в себе самом и в дружеском взоре, – ему остается лишь чистая страница: на ней он может высказать себя, стареющего, в словах, которым никогда не сравниться с живой взаимной близостью. Абсолютная симметрия, где дружба объясняется только личностным началом – «потому, что это был он, и потому, что это был я»¹, – больше невозможна; смерть друга уничтожила общение, которое благодаря взаимному подбадриванию, поддержке, совместным планам, обмену мыслями выливалось в безмолвное «наслаждение» братским сходством. Отныне приходится, асимметрично соотносясь с самим собой и с другими, спасать что можно от этого разрушенного счастья, давая ему другую плоть: письменное слово, книгу. Длительное, с утратой чего невозможно смириться, – значит постоянно искать для него замену, восполнение, переложение...

¹ I, XXVIII, p. 188; T. R., p. 187 [т. 1, с. 176]. Нужно отметить, что благодаря равному числу слогов и параллелизму синтаксических структур (*isocola*) [во французском тексте] здесь образуется александрийский стих, поделенный цезурой ровно пополам. Почти близнечная близость двух друзей получила это эмблематическое выражение лишь в позднейшей вставке (в издании 1595 года).

Теперь становится более понятной позиция, высказанная Монтенем уже в посвящении (умирающему отцу) перевода «Естественной теологии» Раймунда Сабундского. Акт письма оправдан прежде всего как свершение возложенной и принятой на себя миссии, исполнение обещания; Монтень дает понять, как тщательно он старался его исполнить:

Монсеньор, следуя поручению, какое дали вы мне в прошлом году у себя в Монтене, я собственноручно сшил и изготовил для Раймунда Сабунда, великого Богослова и Философа Испанского, французский наряд [...]¹.

Перевод сообщает тексту новый «фасон». Причем эта трансформация имеет один весьма выигрышный аспект: отныне книга может «предстать во всяком добром обществе». Тем самым благодаря воле Пьера де Монтеня и труду Мишеля, «снявшим с нее облачение» схоластической латыни («эту суровую манеру и варварскую повадку»), она «вырастет в цене». Но «поправки и переделки» относятся лишь к одеянию книги. «Остальное» Пьер де Монтень (которого Мишель почтительно именует родителем перевода) заимствует: «Ибо может статься, что в обмен на блистательные и благочестивейшие его речи, на возвышенные его и как бы божественные понятия, вы со своей стороны принесете лишь слова и язык: такой подлый, такой низкий товар, что у кого его больше, тот, бывает, становится из-за него хуже»². Гордость за текст, улучшенный при переводе, оборачивается уничтожением: с одной стороны, «понятия» философа, с другой – всего лишь пустые словеса, простая перемена наряда. Вторая жизнь книги Сабунда ничего не говорит о высоких качествах того, кто облек ее в «слова и язык». Но о ком идет речь? Мишель де Монтень, переводчик сочинения, неотделим от «вы», обращенного к отцу, чья воля дала первотолчок переводу. Датируя эти слова днем смерти отца, Монтень хочет сказать, что выпущенное им произведение есть *продолжение* и реализация воли умирающего. Напоминание о том, что родительская воля продолжает жить в переведенной книге, повторено в начале «Апологии Раймунда Сабундского» (II, XII), а сама «Апология» становится не только защитой идей испанского теолога, но и еще одним способом продлить во времени последнее отцовское желание:

(a) Мой отец незадолго до смерти, случайно наткнувшись на эту книгу, лежавшую в кипе заброшенных бумаг, попросил меня перевести ее для него на французский язык [...] Перевод оказался для меня делом новым и необычным, но так как я, по счастью, имел тогда много свободного времени и был не в состоянии отказать в чем бы то ни было лучшему из отцов в мире, то, как мог, справился со своей задачей. Перевод мой доставил отцу огромное

¹ T. R., p. 1360.

² T. R., p. 1360–1361.

удовольствие, и он распорядился его напечатать, что и было выполнено после его смерти¹.

Таким образом, книга Сабунда, которую рекомендовали отцу Монтеня как возможное средство сохранить «нашу старинную веру», способствовать ее большему почитанию, несет двойную нагрузку, она поддерживает все, чему грозит уничтожение: отца, которому к моменту, когда Пьер Бюнель поднес ему сочинение испанского богослова, остается жить недолго; «старинный обычай» в религии, поколебленный «новшествами Лютера», которые Монтень сравнивает с «началом болезни»². В обоих случаях речь идет о сохранении того, что находится в опасности, о заклании признаков близкой гибели. Но в посвящении Монтень с иронией говорил о «словах и языке» как о «таком подлом, таком низком товаре»; точно так же в «Апологии Раймунда Сабундского» он, нападая на противников книги (то есть на косвенных врагов отца), излагает положения скептического номинализма, грозящие подорвать тот самый авторитет, который он намерен ограждать. Монтень хотел подвести читателей к смиренному признанию в своем личном «несовершенстве» и увлечь за собой противников Сабунда. Читатели же не преминули заметить, что мысль самого Сабунда не только не оказалась под лучшей защитой, но и не выдержала ударов радикальной критики человеческого знания. Смиренный сын, жаждущий поддержать дело отца, своим излишним рвением едва не губит само это дело... Перед нами невольное последствие, а может, и уловка подсознания. Однако в пределах сознательной воли Монтень стремился постоянно держать перед глазами все, что напоминало ему об отце. В длинный список того, что он пожелал *сохранить* на память о нем, входят манера одеваться, мелкие вещи, общественные обязанности, главное здание родового поместья:

(b) Страстью моего отца было отстраивать Монтень, где он родился, и во всем ходе моих хозяйственных дел я люблю следовать его примеру и правилам и, насколько смогу, причучу к тому же моих преемников. И я сделал бы для него много больше, располагай я такую возможность. Я горжусь, что его воля и посейчас оказывает через меня воздействие и неукоснительно выполняется. Да не дозволит господь, чтобы в Монтене, пока он в моих руках, я по нерадивости упустил хоть что-нибудь из того, чем мог бы возратить подобие жизни столь замечательному отцу. И если я взял на себя труд достроить какой-нибудь кусок старой стены или привести в порядок часть плохо отделанного фасада, то это было предпринято мной скорее из уважения к его замыслам, чем ради собственного удовольствия. (c) Я виню себя за бездеятельность, за то, что не осуществил большого, не завершил прекрасных его начинаний в доме, и я тем более виню себя в

¹ II, XII, pp. 439–440; T. R., p. 416 [т. 1, с. 381].

² II, XII, p. 439; T. R., p. 416 [т. 1, с. 380].

этом, что, вернее всего, я последний из моего рода владею им и должен был бы закончить начатое¹.

Отцовская воля, уже простершаяся на публикацию Сабунда, распространяется и на работы по отделке родового гнезда, которые затевает сын. Монтень берет на себя заботу сохранить и продолжить то, что было ему передано: можно сказать, что это *личный* аспект его политического консерватизма, а быть может, и его тайный краеугольный камень. Обет Монтеня сберечь наследие, доверенное ему умирающим, и здесь также сопровождается самообвинением: он, конечно, взялся исполнить волю отца, но мог бы сделать и больше. Он винит себя за «бездеятельность»: ему не удалось дать прекрасное завершение этим «прекрасным начинаниям». Но он приводит и довод в свое оправдание: у него нет наследника мужского пола, которому бы отошло родовое жилище и имя. А значит, он может строить свою жизнь, строить свою книгу и отказаться от мысли «отстраивать Монтень» более, чем это замышлял отец². Ведь строить книгу – значит дать воле отца такую долгую жизнь, какую больше не могут обеспечить ей стены замка, раз им суждено перейти в чужие руки: сыновнее благочестие, желание спасти «живой образ», оставаясь прежними, смещаются, находят для себя новый материал, получают новую точку приложения.

О том же стремлении продлить жизнь после смерти Монтень заявляет в связи с Этьеном де Ла Бюэси. Оно выражается прежде всего в том, что он публикует сочинения друга, подносит их, с помощью посвящений, избранным читателям: им доверено *хранить реликвии*, свидетельствующие о личности умершего. Эти свидетельства, считает Монтень, несовершенны по сравнению с тем, чем был, а главное, чем обещал стать Этьен де Ла Бюэси. Его достоинства и задатки остались неоцененными. Эти доводы Монтень излагает сначала г-ну де Мему:

Я полагаю [...], что великое утешение в сей непрочной и краткой жизни – верить, что ее можно *укрепить и продлить* добрым именем и славой [...]. И потому я, любивший более всего на свете покойного господина де Ла Бюэси, которого полагаю величайшим человеком нашего века, счел бы, что тяжко погрешаю против своего долга, если бы сознательно позволил столь пышному имени и столь заслуживающей подражания памяти пребывать в безвестности и забвении и не попытался в этих отдельных книжечках *воскресить его и вернуть к жизни*. Я думаю, что он каким-то образом это чувствует и что заботы мои трогают его и возвеселяют. По правде говоря, он еще живет во мне, *такой цельный и такой живой*, что не могу поверить, будто он погребен под тяжелой землей и

¹ III, IX, p. 951; T. R., p. 928 [т. 2, с. 157].

² О книге как субституте наследника мужского пола см.: Antoine Compagnon, *Nous, Michel de Montaigne*, Paris, 1980, pp. 194 sq.

общение наше полностью прекратилось. И потому, сударь, что всякие новые сведения, какие сообщаю я о нем и об имени его, суть всякий раз *умножение этой его второй жизни*, и еще потому, что имени его добавляет благородства и чести место, его принимающее, надлежит мне не только распространять его как смогу более широко, но и *вручить его на хранение* людям честным и добродетельным [...]¹

Мишелю де Лопиталю Монтень пишет, что его друг так и не получил соизмеренной ему должности в «государственных делах» и что писал он «лишь для времяпрепровождения». Он не добивался признания; он «не пекся о том, чтобы вывести себя на свет»². В латинских стихах Ла Боэси следует видеть отправную точку *индуктивных* догадок. Поэтому Монтень умоляет канцлера де Лопиталья «*подняться* через это его творение к познанию его самого, а следовательно, полюбить и принять в объятия имя его и память [...] Ибо нет в мире человека, в чьем знакомстве и дружбе он бы столь охотно *нашел для себя место*, как в вашем»³. Монтень здесь опирается на рассуждение, восходящее от видимой (оставшейся несовершенной) части к дивному целому, которому не дано было проявиться:

[...] Даже в самых играх великих людей содержится для людей проницательных *какая-либо отметина почтенного места*, из коего они исходят [...]⁴.

То же он пишет и в «Опытах», в связи с игрой в шахматы Александра: «Каждая мелочь, каждое занятие человека выдает его полностью и показывает во весь рост так же, как и всякий другой пустяк»⁵. Ла Боэси не успел показать, чего он стоит: «Истинный сок и сердцевина его достоинств ушли вместе с ним, нам же остались только кора и листья»⁶. Признаваясь в своей неспособности их «показать», Монтень прибегает к фигуре умолчания, чтобы воскресить в памяти «неколебимые законы его души, его благочестие, добродетель, справедливость, живость его ума, весомость и здравость его суждений, возвышенность его понятий, вознесенных над повседневностью, его знание, грации, дружные со всеми его деяниями, нежную любовь, какую питал он к своей несчастной родине, прочную и закоренелую ненависть к любому пороку, и особенно к той подлой продажности, что вызревает под почтенной вывеской правосудия...»⁷ Ла Боэси заслужи-

¹ T. R. pp. 1361–1362.

² T. R. pp. 1364.

³ T. R. pp. 1365.

⁴ *Ibid.*

⁵ I, L, p. 303; T. R., p. 291 [т. 1, с. 270].

⁶ T. R., p. 1364.

⁷ *Ibid.*

вал высокого поприща; по свидетельству Монтеня, во время смертельной болезни он сам сожалел, что не достиг его¹; и Монтень просит, чтобы ему поверили на слово, ибо ему хочется найти «место», пристанище для образа, которому грозит забвение, для друга, чьи сочинения сами по себе не могут продлить его жизнь после смерти: «Я страстно желаю, чтобы по крайней мере память о нем, ушедшем, которая ныне одна побуждает меня хлопотать во имя нашей дружбы, обрела достойное ее жилище и *нашла себе место* в признании людей честных и добродетельных»². Монтень может поручиться за него, ибо, по его словам, «никогда ни одна философская школа не говорила и не писала ничего точнее о праве и обязанностях священной дружбы, чем то, что мы с этим человеком пережили вместе»³. То же Монтень повторяет и в посвящении г-ну де Лансаку; он просит его «не терять доброго отношения и склонности» к «имени» и «памяти» Ла Бюэси и, чтобы укрупнить образ утерянного друга, добавляет:

Смелее, сударь, не бойтесь усилить их: ибо вы оцениваете его лишь по доступным свидетельствам, оставленным им по себе, *и долг мой ответить вам*, что он в такой степени превосходил их, что вы далеко не знаете его *целиком*. При жизни он почтил меня тем, что полагаю я величайшим своим счастьем: он соткал со мною ткань дружбы столь тесной и прочной, что не было ни склонности, ни движения, ни пружины в душе его, какой я не мог бы наблюдать и оценивать, разве что взор мой иногда бывал излишне близорук. Скажу не солгав, что со всех точек зрения был он столь близок к чуду, что я, дабы не потерять к себе доверия, устремляясь за пределы правдоподобного, вынужден, говоря о нем, сдерживаться и рассказывать не все, что знаю⁴.

Обращаясь к г-ну де Фуа, Монтень еще более откровенно ссылается на признания друга, чтобы засвидетельствовать его величие, не оставившее достаточно убедительных следов ни в какой-либо деятельности, ни в литературе; «слава», которую он стремится связать с «добродетелью» Ла Бюэси, заслуженна; ему, Мишелю де Монтеню, следует верить, как если бы он был апостолом или учеником Сократа, ибо кому как не ему знать, сколь «пагубно» «безоглядно бросать [...] на ветер славословия первому встречному»; он полагает, что «порок лжи» отнюдь «не подобает высокорожденному человеку»⁵:

¹ T. R., p. 1350: «И потом, брат, довелось мне родиться не столь уж бесполезным, чтобы не послужить каким-либо образом государственному благу».

² T. R., p. 1364.

³ T. R., p. 1365.

⁴ T. R., p. 1366.

⁵ T. R., p. 1368.

И такова несчастная его участь, что, хоть и доставил он мне, насколько в силах человеческих, в высшей степени справедливые и очевидные случаи воздать ему славу, я в той же мере лишен и средств, и способностей вознести ее: я, *единственный, с кем он общался при жизни своей и кто может отвечать за миллион достоинств, совершенств и добродетелей, что прозябали без дела в недрах его прекраснейшей души по милости неблагодарной фортуны [...]* Я настолько лишен доверия, которое бы придало вес скромному моему свидетельству, и красноречия, которое бы украсило его и заставило к нему прислушаться, что едва не отказался от этой заботы и не занялся лишь его сочинениями, в которых по крайней мере могу я достойно явить миру его ум и знания. [...] Но в конце концов я решил, что гораздо простительнее ему унести с собой в могилу столько редких небесных даров, нежели мне – похоронить и то знание о них, какое я от него получил¹.

Далее Монтень объясняет произвольное соседство разных книжечек, написанных другом, необходимостью распространить память о нем как можно шире. Разнородное наследие покойного несоизмеримо с высшим достоинством его личности: Монтень намеренно публиковал его по кускам, возводя разрозненность в систему, чтобы умножить число его адресатов (внутри одного тома, похожего на альманах):

[...] Тщательно собрав все, что нашел я завершеного среди его *черновишков и разбросанных там и сям бумаг, игральница ветра и его ученых занятий, почел я нужным, каковы бы они ни были, распределить все это и поделить на столько отдельных сочинений, сколько смог, дабы иметь повод рекомендовать память его наибольшему числу людей, выбрав самых видных и достойных, какие мне известны и чье свидетельство принесло бы ему наибольшую честь*².

Разнообразие адресатов послужит широкому распространению посмертной славы. Напротив, единственный образ этого неповторимого человека будет бережно храниться в сознании Монтеня, его излюбленного конфидента, – словно в фокусе, где сходится все, что оставалось разрозненным; Монтень – единственный хранитель, одинокая половина человека, открывшегося ему «во всей полноте и значении его величия»³.

Дело потомков – верить мне или нет, но *клянусь им всею своей совестью: я знавал и видел его таким, что, по размышлении, едва ли бы сумел в пожелании своем и воображении подняться выше; очень немногих мог бы я дать ему в товарищи. Никак не прошу вас, сударь, оказать покровительство не только его имени вообще, но еще и тем десяти – двенадцати французским стихам, что как бы по необходимости устремляются под сень вашей благосклонности*⁴.

¹ T. R., pp. 1368–1369.

² T. R., p. 1369.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Французские же стихи нужно рассматривать просто как пробу пера: «То не было ни обычное его занятие, ни ученое упражнение [...] едва ли раз в год брал он в руки перо: свидетельством тому – та малость, что осталась нам от всей его жизни. Ибо перед вами, сударь, в первоизданном виде все, что мне от него досталось, без разбора и сортировки: здесь даже детские его сочинения. В общем, он, похоже, занялся стихами лишь для того, чтобы сказать, что способен делать все на свете. Ибо в остальном мы видели, как тысячи и тысячи раз, даже и в будничных своих речах, изрекает он вещи, более достойные знания, более достойные восхищения»¹. Но эта возвышенная душа не имела ни времени, ни случая проявить себя на жизненной сцене. Монтень при своей всегдашней склонности осуждать «суетность слов» (заглавие опыта I, LI) вынужден признать, что его слово – единственный посредник между тем, кем был Этьен де Ла Боэси, и той достославной памятью, которой он бы хотел обеспечить прием, место и *хранение* у многих знатных особ. И когда в заключительном посвящении сборника Монтень обращается к своей жене, он не только напоминает ей о бумагах и книгах, которые завещал ему, умирая, «дорогой мой брат»; прежде всего он хочет посоветовать ей по случаю смерти дочери, «ушедшей на втором году жизни», прочесть в переводе Ла Боэси «утешительное письмо» Плутарха к жене, написанное при аналогичных обстоятельствах. Ведь внимать голосу философии лучше всего тогда, когда «фортуна» посылает нам то самое испытание, о каком говорит сей утешительный голос. «Весьма огорчен, – пишет Монтень, – что фортуна вручила вам сей дар в столь чистом виде». Материнское горе обеспечивает здесь то усвоение, ту «сохранность», какой хотел добиться Монтень во всех предыдущих посвящениях. Голос Ла Боэси, слившийся с мыслью Плутарха, непременно будет услышан. В кругу друзей, с которыми Монтеню захотелось «поделиться» сочинениями Ла Боэси (дабы не «пользоваться ими в одиночку, словно скряга»), нет человека более «обездоленного», чем его супруга. Монтень, в очередной раз сославшись на свою слабость, передает слово Ла Боэси, который, в свою очередь, поставил свое перо на службу образцовому античному тексту:

[...] Перелагаю на Плутарха тяжкую задачу утешить вас и уведомить вас о вашем долге ввиду этой потери; и прошу вас верить ему ради любви ко мне: ибо он откроет перед вами мои намерения и все доводы, какие можно здесь привести, *гораздо лучше, чем сделал бы я сам*².

¹ T. R., p. 1370.

² *Ibid.*

Взятая в этом последнем аспекте, *вторая жизнь* Ла Бозси, переводчика Плутарха, намеренно используется для поощрения работы скорби. Брат, спасенный от первой своей смерти и воскресший в обличье книги, должен помочь излечить рану, которую нанес умерший ребенок, потомство, которого пока нет.

Здесь уместно вспомнить один важный отрывок из длинного письма, написанного Монтенем отцу, чтобы рассказать ему о последних минутах Ла Бозси:

Среди прочего, принялся он в крайнем возбуждении снова и снова просить меня *дать ему место*: я было испугался, что разум его пошатнулся. Даже когда я очень мягко заметил ему, что он позволяет болезни завладеть собою и что слова его – слова человека не вполне в здравом уме, он не сдался сразу и стал повторять еще громче: «Брат мой, брат, значит, вы не хотите *дать мне место*?» И так до тех пор, пока не вынудил он меня прибегнуть к рассудку и убедить его, сказав, что, поскольку он дышит и разговаривает и поскольку у него есть *тело*, у него, следственно, есть и *местоположение*. «Пусть так, пусть так, – отвечал он тогда, – оно у меня есть, но не то, какое мне нужно; и потом, если говорить все до конца, во мне уже нет жизни. – Скоро Бог даст вам лучшую жизнь, – заметил я. – Хоть бы я был уже у него, брат, – отвечал он, – я уже три дня рвусь отправиться в путь»¹

Если поначалу Монтень, казалось, не понимал мольбы умирающего, то впоследствии она была услышана в полной мере. *Место* Ла Бозси, его *местоположение* отныне не только в библиотеке, куда Монтень перевез книги и бумаги покойного брата, но и в памяти нескольких высоких особ, которым он публично поднес «книжечку его творений», рекомендуя принять имя Ла Бозси под свою охрану. И читатели 1570 года не могли не узнать из посвящений, какого положения, какого почетного «убежища» добивался неизвестный автор Мишель де Монтень для непризнанного великого человека, слишком рано похищенного смертью из этого мира. Задача была выполнена не до конца: Монтень придерживал «Речь о добровольном рабстве», собираясь отвести ей почетное *место* в центре первой книги «Опытов». Она заслуживала этого места, ибо была подобна «прекрасной, тщательно отделанной картине, написанной в соответствии с правилами искусства», тогда как монтеневская проза могла образовать вокруг нее разве что обрамление из декоративных «гротесков»². Как и в посвящениях, Монтень объявляет себя худшим, менее «совершенным» – пусть даже творение друга было не более чем отроческим упражнением, написанным «в виде опыта». В главе «О дружбе» (I, XXVIII) он подхватывает и разворачивает мотив, который уже затрагивал в посвящениях 1570 года. Он излагает ис-

¹ T. R., pp. 1359–1360.

² I, XXVIII, p. 183; T. R., pp. 181–182 [т. 1, с. 170–171].

торию этой дружбы, сравнивает ее с другими, чтобы показать ее исключительность...

Таким образом, Монтень по праву может считать, что в точности исполнил последние просьбы друга: он сохранил образ Ла Боэси, он дал ему место, он был его неизменным стражем и ревностным хранителем: «Если бы я не отстаивал изо всех сил одного моего умершего друга, его растерзали бы на тысячу совершенно несхожих образов»¹.

И все же недостаточно сохранить имя Ла Боэси и обнародовать его сочинения, чтобы дать вторую жизнь человеку, более преданному долгу дружбы, нежели долгу писательства или обязанностям на общественном поприще (где его не сумели использовать для решения тех величайших задач, какие были ему по плечу). Опубликовать его произведения – еще не значит отвести ему такое место, о каком он просил.

Опыт дружбы был опытом обоюдного «переноса» воли – добровольного отчуждения с обеих сторон. Перечитаем знаменитые строки:

(a) Тут была не одна какая-либо причина, не две, не три, не четыре, не тысяча особых причин, но какая-то квинтэссенция или смесь всех причин вместе взятых, которая захватила мою волю, заставила ее погрузиться в его волю и раствориться в ней, (c) точно так же как она захватила полностью и его волю, заставив ее погрузиться в мою и раствориться в ней с той же жадностью, с тем же пылом. (a) Я говорю «раствориться», ибо в нас не осталось ничего, что было бы достоянием только одного или только другого, ничего, что было бы только его или только моим².

Место Ла Боэси было в самом Монтене, который, в свою очередь, «растворился» в воле друга. Отметим к слову, что эта парадигма полной взаимной самоотдачи реализует на уровне дружеской пары то движение, какое описывает Руссо в начале «Общественного договора»: там оно возникает между индивидом и обществом в момент основания последнего: «Каждый из нас передает в общее достояние [...] свою личность и все

¹ III, IX, p. 983; T. R., p. 961 [т. 2, с. 189].

² I, XXVIII, p. 189; T. R., p. 187 [т. 1, с. 176]. Эта полная, без какой-либо утайки, открытость сердца или внутренностей изначально входила в топос совершенной дружбы: «*Quid in amicitia fieri oportet, quae tota veritate perpenditur? in qua nisi, ut dicitur, apertum pectus videas, tuumque ostendas, nihil fidum, nihil exploratum habeas; ne amare quidem aut amari, quum, id quam vere fiat, ignores*» [«Как же должны обстоять дела в дружбе, которая вся стоит на правде? Ведь здесь, если и ты сам, и твой друг не будете, что называется, нараспашку, ни доверия между вами не останется, ни знать вы друг друга не будете; да и как ты можешь любить другого, а он тебя, если оба вы не ведаете, насколько это искренне?» – Цицерон, «О дружбе», XXVI, в кн.: Цицерон, *Эстетика. Трактаты, речи, письма*. М., Искусство, 1994, с. 475]. Однако в еще большей степени данный текст отсылает к философии дружбы у неоплатоников. См.: Марсилио Фичино, «Комментарий на “Пир” Платона», II, VIII.

свои силы...»¹ Это «тотальное отчуждение» становится основой нового *тела*, новой, общей воли. Есть основания утверждать, что Руссо берет за образец представление о *philia* и *amicitia* (которое он мог почерпнуть и у Аристотеля и Цицерона, и у Монтеня), перенося его на полис, Город-государство, одушевленное «общим я»². У Монтеня ничто не прописано так отчетливо, как образ двух тел, в которых обитает одна душа («не что иное, как – по весьма удачному определению Аристотеля – одна душа в двух телах»)³, и образ воли, которая, будучи основана на личном убеждении, сливается с волей другого; однако же он полагает, что для совершенной дружбы число партнеров не должно превышать двух. «Делить» можно лишь «обычные дружеские связи»⁴. Высшая дружба может быть уделом только двоих, подобных близнецам. В пример он приводит римлян Тиберия Гракха и Гая Блоссия:

(с) Полностью вверив себя друг другу, каждый из них полностью управлял склонностями другого, ведя их как бы на поводу [...]⁵.

Здесь, по словам Монтеня, происходит столь «полное и окончательное слияние воли обоих друзей», что, как следствие, «у меня нет никаких сомнений в моей воле, так же как и в воле такого друга»⁶. Уверенность в устремлениях «брата» в дружбе столь же полная, как и уверенность в себе самом: «Никакие доводы в мире не могли бы поколебать моей уверенности в том, что я знаю волю и мысли моего друга»⁷.

Но этот обмен волями есть также и взаимный обмен взглядами: знанию открыто все, без малейшей утайки:

(а) В любом его поступке, в каком бы виде мне его ни представили, я могу тотчас же разгадать побудительную причину. Наши души были столь тесно спаяны, они *взирали* друг на друга с таким пылким чувством и, отдаваясь этому чувству, до то-

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*; livre I, chap. VI (Œuvres complètes, t. III, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1964, p. 361). [Ж.-Ж. Руссо. *Трактаты*. М., Наука, 1969, с. 161].

² В «Новой Элоизе» промежуточной стадией между дружбой двоих и самовластием народа выступает общество прекрасных душ. Для определения общества, основанного на договоре, Руссо использует понятия свободы и равенства. В республиканском девизе к ним будет добавлено братство: это понятие всего лишь выделено из руссоистской теории народного суверенитета, «вытеснявшей» его или содержавшей в имплицитном виде. Теория договора была сформулирована как чистое рассуждение, лишённое эмоциональной составляющей. Но принесение себя в дар как основополагающий момент ясно указывает, что Руссо берет за образец именно дружбу – «обобщая» ее.

³ I, XXVIII, p. 190; T. R., p. 189 [т. 1, с. 178].

⁴ I, XXVIII, p. 191; T. R., p. 190 [т. 1, с. 179].

⁵ I, XXVIII, p. 189; T. R., p. 188 [т. 1, с. 177].

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

го *раскрылись* одна перед другой, обнажая себя до самого дна, что я не только знал его душу, как свою собственную, но и поверил бы ему во всем касающемся меня больше, чем самому себе¹.

«Слияние воль» шло рука об руку с обменом образами: каждый из друзей подносил другому правдивое зеркало. Это единство в удвоении: единство тем более ощутимое, что в нем преодолевалась двойственность; удвоение тем более ценное, что сознанию другого вверялась вся целостная правда, в которой «я» само по себе не было уверено в той же степени (я «поверил бы ему во всем касающемся меня больше, чем самому себе»). *Растворение* себя в воле друга было также и *расширением* сферы «я»: «Тайной, которую я поклялся не открывать никому другому, я могу, не совершая клятвопреступления, поделиться с тем, кто для меня не “другой”, а то же, что я сам. Удваивать себя – великое чудо...»² «Удваивать себя»: выражение это может означать и *расширение* начальной идентичности благодаря удвоению – и *расщепление* единой субстанции через ее раздвоение. Моя воля удваивается и растет в воле друга; мой образ раздваивается, ибо взгляд друга складывает более верный образ и дарует его мне. Стоит ему умереть, и я возвращаюсь к своей начальной идентичности как к *полу-жизни* и одновременно лишаясь прежней уверенности в том, что целостная правда обо мне содержится вне меня, в братском и суровом взоре:

(а) ...Когда я сравниваю всю остальную часть моей жизни с теми четырьмя годами, которые мне было дано провести в отрадной для меня близости и сладостном общении с этим человеком, – мне хочется сказать, что все это время – дым, темная и унылая ночь. С того самого дня, как я потерял его, [...] я томительно прозябаю; и даже удовольствия, которые мне случается испытывать, вместо того чтобы принести утешение, только *удваивают* скорбь от утраты. Мы *все делили* *пополам*, и мне *кажется*, что я *отнимаю* у него *его долю* [...] Я настолько привык быть всегда и во всем второй половиной, что мне представляется, *будто теперь я лишь полчеловека* [...] Нет такого поступка и такой мысли, когда бы я не говорил этого – как и он говорил бы об этом мне; ибо насколько он был выше меня в смысле всяких достоинств и добродетели, настолько же превосходил он меня в исполнении долга дружбы³.

Переживший другого – одновременно и вор (ибо, наслаждаясь в одиночку всеми удовольствиями, он «отнимает» долю другого), и человек, чья жизнь отныне ущербна. Он ощущает в себе и избыток, и недостачу. Он в одиночку влачит бремя жизни, слишком тяжелое без поручителя, ему негде хранить самого себя; а с другой стороны, теперь он всего лишь обломок

¹ I, XXVIII, pp. 189–190; T. R., p. 188 [т. 1, с. 177].

² I, XXVIII, p. 191; T. R., p. 190 [т. 1, с. 179].

³ I, XXVIII, pp. 193–194; T. R., p. 192 [ср. т. 1, с. 180–181].

или «дым»: он утратил онтологическую содержательность двойного существования. Он испытывает только удвоенную скорбь.

Итак, продлить имя Ла Бозси, «продлить его существование»¹, сохранить его «живой образ» значит не только благоговейно исполнить долг перед умершим другом; это значит сделать так, чтобы в образе брата, который хранит в памяти Монтень, ему виделся (отныне всегда неясно) блеск устремленного на него взора Ла Бозси и тот образ самого себя, какой даровал ему этот взор. Место, о котором перед смертью просил друг, находится в сознании самого Монтеня: так он сможет возвратить Ла Бозси как бы тень его украденной «доли» и одновременно, «внимательно» разгадывая сам себя, подменить утраченного друга, исполнив его задачу. Благодаря работе одинокого сознания, силой *памяти* и *размышления*, удастся сохранить братскую чету образов, симметричные отношения которых нарушила смерть. «Отстаивая изо всех сил одного своего умершего друга»², Монтень взял на себя завещанный им долг: сохранять к себе то же пристальное внимание и бдительную суровость, какие выказывал ему друг.

Тем самым посмертная дружеская связь заново и в обостренном виде воспроизводит опыт, который был самой сутью существования при жизни: близость друга ощущалась как своеобразная избыточность, тогда как разлука вызывала у обоих чувство более полного «обладания» жизнью:

(b) Разлучаясь, каждый из нас жил более заполненной жизнью и видел ее шире и глубже: он жил, он наслаждался, он наблюдал для меня, я наблюдал для него, делая это с такой полнотой, как если бы он был со мною. Когда мы бывали вместе, какая-то наша часть оставалась праздною: мы сливались в единое целое. Разъединение в пространстве обогащало нашу духовную связь³.

В те времена, когда за разлукой могло последовать соединение, она была залогом полноты: удаленность друг от друга позволяла тоньше переживать взаимность. Дружеский диалог продолжался на расстоянии. Быть может, то была подготовка к окончательному расставанию? «ОН *наблюдал* ДЛЯ МЕНЯ, Я *наблюдал* ДЛЯ НЕГО». Хиазм, фигура, возникающая из пере-

¹ II, XII, p. 553; T. R., p. 534: «Человек необычайно озабочен тем, чтобы продлить свое существование» [т. 1, с. 486].

² III, IX, p. 983; T. R., p. 961 [ср. т. 2, с. 189].

³ III, IX, p. 977; T. R., p. 955 [т. 2, с. 182–183]. Чуть выше читаем: «Я знаю, что руки у дружбы достаточно длинные, чтобы касаться друг друга и сплетаться друг с другом, протягиваясь с одного конца света в другой; и это в особенности относится к такой дружбе, в которой имеет место непрерывный обмен услугами, порождающими привязанность и признательные воспоминания. По меткому слову стоиков, между мудрецами существует настолько тесная связь и такая родственность, что если один из них закусывает во Франции, то тем самым насыщает своего собрата в Египте [...] Припомните,

сечения взглядов, становится опорой для того, кто, оставшись в одиночестве, хранит живым образ утерянного друга. Неизменно и прочно сохраняя вдумчивый взгляд и самостоятельность суждений, Монтень, как может, восполняет ту половину себя самого, на которую он уменьшился. Тем самым дружеский, пронизательный взгляд Ла Бозси интериоризируется, «интроецируется»: он – свет, направленный в глубины души, бдительная нежность, созерцающая и «контролирующая» подвижную, причудливую жизнь. Из бездны смерти он по-прежнему неусыпно сияет во взоре живого, в его самосознании и акте письма. Внутренняя двойственность акта интроспекции, разделение наблюдающего субъекта («сознания») и наблюдаемого объекта (изменчивого существования), вызвано смертью: субъект наблюдения – тот, в ком мы обычно полагаем наш самый чистый, самый независимый акт, – занимает место умершего, воплощая в себе его вторую жизнь и его подчеркнутое отсутствие. Последовательное, неколебимое самосознание и самооценка в своем постоянном стремлении к самому правдивому образу заключают в себе неотступное присутствие другого, его пережитую и отвергнутую смерть: сознание не подвержено изменению, потому что принадлежит отныне не жизни – а жизни после смерти. Оно – одновременно и самый близкий свидетель, и наблюдатель из небытия. Тем самым одиночество писателя по-прежнему сохраняет, настойчиво длит внутри себя присутствие утраченного «общества», подобно тому как целью его становится ожидание «общества» будущего, которое составят другие друзья: функция акта письма – разделить участь утраченного друга, передать живым образ автора, у которого, в свою очередь, скоро не будет иного *места* пребывания, иного *тела* и иного «поручителя»¹, кроме собственной книги, предназначенной потомкам. Таким образом, период уединения, отданного ученым занятиям, осмысливается как промежуток времени между двумя «общениями»: пылким общением с избранником – до книги; посмертным общением с теми, кто станет близкими сеньора де Монтеня, – через книгу. Эссе развивается в двух временных планах, но неизменно в

как вы провели время в течение дня, и вы увидите, что дальше всего вы были от вашего друга, когда он был возле вас; его присутствие расслабляет ваше внимание и предоставляет вашим мыслям неограниченную свободу отвлекаться по каждому поводу и в любое мгновение» (III, IX, p. 975; T. R., p. 953) [ср. т. 2, с. 181].

¹ «Я прекрасно знаю, что не оставляю по себе никакого поручителя, который бы хоть отдаленно любил и понимал меня так, как я его. Нет никого, кому бы мне хотелось полностью передоверить мое изображение [...]» (текст 1588 года; III, IX, p. 983; T. R., p. 96). С точки зрения психоаналитика, Ла Бозси превратился во «внутренний объект». См.: Masud Khan, «Montaigne, Rousseau et Freud», in: *Le Soi caché*, trad. C. Monod, Paris, 1976, p. 137.

виду отсутствия, движимое воспоминанием об утрате или в преддверии ее. И усилие его целиком направлено на сохранение былой близости. Книге отводится та же роль, какую сыграл Монтень в отношении Ла Бозси и своего отца, – спасти его «живой образ». Благодаря вольной беседе с классическими авторами, из которых он составил свою библиотеку, ему открылась возможность читательских отношений с ними, бросающих вызов расстоянию и времени: именно эта модель посмертной жизни в литературном творчестве дает ему возможность с великой скромностью и не менее великой дерзостью – ибо, по его словам, он не представляет из себя ничего особенного и не имеет сообщить ничего важного – препоручить себя потомству. Одинокое «я» продолжает жить лишь силой внеположного ему *общества*, которое оно переносит внутрь себя, хранит и поддерживает.

Вспомним слова Монтеня в посвящении г-ну де Мему: «По правде говоря, он еще живет во мне, *такой цельный и такой живой*, что не могу поверить, будто он погребен под тяжелой землей и общение наше полностью прекратилось». И г-ну де Фуа: «... я, единственный, с кем он *общался при жизни своей*...» В тех же самых словах Монтень определяет и замысел книги «Опытов» в обращении «К читателю», адресуясь к «родне и друзьям», но также и к читателю неведомому: «*Через это* они смогут сделать *более полными и живыми* те познания, какие они извлекают обо мне [...] Здесь мои недостатки будут читаться *вживе*...»¹ Удивительная переключка: книге суждено опосредованно («через это») обеспечить ту полноту жизни, которой теснейшая дружба достигала прямо, через непосредственное общение. Тем самым становится понятнее, какое место в рамках «Опытов» занимают Ла Бозси и отец Монтеня: оба они, на разных правах, выступают инициаторами акта письма, получающего в них свое обоснование; Монтень не может писать *о себе от себя*, не отсылая к ним, как если бы *от них* он получил и свой мандат, и оправдание своего несовершенства. Но, отталкиваясь при письме от них и от их смерти, он не подражает им, не берет их за образец: он никогда не сможет стать таким, как они. У него, в отличие от отца, нет наследников мужского пола; он не обладает добродетелью Ла Бозси, целиком направленной тем на исполнение долга дружбы. Ответом этому другу, по воле судьбы оставшемуся без своих творений, может быть лишь произведение, автор которого, «лишенный любимейшего из друзей», говорит, что книги друга, если б он написал их, намного превзошли бы его собственную: «...если бы в том, более зрелом возрасте, когда я его знал, он возымел такое же намерение, как и я, – записывать все что ни придет в голову, мы имели

¹ *Au lecteur*, p. 3; T. R., p. 9 [ср. т. 1, с. 7].

бы немало редкостных сочинений, которые могли бы сравниться со знаменитыми творениями древних»¹. Ла Боэси суждено было *возвести* лишь великую дружбу («для того, чтобы была возведена подобная дружба, требуется совпадение стольких обстоятельств, что и то много, если судьба ниспосылает ее один раз в три столетия»)², и Монтеню остается лишь «совершенствовать и *возводить*»³ себя самого – для своей книги и через свою книгу.

Таким образом, одиночество Монтеня, который, ведя беседу с самим собой, становится, согласно формуле гуманистов, сам себе толпой (*sibi turba*), поддерживается не только за счет внутренних ресурсов «я». Оно включает в себе обязательную потребность в другом, память о тесном общении с чужим сознанием или призыв к нему. Оно – запоздалый плод оборвавшегося диалога с тем, кто, по словам Цицерона, «*est [...] tanquam alter idem*» («*De Amicitia*», XXI)⁴; в нем готовится посмертный автопортрет, который будет вручен читателю. Потребность в коммуникации присутствует у Монтеня во всех временных измерениях. Она возвращает в прошлое:

(а) [...] Ибо я хорошо знаю по опыту, что когда умирают наши друзья, то нет для нас лучшего утешения, чем сознание, *что мы ничего не забыли им сказать* и находились с ними в *полнейшей и совершенной близости*⁵.

И оно же обращено в будущее: друг, *с которым* мы находились в полнейшей близости, – тот же, *о котором* мы будем беседовать с другими адресатами. Мало сказать ему все, нужно еще бескорыстно, без надежды на отдачу, еще усилить расположение к нему после его ухода из жизни:

(б) Люди, заслужившие с моей стороны дружеское расположение и признательность, никогда не бывали внакладе от того, что их больше нет возле меня; с ними, отсутствующими и ничего не подозревающими, я всегда *расплачивался и с большей щедростью*, и с большей тщательностью, чем со всеми другими. И о своих друзьях я говорю с особой теплотой и любовью лишь тогда, когда у них больше нет ни малейшей возможности узнать об этом⁶.

10. «*At tibi certamen maius*»⁷

Населив все временное пространство (в прошлом обитает воспоминание о друге, в будущем – замысел поведать о нем «с особой теплотой и лю-

¹ I, XXVIII, p. 184; T. R., p. 182 [т. 1, с. 171].

² *Ibid.* [ср. там же].

³ II, VI, p. 380; T. R., p. 360 [ср. т. 1, с. 333].

⁴ «... все равно что ты сам» [Цицерон, *указ. соч.*, с. 471].

⁵ II, VIII, p. 396; T. R., p. 376 [ср. т. 1, с. 346].

⁶ III, IX, p. 996; T. R., p. 376 [т. 2, с. 202].

⁷ Тебе предстоит величайшее сражение (*лат.*).

бовью», отправляясь от настоящего, которое есть скорбь и утрата), сознание писателя предается опытному постижению самого себя и временной длительности, ослабляющему и одновременно обогащающему то восторженное состояние, в котором он пребывал при жизни друга.

Монтень читал «Речь о добровольном рабстве» еще до знакомства с Ла Бюэси, и сочинение это вызвало у него желание ближе узнать автора:

(а) Я чрезвычайно многим обязан этому произведению, тем более что оно послужило поводом к установлению между нами знакомства. Мне показали его еще задолго до того, как мы встретились, и оно, познакомив меня с его именем, способствовало, таким образом, возникновению между нами дружбы, которую мы питали друг к другу, пока Богу угодно было, дружбы столь глубокой и совершенной, что другой такой вы не найдете и в книгах, не говоря уж о том, что между нашими современниками невозможно встретить что-либо похожее¹.

Монтень уловил в «Речи» зов дружбы не только потому, что благодаря отсылкам к античности, сразу же понятным человеку его культуры, обнаружил в ней обличение монархов-притеснителей, но прежде всего потому, что Ла Бюэси, стремясь дать наиболее полное определение тирании, по контрасту с нею восхвалял дружбу – как то, что всевластие тирана коренным образом исключает. Дружба, согласно Ла Бюэси (который здесь верно следует топосу, освященному гуманистической традицией), есть форма «общества», которую тирания делает невозможной на всех уровнях коллективной жизни:

Дело в том, что тиран, без сомнения, никем не любим и никого не любит. Дружба – это *священное имя*, это *святая вещь*; она возникает лишь между людьми порядочными и крепится лишь взаимным уважением; держится она не столько благодеяниями, сколько доброй жизнью. Друг уверен в друге потому, что он знает его во всей полноте: поручители в том – его природная доброта, вера и постоянство. Не может быть дружбы там, где есть жестокость, где есть нечестность, где есть несправедливость; меж злыми людьми, буде соберутся они вместе, рождается сговор, а не товарищество; они не любят друг друга, но боятся; они не друзья, они сообщники.

Но даже если б и это не было помехой, весьма нелегко было бы обрести в тираническую любовь, ибо, стоя надо всеми и не имея товарища, он уже находится за пределами дружбы, которой истинная добыча состоит в равенстве, которая не терпит хромоты, но неизменно ровна².

¹ I, XXVIII, p. 184; T. R., p. 182 [т. 1, с. 171].

² La Boétie, Œuvres complètes, éd. P. Bonnefon, Bordeaux – Paris, 1892, pp. 53–54. Ту же тему развивает Цицерон в главах XV и XXIV «De Amicitia». Об этом моменте трактата «Против Единобожия» см. работу Клода Лэфора: Claude Lefort, «Le nom d'Un», in: La Boétie, *Le Discours de la servitude volontaire*, éd. P. Léonard, Paris, 1976, pp. 247–307.

Дружба, взаимное, правдивое и бескорыстное принесение себя в дар есть сама противоположность корыстной покорности льстеца, устремляющегося в добровольное рабство. Какими бы великими преимуществами ни пользовался порок, исход дела не вызывает сомнений. Поначалу assentator будет в фаворе, его щедро вознаградят, но рано или поздно он падет жертвой разрушительной прихоти тирана. Подробно показав тот механизм подражания, в силу которого рабская сделка воспроизводится на всех уровнях тиранического общества сверху донизу, Ла Боэси не противопоставляет ему никакой четкой модели свободного общества, кроме тесного братского круга: очевидно, что в дружбе он видит единственную возможность сопротивления или спасения, пригодную только для «людей порядочных». В легендарных примерах – Гармодий и Аристокитон, Брут и Кассий – тираноубийство предстает героическим деянием, которому может посвятить себя великая дружба. Конечно, дружба Монтеня и Ла Боэси крепка не такого рода замыслом, а скорее идеей – во времена, когда власть в стране расплыта между тиранами и тиранчиками, «партиями» или анархическими бандами, – обрести в «священном имени» и «святой вещи» надежное убежище, недоступное для власти и ее произвола. Они посвящают себя частному общению – но столь высокому и приверженному культу добродетели, что ему нельзя поставить в упрек пренебрежение общественными интересами.

В письме Монтеня, где описывается болезнь и смерть Ла Боэси, умирающий обращается к «брату» со словами, которые переключаются с только что приведенным отрывком из «Речи о добровольном рабстве»:

Потом же, обратившись в речах своих ко мне, сказал: Брат мой, любимый и дражайший, избранный мною из множества людей, дабы возродить с вами *добродетельную и искреннюю дружбу*, какую пороки столь уже давно изгнали из нашего обращения, что от нее осталось лишь несколько старинных следов в памяти о древности, – прошу вас в знак моей привязанности к вам не отказать стать наследником моей Библиотеки и моих книг, каковые я вам отдаю...¹

Действительно, чтобы выстроить такую дружбу, Ла Боэси неустанно обращался к этим «старинным следам», к образам-примерам, сохранившимся в «памяти о древности». Очевидно, что именно он выступает связующим звеном между замечательным прошлым и другом, которого он се-

¹ T. R., p. 1352. Как мы видели, в «Речи» говорилось о дружбе как о «святой вещи»; Монтень же в посвящении Мишелю де Лопиталу представляет Ла Боэси как человека, с которым он «пережил вместе права и обязанности священной дружбы». Конечно, это формула, но ее настойчивое употребление показательно.

бе избрал. Он – живое доказательство того, что эти примеры могут обрести новую жизнь, как обретает ее латынь в беседах друзей. Ла Бозси прибегал к латинскому языку в стихотворениях, адресованных друзьям-мужчинам; напротив, к дамам он обращался по-французски. Ибо латынь, по словам Монтеня, заключает в себе энергию, насыщенность бытия, моральную силу, которые превосходят слабые возможности народного языка, отражающего выродившуюся эпоху. Латынь есть язык мужественной образцовости – уже в силу своего более высокого онтологического *статуса*. В трех латинских стихотворениях, обращенных к Монтеню, Ла Бозси выступает в роли наставника. Возраст дает ему преимущество (он на три года старше Монтеня). Он берет на себя инициативу исполнить одну из обязанностей дружбы, указанную Цицероном, – *monere et moneri*, «предостерегать друг друга», делать внушение и получать его самому¹. Именно он, устремив взор ввысь, к недвижной звезде добродетели, корит младшего, упрекает его в уклонениях от нее, в слабости перед лицом плотских искушений. Именно он ободряет его, побуждает двигаться (следуя также примеру отца) в направлении великих образцов и нетленных сущностей. Монтеню предлагается догнать брата, идущего впереди и говорящего с ним на языке преодоления и усилия. Иногда он ведет речь об *отъезде* (втроем, в компании Бело, в другое полушарие, чтобы бежать от скорбей гражданских войн, но не утратить горестного воспоминания о матери-родине), иногда о том, чтобы *взобратся* по тропе добродетели или, отринув иллюзорные удовольствия, обрести *покой*, доступный лишь мудрецам: в конечной точке этого движения, питаемого энергией отказа и жертвенности, человек по праву вступает во владение самим собой, спокойно покоряет себе все временные горизонты:

Aut nihil est felix usquam, aut praestare beatum
 Sola potest virtus. Sola haec, quo gaudeat, in se
 Semper habet, bene praeteriti sibi conscia, sorti
 Quaecumque est praesenti aequa, et secunda futurae.
 Indiga nullius, sibi tota innititur: extra
 Nil cupit aut metuit, nullo violabilis ictu,
 Sublimis, recta, et stabilis, seu pauperiem, seu
 Exilium, mortemve vehit currens rota, rerum
 Insanos spectat, media atque immobilis, aestus.
 Huc atque huc fortuna furens ruit: illa suis se
 Exercet laeta officis, secum bona vere
 Tuta fruens, ipsoque sui fit ditior usu.
 O mihi si liceat tantos decerpere fructus,

¹ Цицерон, «О дружбе», XXV.

Si liceat, Montane, tibi! *Experiamur uterque:*
Quod ni habitis potiemur, at immoriamur habendis!¹

Приведем вольный перевод:

Либо счастья не существует вовсе, либо одна лишь добродетель может сделать нас счастливыми. Только она неизменно заключает в себе самой предмет собственного наслаждения: полностью осознавая прошлое, она способна противостоять всем ударам судьбы сегодня и верит в свое будущее. Она не нуждается ни в чем и всецело полагается на себя самое: ничто внешнее ей не желанно и не страшно; ее нельзя ранить; устремленная ввысь, прямая и непреклонная, она безразлична к фортуне, чье колесо, вращаясь, ввергает ее в нищету, влечет в изгнание или к смерти: недвижимая, стоит она в центре и созерцает безумный разгул событий. Фортуна в бреду бросается то туда, то сюда – но добродетель безмятежно предается своим обязанностям; в обществе себя самой она наслаждается сокровищами, которые нельзя отнять, и богатеет прибылью, которую добывает из самой себя.

О, когда б я мог собирать столь дивные плоды! Когда б и ты, Монтень, мог собирать их! *Попытаемся же сделать это вдвоем:* и если не станем обладателями их, умрем устремленными к обладанию ими!

Таков был голос, которому прежде внимал Монтень, голос, зовущий на поиски устойчивости, власти над собой, внутренней цельности, безмятежного созерцания, противостоящего людской суете. Жить по закону «собственного мира», исключительной соотнесенности с самим собой можно и вдвоем – в рамках отношений, когда человек удваивает свое «я»: «Наша свободная воля не производит ничего более собственно *своего*, нежели привязанность и дружба»². Конечно, все эти речения взяты (а быть может, и дословно переписаны) из книг: однако Ла Боэси, нежный и настойчивый, доказывает не только то, что слова эти можно повторять, но и то, что урок, содержащийся в них, может быть пережит заново и обрести новое воплощение. Восклицание *Experiamur uterque* можно с равным успехом перевести и как «Произведем оба сей *опыт*»; тем самым определяется первоначальный смысл понятия *опыт* (от которого Монтень почти сразу отошел) – это попытка с заранее известной, слишком хорошо известной целью, ибо устремлена она к высшему благу в его верховном, единственном и всеобщем проявлении: к добродетели. Именно она освящает собою дружеский союз. Призыв следовать примерам, проникнутый античными образцами и сформулированный *в настоящем* на языке прошлого, – это возторженная модальность дружеских отношений. Он предполагает, что друзья являются соперниками и одновременно все делят пополам и жизнь их

¹ La Boétie, *Œuvres complètes*, éd. P. Bonnefon, Paris – Bordeaux, 1892, p. 235.

² I, XXVIII, p. 185; T. R., pp. 183–184 [ср. т. 1, с. 172–173].

служит единственно этой задаче до последнего вздоха: «At immoriamur habendis!» Конечная цель жизни становится конечной целью смерти: умереть в стремлении обладать этими дивными «плодами». На знамени дружбы начертан девиз: добродетель или смерть!

Как мы еще не раз увидим, пожертвовать жизнью – главное деяние в образцовой судьбе. Провозгласить императив добродетели – ничто, если человек не умеет отдать жизнь за то, что провозгласил. Только смерть, согласная с речами, не позволяет им рассыпаться в «пустые словеса», в ничтожную риторiku. Она – печать, которая придает изречению истинность, подтверждает и укрепляет то, что, будучи заключено в одной лишь словесной материи, всегда недостаточно прочно. Великие люди прошлого оставили по себе память потому, что отдали жизнь за слово, в согласии с данным ими словом. Чтобы не оказаться смехотворным красноречивым, деятельность речи должна длиться и в смерти, подчинить себе смерть и возвести ее в ранг высшего своего следствия. Тем самым смерть становится точкой, придающей смысл фразе, определяющей чертой, высшим ораторским деянием, которое не только сопровождает речь, подобно жесту, но придает ей завершенность, необратимую неподвижность. Только тогда позволительно утверждать, что речь несла в себе «перформативную» силу, что она была *делом* уже в тот момент, когда произносилось первое *слово*. Подобная красноречивая смерть задним числом проливает смысл на предшествующую жизнь во всей ее протяженности. Монументальная смерть становится кульминацией примера: она высится словно колонна или трофей, понуждая людей грядущих веков хранить о нем память, восхищаться им, стараться ему подражать. Именно так, когда на помощь приходит природа или судьба, в ответ на призыв старинного примера возникает пример новый; так Ла Бюэси удается показать себя перед Монтенем достойным древних образцов и умереть великолепной смертью, сопроводив ее множеством сентенций. С первого же дня болезни друга Монтень жадно и зачарованно собирал их. В понимании эпохи *ultima verba* – это не только духовное завещание; они уже отмечены печатью «прямого созерцания» блаженных. «Так что я, как мог, был всегда наготове [...]. Дабы изобразить, сколь гордо держался он, остановленный в мужественной своей поступи, дабы явить вам неколебимое мужество, заключенное в теле его, сотрясаемом и разрушаемом яростными ударами смерти и страдания, признаюсь, *нужен был бы стиль куда лучше моего*. Ибо еще при жизни своей, когда говорил он о вещах серьезных и важных, то говорил так, *что нелегко было бы записать их столь же хорошо*; теперь же, казалось, ум его и язык старались превзойти друг друга, словно бы для то-

го, чтобы оказать ему последнюю услугу. Ибо, без сомнения, никогда не видел я его исполненным столь мощного и прекрасного воображения и такого *красноречия*, как в продолжение этой болезни»¹. На протяжении всей агонии Ла Боэси под испытующим взглядом друга великолепно исполняет роль умирающего мудреца: он умирает как по писаному. Монтень восхищен этой смертью. В его памяти дружба с Ла Боэси не только сравнивается с древними образцами дружбы (Гая Блоссия и Тиберия Гракха, которые «были больше друзьями, чем гражданами»²), не только будет отвечать ожиданиям Ла Боэси, писавшего в послании к Монтеню: «Я не боюсь, что потомки откажутся вписать имена наши (если, несмотря ни на что, судьба дарует нам жизнь) в перечень знаменитых друзей»³; она, по словам Монтеня, даже превзошла примеры, запечатленные в книгах: «Другой такой вы не найдете *и в книгах*»⁴. Превосходя все в безмерном порыве, она пошла еще дальше: «Наша дружба не знала иных помыслов, кроме как о себе, и опору искала только в себе⁵ [...] Ибо даже те рассуждения о дружбе, которые оставила нам древность, кажутся мне слишком бледными по сравнению с чувствами, которые я в себе ощущаю. Действительность здесь превосходит все наставления философии»⁶. Дух Ла Боэси «был создан по образцу иных веков, чем наш»⁷, однако дружба, которую он «возвел» с Монтенем, столь точно следовала античным примерам дружбы, что сама стала беспримерной. Успешное подражание сделало ее единственной и неподражаемой. Она – уже не просто приближение к полноте дружбы: она – сама эта полнота, достигнутая и обретшая плоть. Зазор между жизнью и примером исчез, и существование совпало с сущностью. Она не удовольствовалась тем, что поднялась над «обычным и в жизни встречающимся»⁸, превзошла «обычные дружеские связи»⁹, не пытаясь «равняться по мерке вялых и заурядных дружеских отношений»¹⁰: в том, как Монтень описывает ее превосходство, современный читатель мог бы уловить эстетскую гордость от выпадения из любых норм, превращение в сверхценность того «нарциссизма вдвоем», который вырывает

¹ T. R., pp. 1347–1348.

² I, XXVIII, p. 189; T. R., p. 188 [т. 1, с. 177].

³ La Boétie, Œuvres complètes, éd. P. Bonnefon, Bordeaux – Paris, 1892, p. 225 (ст. 10–11).

⁴ I, XXVIII, p. 184; T. R., p. 182 [т. 1, с. 171].

⁵ I, XXVIII, p. 189; T. R., p. 182 [т. 1, с. 176].

⁶ I, XXVIII, p. 192; T. R., pp. 191–192 [т. 1, с. 180].

⁷ I, XXVIII, p. 194; T. R., p. 193 [т. 1, с. 182].

⁸ I, XXVIII, p. 192; T. R., p. 191 [т. 1, с. 180].

⁹ I, XXVIII, p. 190; T. R., p. 188 [т. 1, с. 179].

¹⁰ I, XXVIII, p. 188–189; T. R., p. 187 [ср. т. 1, с. 177].

ся из-под начальной опеки примеров, идя еще дальше в заданном ими направлении. Идеализируя свою дружбу, Монтень полагает, что она настолько оторвалась от образцов, что и сама не может превратиться в образец: сравняться с нею никому не под силу. Она останется ни с чем не сравненной.

Смерть Ла Боэси отбросила Монтеня в «темную и унылую ночь». На смену безоглядному чувству превосходства, к которому он вознесся благодаря увещаниям друга, приходит заниженная самооценка, окрашенная меланхолией: это чернота «дыма». И после всех горделивых речей о пренебрежении к «обычному» (ибо они с Ла Боэси «смешиваются и сливаются в нечто до такой степени единое, что скреплявшие их когда-то швы стираются начисто и они сами больше не в состоянии отыскать их следы»¹) мы видим, как Монтень, утратив друга и оказавшись наедине с самим собой, раз за разом повторяет, что сам он принадлежит *обычному*: «Я считаю себя вполне *обычным* человеком, разве что сам это сознаю»². Дружба позволяла ему вырваться из-под власти примеров, *поднявшись над ними* в преодолевающем усилии; теперь же, потеряв друга, Монтень вытеснен в «жизнь *обыденную* и лишенную всякого блеска»³ – жизнь разнообразную, богатую формами и переменчивую, которая зато и отрицает повеления унифицирующего примера. На смену единственной Добродетели приходит изобилие явлений в «колеблющемся и разнообразном» мире и человеческом существовании.

Вот какой переворот совершила смерть! В этом братском союзе Ла Боэси был более мудрым, более сведущим в требованиях добродетели, лучше владел своими страстями: печать, придававшая форму его душе, налагала на нее всю, целиком, единую «отмету». Фортуна (Монтень не устает повторять это слово), оборвавшая его жизнь в тридцать два года, внезапно придает всему этому совершенству некую незаконченность, фрагментарность. Удрученный Монтень видит, что несравненное нравственное величие друга не получило должного подтверждения в его деяниях или произведениях, не смогло объективироваться в них целиком. Ла Боэси не оставил по себе памятника, который бы в полной мере отразил благородство его души. Отныне лишь *свидетельство* Мишеля де Монтеня может удостоверить, что это отсутствие высоких политических постов, эти литературные поделки, разбитые на несколько изданных посмертно *книжечек*,

¹ I, XXVIII, p. 188; T. R., 186 [т. 1, с. 176].

² II, XVII, p. 635; T. R., p. 618 [ср. т. 1, с. 564].

³ III, II, p. 805; T. R., p. 782 [т. 2, с. 19].

несопоставимы с подлинным «достоинством» друга или же являются лишь отдаленными его приметам: это не более чем *безделки*, по которым разве что редчайшие наблюдатели смогут распознать из ряда вон выходящего человека. Переживший его друг – единственный, кто может засвидетельствовать *несоответствие* между разнородным, ограниченным творчеством и теми замечательными деяниями или великими книгами, которые мог бы создать автор, помоги ему фортуна. Публикуя бумаги друга, множа число «книжечек», сочиняя главу «О дружбе», Монтень всячески старался доказать неравенство между скудостью объективного наследия Ла Бюэси и его поразительной личностью. В этом смысле вынужденное несовершенство произведений помогает высветить то совершенство духа, которому суждено было остаться почти всецело *внутренним*. Этот тип неравенства настолько связан с утверждением самоценности субъекта, что многие писатели «нового» времени (от романтиков до Валери и позже) издаются сами так же, как Монтень издавал Ла Бюэси, то есть принимая на самих себя роль посмертного *поручителя*: незавершенность, фрагментарность, оборванный текст, поданные как *безделки*, в которых писатель не проявил себя во всю силу либо не смог уловить желанную бесконечность, станут свидетельствами *избытка* субъективной свободы, превосходящей собственные творения.

Однако переворот, вызванный смертью Ла Бюэси, не ограничивается этим аспектом его посмертной судьбы. Его воздействие испытывает и сам Монтень. Опубликовав доверенные ему бумаги, он пытается в одиночку выработать в себе ту нравственную цельность, к которой его устремлял друг. Однако он, как мы видели, снова спускается в мир разнообразия, «дробности» и «смеси», конечно, чтобы подвергнуть его критике, но вместе с тем для того, чтобы в итоге влиться в него, ибо наш удел – жить в этом мире. И в то время как замечательная цельность Ла Бюэси оставила по себе вовне, явила взору публики лишь немногие разрозненные произведения, субъективное разнообразие Монтеня будет сведено в единый «реестр», обретет форму *книги* (а не *книжечки*), где все добавления, все украшения станут частью многообразного по форме единого целого. Сознание, знающее, что не в силах принудить себя к цельности, возлагает эту обязанность на книгу, где всегда будет присутствовать *нитка*, соединяющая множество «чужих цветов» в цельный букет: «Кто-нибудь, пожалуй, скажет, что и я здесь только собрал чужие цветы, а от меня самого – лишь нитка, которой они связаны. И правда, подчиняясь вкусам общества, выступил я в этих заимствованных уборках, но при этом отнюдь не допускаю, чтобы они заслоняли и скрывали меня самого. Это совершенно противно моим

намерениям, ибо я хочу показать лишь свое, лишь то, что свойственно моей натуре [...]»¹. Но что это значит – показать свое? Для Монтеня, следуя самой нити его рассуждения, это значит признаться в своей склонности терять нить: «Если я отважусь, выступая с речью, отклониться хоть на самую малость от моей путеводной нити, я непременно утрачу ее»²; это значит заявить: «(b) Я плохо умею управлять и распоряжаться собой. Случай имеет надо мной большую власть, чем я сам [...] (c) Со мной бывает и так, что я не нахожу себя там, где ищу, и вообще я чаще нахожу себя благодаря счастливой случайности, чем при помощи самоисследования»³. Но, как и в случае с заимствованиями («чужими цветами»), «нитка» текста позволяет отныне связать в «букет» все разрозненные моменты и фрагменты «я»: слова о том, что нить мысли утрачена, не позволяют ни на миг прервать рассуждающую речь, обращаящую себя на пользу незнание и забвение. Сила Ла Бозе осталась заключена в нем самом, ее высшей точкой стала прекрасная смерть; Монтень, признаваясь в своей слабости, превратит ее в силу, активировав в книге. Книге, которая идет, «движется» вперед – но свободной, прихотливой «поступью», уже не повинуюсь наказу следовать прямым путем добродетели.

Обращаясь к Монтеню в длинном латинском послании, Ла Бозе описывает себя как человека более узкого и твердого духом; зато Монтеня, душу более сложную, он считает способным на великие свершения, но в то же время подверженным более сильным искушениям и большим опасностям: «Тебе же, друг наш, предстоит величайшее сражение: мы знаем, что ты равно способен и на блистательные пороки, и на блистательные добродетели». *At tibi certamen majus*⁴. Монтень в этот момент молод и подвержен противоречивым порывам, опасным заблуждениям: он нуждается в «увещеваниях и поучениях». В другом обращенном к Монтеню стихотворении упомянута эмблематическая ситуация: Геркулес на перепутье⁵ между пороком и добродетелью – темой дружеской речи вновь становится угроза сбиться с пути, опасная притягательность разгульной жизни. Можно ска-

¹ III, XII, p. 1055; T. R., p. 1033 [т. 2, с. 256].

² II, XVII, p. 650; T. R., p. 634 [т. 1, с. 580].

³ I, X, p. 40; T. R., pp. 41–42 [т. 1, с. 39–40]. И Монтень добавляет: «Допустим, что мне удалось выразить на бумаге нечто тонкое и остроумное [...] И вдруг моя мысль настолько от меня ускользает, что я уже больше не знаю, что я хотел сказать; и случается, что сторонний человек понимает меня лучше, чем я сам. Если бы я пускал в ход бритву всякий раз, когда в этом является надобность, от меня бы ровно ничего не осталось».

⁴ La Boétie, *Œuvres complètes*, éd. P. Bonnefon, Bordeaux – Paris, 1892, p. 226.

⁵ *Op. cit.*, p. 210–213.

зять, что истина этих утверждений в более общем виде и еще более постоянно присутствует в мысли самого Монтеня. Для него нет такого пути, от которого нельзя было бы отклониться; нет такой добродетели, которая бы не обернулась своей противоположностью; нет примера, на который не нашлось бы примера обратного.

Конфликт для него заключается не только в столкновении противоположных нравственных ценностей, как они заданы *внутри* языка христианского гуманизма: он ставит под вопрос сам этот язык, его обоснованность, необходимость ему следовать. Ла Бюэси подчинялся требованиям этого языка до самого конца своей короткой жизни – Монтень же подвергает его проверке, вопрошает, отступает от него... Поначалу он чтит этот код, эту систему ценностей, теперь же они становятся для него проблематичными: вскоре они превратятся лишь в один из возможных уроков, в отношении к которым следует опираться на свою, независимую мудрость и «искусство жить».

Созданное им произведение позволяет придать латинским словам Ла Бюэси иной смысл: *величайшее сражение* заключалось для Монтеня именно в двойственном – внимательном и одновременно скептическом – отношении к полученному уроку. Место, освободившееся после отказа верно следовать примерам, занимает *опыт* со всеми присущими ему сомнениями и размышлениями, а также и непредвиденными поворотами жизни. Ла Бюэси был человеком-примером, и то, что он скончался до начала работы над книгой, по-своему эмблематично: он никогда не канет в забвение – однако добродетель, жившая в нем, лишилась и представителя, и поля деятельности в этом мире: никто и никогда уже не сделает того, что смог бы сделать он и что, без сомнения, он побуждал бы Монтеня совершить вместе с ним, – но эту невозможность можно и должно высказать, доверить бумаге, сообщить читателю.

Ла Бюэси оставил у Монтеня воспоминание о примерной *решимости* перед лицом смерти:

[...] В силу необычайной и братской дружбы, какую питали мы друг к другу, я на протяжении всей его жизни достоверно знал о его намерениях, суждениях и воле – настолько, насколько вообще один человек может знать что-либо о другом; и зная, сколь они высоки, добродетельны и исполнены непреклонной *решимости*, одним словом замечательны, я, конечно, предвидел, что если болезнь не помешает ему изъясняться, то и в подобном несчастье уста его будут исторгать лишь вещи великие и весьма поучительные¹.

¹ Т. Р., р. 1347. Взамен Монтень обещает Ла Бюэси взять его за образец: «Я сказал ему, [...] что до сих пор думал, что Господь не дал нам столь великого преимущества над тем,

Но со смертью Ла Боэси Монтень лишился этого живого образца решимости. И, отводя в своем сознании «место» образу и голосу друга, Монтень уже не ждет от них советов и предупреждений, которые были движущей силой прижизненной дружбы. Удел свидетеля, пусть и ставший неотъемлемой частью «я», в значительной мере утратил свою обязательность и ответственность в сфере прагматики: он проявляется в суровых и бесстрастных суждениях, в самоисследовании, но не в призыве действовать и не в ожидании грядущей славы. Он не оказывает того дисциплинирующего, но и катастрофического воздействия, которое в современной психологии приписывается тираническому *сверх-я*. Уход из жизни Ла Боэси словно бы внезапно обнажил перед Монтенем его собственную смерть, обесмыслив любой замысел, движимый надеждой и обращенный в будущее. «Мои желания таковы, что их можно считать осуществившимися в любое мгновение и в любом месте; они не сопряжены с особыми надеждами. Да и мое путешествие через жизнь происходит точно так же»¹. Лишенный поддержки, Монтень снова впал в ту «*нерешительность*», от которой хотел его избавить Ла Боэси; отныне он согласен включить в свой автопортрет этот «рубец» – «недостаток, крайне обременительный в наших мирских делах. Мне трудно принять решение относительно той или иной вещи, если она, на мой взгляд, сомнительна [...] Я умею отстаивать определенные взгляды, но выбирать их – к этому я не пригоден»². Возможность сделать выбор, проявить решимость давала разделенная дружба. Меланхолия же возникает именно из-за той пелены, того «дыма», который отныне застилает будущее, принуждая сознание либо замкнуться на настоящем, либо, что также случается не раз, обратиться в прошлое, к пространству памяти. Все, что Монтень сумел спасти от краха и вобрать в себя, – это неусыпное размышление: ему он хочет предаваться на обширном пространстве досуга, где мало-помалу исчезнет необходимость в *сражении*, на которое подвигал друга Ла Боэси. Воинственный пыл будет вытеснен блаженной расслабленностью.

Поскольку над словом не тяготеет больше грядущее деяние, обязывая беречь время, слово может стать извилистым и беспредельным: ему некуда

что обычно происходит с людьми, и мне плохо верилось в те истории, какие иногда случалось читать; но, получив подобное доказательство, восславил я Бога за то, что таков был человек, столь меня любивший, любимый мною и мне дорогой, и что он *послужит мне примером*, чтобы и я в свой черед смог сыграть ту же роль» (Т. R., p. 1353).

¹ III, IX, p. 978; T. R., p. 955 [т. 2, с. 183].

² II, XVII, p. 653–654; T. R., p. 637 [т. 1, с. 583]. О «рубеце», о котором говорит Монтень, см.: Philip P. Hallie, *The Scar of Montaigne*, Wesleyan University Press, 1966, pp. 130–133.

торопиться. Поскольку единственная его цель – выразить себя, оно никогда не может сбиться с пути. Его время есть время удовольствия, а не время, царящее в активной жизни и требующее от красноречия убедительности и строгой экономии средств; его время течет по ту и по эту сторону практической жизни: оно принадлежит *частной* жизни или же смерти. Бесконечный досуг, лежащий в основе «Опытов», отсылает одновременно и к личностной жизни, и к бессмысленной смерти. Пользуясь излюбленным термином Мориса Бланшо, можно сказать, что продукт письма во всем многообразии своих форм рождается из *незнания*.

Исполненный образцовой решимости, Ла Бюэси славил добродетель и добавлял: «*Exregiamur uterque*». Тем самым, как мы видели, он определял первоначальное значение опыта: это такая попытка, когда цель заранее ясна, но неизвестно, достанет ли силы ее достигнуть. Ла Бюэси хотел идти наиболее прямым путем; Монтень, оставшись один, уже не будет запрещать себе *плутать*, бродить кружными путями, «оступаться». Нерешительность Монтеня коренным образом меняет смысл опыта: его неповторимую форму можно в полной мере понять, лишь учитывая, насколько она отклоняется от *exregiamur* Ла Бюэси:

(b) Если б моя душа была устойчивее, я бы не повторял своих опытов, а обрел бы решимость; но она еще не кончила учиться и испытывать себя¹.

Движущей силой эссе, опыта оказывается признание в бесплодности своих усилий следовать великим образцам – несмотря на их притягательность, силы слишком быстро иссякают, и приходится все начинать сначала:

(a) Ведь даже нам, заурядным людям, удается иногда подняться душой, если мы вдохновлены чьими-нибудь словами или примером, превосходящими обычный уровень; но это бывает похоже на какой-то порыв, выводящий нас из самих себя; а как только этот вихрь уляжется, душа съезживается, опадает и спускается если не до самых низин, то во всяком случае до такого уровня, где она уже не та, какой только что была; и тогда по любому поводу – будь то разбитый стакан или упущенный сокол – наша душа приходит в ярость, подобно всякой самой грубой душе²

Доходит даже до подозрения, что у самих «выдающихся героев древности» героизм преобладал «только порывами», в «поразительных деяниях»: «Но в действительности это лишь отдельные проявления...»³

¹ III, II, p. 805; T. R., p. 782 [ср. т. 2, с. 19].

² II, XXIX, p. 705; T. R., p. 683 [т. 1, с. 626].

³ *Ibid.*

В еще большей мере опыт-эссе становится воплощением нового типа идентификации, основанной на чисто умозрительной симпатии, понимании великих душ прошлого, продуманном восхищении образцами добродетели. Но в то же время Монтень остро сознает, что принадлежит к иной «форме», что ему недостает сил перейти от интуитивной идентификации к активному подражанию. Отныне «я» воспринимает себя через несоответствие, несходство – и в самом этом отличии находит тему своего дискурса. Монтень объясняет, что заставляет его одновременно и чтить образцового героя, и отклоняться от образца: здесь излишне будет перечитать целиком (обращая внимание на различные пласты текста) начало главы «О Катоне Младшем» (I, XXXVII):

(а) Я не разделяю всеобщего заблуждения, состоящего в том, чтобы мерить всех на свой аршин. Я охотно представляю себе людей, не схожих со мной. (с) И, зная за собой определенные свойства, я не обязываю весь свет к тому же, как это делает каждый; я допускаю и представляю себе тысячи иных образов жизни и, вопреки общему обыкновению, с большей готовностью принимаю несходство другого человека со мною, нежели сходство. Я нисколько не навязываю другому моих взглядов и обычаев и рассматриваю его таким, как он есть, без каких-либо сопоставлений, но меряя его, так сказать, его собственной меркой. Отнюдь не будучи сам воздержанным, я от чистого сердца восхищаюсь воздержанностью фельянтинцев и капуцинов, находя их образ жизни весьма достойным; и силой моего воображения я без труда переношу себя на их место.

И я тем больше люблю их и уважаю, что они иные, чем я. И ничего я так не хотел бы, как чтобы о каждом из нас судили особо и чтобы меня не стригли под общую гребенку.

а) Моя собственная слабость нисколько не умаляет того высокого мнения, которое мне подобает иметь о стойкости и силе людей, этого заслуживающих. (с) *Sunt qui nihil laudant, nisi quod se imitari posse confidunt.* (а) Пресмыкаясь во прахе земном, я тем не менее не утратил способности замечать где-то высоко в облаках несравненную возвышенность иных героических душ. Иметь хотя бы правильные суждения, раз мне не дано надлежащим образом действовать, и сохранять, по крайней мере, неиспорченной эту главнейшую часть моего существа – по мне, и то уже много. Ведь обладать доброй волей, даже если кишка тонка, это тоже чего-нибудь стоит. Век, в который мы с вами живем, по крайней мере под нашими небесами, – настолько свинцовый, что не только сама добродетель, но даже понятие о ней – вещь неведомая; похоже, что она стала лишь словечком из школьных упражнений в риторике:

virtutem verba putant, ut
Lucum ligna.

(с) *Quam vereri deberent, etiamsi percipere non possent.*

Это безделушка, которую можно повесить у себя на стенке, или на кончике языка, или на кончике уха в виде украшения.

(а) Не заметно больше поступков, исполненных добродетели; те, которые кажутся такими, на деле не таковы, ибо нас влекут к ним выгода, слава, страх, привыч-

ка и другие столь же далекие от добродетели побуждения. Справедливость, доблесть, доброта, которые мы обнаруживаем при этом, могут быть названы так лишь теми, кто смотрит со стороны, на основании того облика, в каком они предстают на людях, но для самого деятеля это никоим образом не добродетель; он преследует совершенно иные цели, (с) им руководят иные побудительные причины. (а) А добродетель, между тем, признает своим только то, что творится посредством нее одной и лишь ради нее¹.

Писать, высказывать свое суждение значит отныне не только, сделав круг (и пройдя в обход через мысль о смерти), вернуться к тому, что Монтень изначально осуждал, что, как мы сейчас видели, он не устает отвергать: к видимости. Это значит, помимо прочего, сохранить связь, но связь негативную, с тем, что он искал по ту сторону видимости и не мог найти, – с сущностью, с образцовой добродетелью; отныне эта связь, безнадежная, отмеченная печатью смирения, становится *материей* бесконечного дискурса. «Я», «пресмыкающееся во прахе земном», – то же самое «я», которое объявляет себя «содержанием [своей] книги».

Первоначально Монтень ставил вопрос об отношении с самим собой и о причинах, что побуждают писать в мире, находящемся во власти заблуждений и лицемерия. Мы видели, как, отвечая на него, он двигался по пути, этапными вехами которого оказывались встречи со смертью, эстетической формой, отношением с другим. И мы убедились, что после тщетной попытки избавиться от внешних соблазнов Монтень вынужден был прийти к осознанному приятию мира феноменов, собирая и воплощая его в литературном творчестве. Остается подробно рассмотреть по отдельности каждую из проблем, которые на уровне общей схемы виделись нам во взаимосвязи: обращение к бытию, «отношение с другим», позиция автора в произведении. Подтвердится ли намеченная нами стезя? Если, двигаясь по всем этим разнообразным направлениям, мы получим в итоге некую постоянную главную линию, это даст нам возможность не только точнее уловить «верховную форму», на которую неустанно ссылается Монтень, во всей ее бесконечной подвижности, повторяемости и изменчивости, но и отчетливее понять, какие мысли о нашем присутствии в мире стремится внушить нам книга Монтеня, далекая и близкая.

¹ I, XXXVII, pp. 229–230; T. R., pp. 225–226 [т. 1, с. 209–210]. Первая цитата взята из Цицерона: «Существуют люди, которые хвалят лишь то, чему они, по их мнению, в состоянии подражать» («Тускуланские беседы», II, I). Вторая – из Горация: «Для них добродетель – лишь слово, а священная роща – дрова» («Послания», I, 6, 31–32). Третья снова из Цицерона: «Они должны были бы ее [добродетель] чтить, даже если не в состоянии постигнуть ее» («Тускуланские беседы», V, 2).

II

«СОРВАВ ЭТУ ЛИЧИНУ»

1. «Подлинный облик вещей»

Поначалу задача представляется ясной. Если ложь, кажимость – это всего только странный наряд, то нужно лишь сорвать их, как срывают личину. Все, в том числе и нас самих, следует очистить от любых добавлений, избавиться от всего заимствованного, уничтожить все, что скрывает нагую сущность; надо излечить нас от искушения смешиваться с тем, чем мы не являемся, надо отринуть чуждые влияния, проникающие в нас, отказаться от всего внешнего, обуздать желания, которые могли бы увлечь нас за пределы своего «я». Когда рассеется смутная «пелена», отделяющая нас от мира, мы откроем для себя и свой подлинный облик, и «истинную цену вещей»¹: нашему взору явится одновременно новый мир и новое «я». Мир, промытый от мути нашего желания и воображения; «я», очищенное от всех посторонних шлаков. Отныне может быть восстановлено верное отношение между нашей жизнью и миром, между внешним и внутренним. Благодаря этому выверенному отношению между ними устанавливается истинная связь. Отделавшись от «всесильных предрассудков обычая»², человек сможет наконец различить «подлинный облик вещей», который «привычка заслоняет собою»³. После полного очищения (но когда оно завершится?) человек вновь укоренится в реальном и подчинится велениям мудрости. Охваченный на миг тем, что можно было бы назвать восторгом срывания масок, Монтень утверждает: «Сорвав же с подобных вещей эту личину и сопоставив их с истиною и разумом, [такой человек] почувствует, что, хотя прежние суждения его и полетели кувыркком, все же почва под ногами у него стала тверже»⁴.

Но где остановиться человеку, который последовательно и строго стремится разоблачить все ненастоящее и обрести подлинное? В какой момент

¹ II, XII, p. 487; T. R., p. 467 [ср. т. 1, с. 424].

² I, XXIII, p. 117; T. R., p. 116 [т. 1, с. 110].

³ I, XXIII, p. 116; T. R., p. 115 [т. 1, с. 109].

⁴ I, XXIII, p. 117; T. R., p. 116 [т. 1, с. 110].

откроется ему за обманчивой видимостью окончательная, неизменная сущность? Какой признак даст ему знать, что он наконец коснулся дна, истинного «я», чистого золота, скрытого под грудой обмана, пустой породы? Когда он позволит себе действовать и говорить – он, полный решимости не произносить и не предпринимать ничего, пока не будет обладать такой истиной о себе, о других, о мире, какая недоступна сомнению?

Ответы Монтеня неоднозначны. Надо ли срывать личины? Скорее, не нужно никогда их надевать. Многие фрагменты «Опытов» служат порукой непосредственности и правдивости автора: он являет себя нам таким, какой он есть, откровенно и без прикрас. Это преимущество предоставлено им узкому кругу «родни и друзей»: ради них он взялся за перо, дабы сохранить свой образ в его «безыскусственном» виде. Он притязает лишь на то, чтобы его узнали ближе, а значит, ему незачем притворяться. Он безоглядно отдается на волю своего переменчивого настроения. В каждый отдельный момент он обладает *зародышем* некоей истины: трудность (мы это еще увидим) состоит лишь в том, чтобы не исказить ее пересказом. Но язык все же не лишен способности вплотную следовать за колебаниями мысли и чувства и верно передавать их. Таков первый ответ на вопрос о познании своего «я» – ответ, который можно назвать оптимистическим.

Тем не менее мы можем привести немало противоположных примеров, когда самопознание предстает на страницах «Опытов» как бесконечное преследование вечно ускользающего предела. Подлинное «я» не открывается стихийному порыву; напротив, чем дальше проникает обращенный внутрь себя взор, тем надежнее оно прячется. Поиск влечется во все более дальние пределы; как бы глубоко ни проникал взгляд, внутренняя истина остается недостижимой: ею нельзя завладеть, как вещью, в нее нельзя и просто всмотреться, как в образ. Она не поддается объективизации; по мере того как Монтень, в его представлении, приближается к ней, она отступает назад. Перед ним расстилается смутный, безбрежный горизонт – какая-то трансцендентная интимность:

(с) Проследивать извилистые тропы нашего духа, проникать в темные глубины его [...] – дело весьма нелегкое, гораздо более трудное, чем может показаться с первого взгляда [...] Нет описания более трудного, чем описание самого себя¹ [...] (b) Чем больше я сам с собою общаюсь и себя познаю, тем больше изумляюсь своей диковинности, тем меньше разбираюсь в том, что же я, собственно, такое².

¹ II, VI, p. 378; T. R., p. 372 [т. 1, с. 331].

² III, XI, p. 1029; T. R., p. 1006 [т. 2, с. 233].

Должны ли мы полагать, что «я» тесно предстоит самому себе или же что оно отсутствует где-то в неопределенности? Это колебание – один из плодотворных парадоксов монтеневской мысли. Опыт-эссе, в понимании Монтеня, есть поочередно (или одновременно) и мгновенное откровение «я», и нескончаемая погоня. Сразу же выяснилось, что эта двусмысленность влечет за собой еще одну, связанную со способностью языка правдиво именовать сущее¹.

Если – согласно вышеупомянутому оптимистическому варианту – непосредственность заключает в себе истину, тогда во всех областях первичным и высшим с онтологической точки зрения будет *зарождение*: в каждый миг рождается новый чувственный опыт, новый взлет мысли и воли, свежее слово. В той мере, в какой они первичны, они не могут не быть верными. Их первожданность служит залогом их правдивости. Им, по видимости, ничто не предшествует; ни размышление, ни заранее обдуманый умысел не успели их исказить. Значит, нужно лишь как можно теснее слиться с этой очевидной, вечно новой истиной; нужно лишь удержать себя, не преступить пределы настоящего, где проклевывается откровение. Нужно миг за мигом впитывать чувственное послание мира, мысль, делящую это ощущение, и не поддаваться желанию искусственно (исходя из заданных наперед понятий или ввиду какой-то отдаленной цели) приукрасить дар, врученный нам милостью минуты... Но кто может похвалиться, что обладает таким преимуществом? Можем ли мы рассчитывать, что нам хотя бы мимолетной вспышкой откроется незамутненная истина о самих себе? Разве не затемняют ее уже сами предосторожности, предпринятые нами, чтобы сохранить ее чистоту? Быть может, все извращено с самого начала? Что бы мы ни делали, нас упреждает лживая сила – обычай, искажающий наши чувства, наши мысли, наши слова. Наши чувства, наша плоть, наш ограниченный удел заключают нас в темницу «формы», несопоставимой с «первоначальным бытием» вещей. Условные правила нашего языка не дают нам выйти за рамки произвольной системы, игры теней. Обман повсюду и не по нашей вине: не «я» надевает личину, прячется реальность – в самом «я» и вне его. Вот почему первым шагом к мудрости может оказаться недоверие. Ограничиться тем, что сразу бросается в глаза, – значит самым наивным образом дать в обман². За притягательной непосредственностью таится лукавая, злонаме-

¹ «Есть имя вещи и сама вещь...» [ср. т. 1, с. 548]. Здесь следовало бы привести всю главу «О славе» (II, XVI).

² «Мы по-разному воспринимаем вещи, в зависимости от того, каковы мы сами и какими вещи нам кажутся» (II, XII, р. 598; Т. Р., р. 583) [т. 1, с. 530].

ренная сила, которая забавы ради заставляет меня ей поверить. Как перехитрить ее? Как подчинить ее себе? На сей раз придется уже не подстерегать, приблизившись вплотную, тот миг, когда моя жизнь и мир станут доступны для чувств, но разрушить встающие на пути к ним препятствия, вырваться из обманчивого *здесь*, чтобы устремиться вслед за *там*, кроющимся по ту сторону видимостей.

Чем же завершится подобный поиск бытия? Что ждет нас, если за изменчивыми свойствами чувственного опыта мы попытаемся уловить некую неизменную сущность, «истину, которая едина и постоянна»?¹ Не превратим ли мы все то, что, как нам кажется, открылось по ту сторону видимостей, в новые видимости? Если заблуждение неотделимо от феноменов, выйдем ли мы когда-нибудь из заблуждения? Ведь наши чувства и в конце пути остались такими же, какими были в отправной точке; наш взгляд, наши руки пятнают своим прикосновением все образы, даже и те, в которых, как кажется, им встретилось чистое бытие: «Можно подумать, что наше прикосновение несет с собой заразу; ведь мы портим все, к чему ни приложим руку, как бы ни было оно само по себе хорошо и прекрасно»².

За обманчивыми речами Монтень обнаруживает всего лишь другие речи, такого же свойства; за ощущениями – другие ощущения, столь же ненадежные и обманчивые. Он знает наперед, что ему не выйти из области слов, что замененные вокабулы по-прежнему останутся человеческими вокабулами, со всей присущей им неясностью и двойственностью. Поэтому Монтень даже не пытается перестроить речь или упорядочить опыт. Для этого требовалось бы такое страстное желание, какого у него нет.

И все же Монтень откликается на зов той героической мудрости, чьим принципом могло бы стать отрицание личины. Победа, достижение которой в плане знания кажется ему сомнительным, сохраняет привлекательность в сфере морали. Людям будет дано явить себя в своей истине, без прикрас и притворства, в главных своих решениях, в блеске заранее обдуманых деяний. В мире, где нам отказано в истине вещей, этот путь приведет нас к истине нашего «я». Мы не можем знать правду, но можем пережить ее...

2. Высшее бытие: самоубийство

Идет ли этим путем сам Монтень? Он опробует его через посредника: ему любопытно знать, к чему он приведет, и оценить его результаты; быть

¹ II, XII, p. 553; T. R., p. 535 [т. 1, с. 486].

² I, XXX, p. 197; T. R., p. 195 [т. 1, с. 183].

может, им движет и злорадная надежда разоблачить суетность и конечный крах подобной попытки. Он внимательно изучает – по книгам античных авторов, – что случилось с другими, кто всем сердцем преданся героическому опровержению видимостей. Среди этих высших душ одна вызывает особое восхищение Монтеня: побежденный Катон, который остался победителем, несмотря на поражение, и умер от собственной руки, сочетав в своем последнем деянии покорность судьбе и отрицание рабства. Монтень спрашивает себя, какой образ сможет лучше всего увековечить подвиг Катона, и выбирает описание минуты перед самой смертью – момента, когда истинность мысли скрепляется отданной за нее жизнью:

(а) Если бы на мою долю выпало изобразить его в это самое возвышенное мгновение всей его жизни, я показал бы его окровавленным, вырывающим свои внутренности, а не с мечом в руке, каким запечатали его ваятели того времени: ведь для этого второго самоубийства потребовалось неизмеримо больше бесстрашия, чем для первого¹. (а) Когда я представляю себе, как он умирал, вырывая из тела свои внутренности, я не могу допустить, что душа его в этот момент была лишь полностью свободна от страха и смятения, не могу поверить, чтобы, совершая этот поступок, он только выполнял правила, предписываемые ему стоическим учением, иначе говоря, что душа его оставалась спокойной, невозмутимой и бесстрашной. Мне кажется, что в добродетели этого человека было слишком много пламенной силы, чтобы он мог удовольствоваться этим; я несколько не сомневаюсь, что он испытывал радость и наслаждение, совершая свой благородный подвиг, и что он был им более удовлетворен, чем каким бы то ни было другим поступком в своей жизни. (с) *Sic abit e vita ut causam moriendi pactum se esse gauderet.* (а) Я настолько убежден в этом, что сомневаюсь, пожелал ли бы он лишиться возможности совершить такое прекрасное деяние. Если бы меня не останавливала мысль о благородстве, побуждавшем его всегда ставить общественное благо выше личного, то я очень склонен был бы допустить, что он благодарен был судьбе за то, что она послала такое прекрасное испытание его добродетели, и за то, что она помогла «этому разбойнику» растоптать исконную свободу его родины. Мне кажется, что при совершении этого поступка его душа испытывала несказанную радость и мужественное наслаждение, ибо она сознавала, что благородство и величие его – (b) *Deliberata morte ferosior* – (а) вдохновлены не мыслью о грядущей славе (как это бывает у некоторых слабых и заурядных людей; но для души столь благородной, сильной и гордой это был бы слишком низменный стимул), а красотой самого поступка. Эту красоту он видел во всем ее совершенстве и яснее, чем мы, ибо он владел ею так, как нам не дано².

¹ II, XIII, p. 610; T. R., p. 594–595 [т. 1, с. 541].

² II, XI, pp. 424–425; T. R., p. 403 [т. 1, с. 369]. Первая цитата заимствована из Цицерона: «Он ушел из жизни, радуясь, что нашел случай покончить с собой» («Тускуланские беседы», I, XXX); вторая – из Горация: «Она неустрашима, так как решила умереть» («Оды», I, XXXVII, 29).

Момент, который Монтень хотел бы видеть запечатленным в скульптуре, – это момент последнего усилия, самоубийства голыми руками, когда герой воистину *вручает* себя смерти. Так будет выглядеть совершенная эмблема этой жестокой мудрости, римско-республиканской разновидности стоицизма. Здесь, в кровавой славе, завершается движение, в процессе которого из жизни изымается, вырывается все неглавное, все воображаемое, все влечения, делающие человека чуждым самому себе: жизнь нужно принимать вместе со всем остальным. Кончая с жизнью, Катон сам задает себе предел и совершает акт абсолютного обладания. Его бытие – целиком в его руках, в его досягаемости и власти. Ничто больше не может от него ускользнуть. Острие изречения, направленное на внутренности героя, доказывает, что речь окончательно приобрела силу поступка и сделалась недостижимой для любых опровержений.

Тем самым наступает последний момент в срывании масок. Казалось, это срывание должно было длиться бесконечно, ибо новые маски складываются прямо на оголенном лице, – но вот мы достигаем точки, где истинное бытие целиком заключено и *определено* в своем *пределе*; где сознание, обретя власть над собой, радостно уничтожает любую возможность для бегства и лицемерия. Сведенная к самой себе, сбросившая все заслонявшие ее лохмотья случайности, истина «я» собирается воедино, воссияв в неотвратимости близкой смерти. Она берет смерть в соучастницы, словно ей дано явить себя лишь на фоне небытия, в тот краткий миг, когда герой стоит лицом к лицу с мраком, готовый слиться с ним. Поскольку выход в будущую жизнь отрезан – иными словами, нет больше возможности «мыслить об ином», – бытие обретается в *здесь и теперь* в их совершенной полноте. Герой являет и утверждает всю свою власть, ставшую отныне неоспоримой: эта власть *беспредельна*, ибо ни одна внешняя сила не может поставить ей предел. Открытым остается лишь шанс обрести бессмертие в славе: чужое слово увековечит имя того, кому достало мужества предпочесть смерть бесчестью.

Так смерть, и особенно смерть добровольная, обнажает истину. Смертный час – правдивое зеркало, в котором бытие в первый и последний раз совпадает с самим собой. Его неизменные свойства выходят наконец на свет, с его изъянов спадают покровы. Мы узнаем, какие из них ложны, а какие истинны: порок или добродетель, храбрость или трусость – последний час выносит окончательное решение, позволяет, оглянувшись назад, оценить целую жизнь:

(а) Во всем прочем возможна личина: либо наши прекрасные философские речи – всего лишь манера поведения; либо житейские неурядицы, не задевая нас за живое, позволяют нам без труда хранить на лице полное спокойствие. Но в этой последней схватке между смертью и нами нет больше места притворству, нужно говорить начистоту и показать, что хорошего и чистого у нас за душой:

Nam verae voces tum demum pectore ab imo
Ejiciuntur, et eripitur persona, manet res.

Вот почему этим последним испытанием поверяются все остальные поступки, совершенные нами в жизни. Этот день – верховный день, судья всех прочих наших дней; этот день, говорит один древний автор, судит все мои прошлые годы. Смерти предоставляю я испытать [je remets à la mort l'essai] плоды моих занятий. Тогда мы увидим, исходят ли мои речи только из уст или из сердца¹.

«Последнее испытание» выделяется не только тем, что оно подлинно: оно сразу же становится пробным камнем для всех наших предшествующих поступков. Час смерти высвечивает и непреложно закрепляет неясный доселе смысл всего нашего прошлого. Показательно, что Монтень прибегает здесь к слову *essai*: идея испытания, которую мы обнаруживаем в этом отрывке, тождественна той, что выражена в самой заглавии «Опыты»; одним из первых движений мысли Монтеня, отвечающим, как мы видели, завету Ла Боэси, становится намерение призвать на помощь смерть – ибо она испытательница *par excellence*.

«Философствовать – значит учиться умирать». Это утверждение Цицерона Монтень разворачивает в первой книге в целое эссе (I, XX)¹⁷⁹. Обычно философия проводит различие между познанием истины и нравственными обязанностями; она рассуждает, с одной стороны, о бытии, с другой – о добродетели. И сама мораль подразделяется на теоретическую (познание высшего блага) и практическую. Но учиться умирать – значит объединить, свести в одну точку все цели философии: примирить знание с практикой, овладеть безличной истиной, присваивая ее себе, превращая в *мою* истину. В миг, когда навсегда решается моя жизнь, исчезает разрыв между словом и поступком, между речью и поведением в жизни. Поэтому предвосхитить этот миг – значит загодя достичь той цельности, какой недостает большинству людей. В самом деле, наша жизнь есть постоянное бегство, беспорядочные попытки начать все сначала; смерть же – черта, перекрывающая горизонт этого бегства. Утвердившись заранее в единственной

¹ I, XIX, pp. 79–80; T. R., pp. 79–80 [ср. т. 1, с. 75]. Цитата заимствована из Лукреция: «Ибо только тогда, наконец, из глубины души вырываются искренние слова, спадает личина и остается сущность» («О природе вещей», III, 57–58).

² I, XX, pp. 81–96; T. R., pp. 79–95 [т. 1, с. 76–91].

мысли о смерти, мы сообщаем связность тому, что без нее – не более чем «ворох пестрых лоскутьев»¹.

Тем самым смерть становится «единственным прибежищем [...] нашей свободы»²: я сам себе хозяин, единственный хозяин, ровно в той мере, в какой я хозяин своей смерти – в какой она в моих руках. Тогда я неподвластен никакой тирании, и ничья воля не в силах покуситься на мою. Добровольная смерть наделяет меня почти божественным могуществом, ибо один лишь Бог имеет своей причиной и определением только самого себя. Способность по своему усмотрению положить себе конец («покончить» с собой) убеждает меня в том, что я один создаю себя, дарю себе существование – в каждый миг, когда соглашаюсь длить дальше свою жизнь. Кто может умереть, не может быть принужден.

То самое преимущество подлинности, которым, как мы только что видели, Монтень склонен был наделять состояние зарождения, теперь (в качестве опыта) воспроизводится в *состоянии умирания*. Истина потому и отсутствует в первичном порыве, что присутствует, напротив, в последнем вздохе; слово начала не указывает на нее потому, что она заключена в молчании конца: дух стремится обрести неоспоримую уверенность в парных, противоположных точках возникающей либо исчезающей жизни. *Ultima verba*, произнесенные на последнем краю, в окружении вечности, обретают благодаря ей значение непревзойденной, последней истины. А памятное изречение, насыщенное, смертью обрамленное слово, привносит энергию окончательных *ultima verba* в сердцевину сегодняшнего существования. Слово стойков есть смертный приговор, повторенный по доброй воле в лоне самой жизни.

Таковы аргументы, которые Монтень долгое время высказывает от собственного имени. Смерть срывает личину. Так зачем же ее бояться? Большинство людей, вместо того чтобы видеть в ней доступ к свободе, считают ее ужасной угрозой. Но пугается только их воображение: ужас – не более чем маска, в которую посредством привычно облакает смерть. Для начала сорвем со смерти ее личину, ее отвратительную видимость, после чего именно она даст нам узнать наше «я» во всей его наготе. Тем самым смерть, оставшаяся без маски, может превратиться в смерть, срывающую маски. Это двойное откровение быстро сводится в одно – по мере того как смерть, которую я поместил внутрь своего «я» и которой овладел по своей

¹ II, XX, p. 675; T. R., p. 656 [т. 1, с. 601].

² I, XIV, p. 51; T. R., p. 50 [т. 1, с. 48]. Это знаменитая формула: «*Qui potest mori non potest cogi*». [«Кто может умереть, не может быть принужден».]

воле, становится моей, сливается со мной, включаясь в мою окончательную идентичность. И тогда разоблачительная истина смерти совпадет с разоблаченной истиной жизни. Срывая личину с этой грозной *вещи*, мы обнаруживаем нашу собственную личность. Монтень повторяет, перефразируя Сенеку: «Дети боятся своих юных приятелей, когда видят их в маске, – то же происходит и с нами. Нужно сорвать эту маску как с вещей, так, тем более, и с человека...»¹

«Конечная точка нашего жизненного пути – это смерть, предел наших стремлений»². Предвосхищая мыслью эту конечную точку, как если бы каждое из отпущенных мне мгновений было последним, я буду непременно принадлежать самому себе. Так же, обдумывая заранее, я смогу подчинить себе и день – «судью всех прочих наших дней»³; я уже сейчас заключу его в мою нынешнюю жизнь, и он придаст ей полноту и истину. Я не только буду думать о смерти, но, думая о ней как о *моей* смерти, я буду думать о самом себе через посредство смерти: объединенные светом последнего часа, все мои поступки обретут совершенную последовательность и монолитную стройность. С этого момента «моя смерть» позволит мне обрести «мою форму», доселе скрываемую от меня многочисленными иллюзиями.

3. Критика смерти

Но Монтень настолько увлекается своими доводами, что – так сказать, от избытка усердия – опровергает то, что пытается доказать. Рассуждения, к которым он прибегает, чтобы снять со смерти ее пугающую маску, в результате ударяют по «последнему дню», лишая его исключительной роли. Он больше не «верховный день». Силой доказательств, призванных приручить смерть, приручить нас к ней, она заодно лишается и своей функции высшего критерия. В результате «диалектического» обращения уничтожается то, что превращало ее в носительницу откровения истины.

Чтобы заковать страх смерти, Монтень не брезгует ничем. Ему годятся все аргументы, хранящиеся в обширном арсенале традиции. Укажем лишь два из них, имеющие разрушительные последствия для онтологических prerogatives смерти, и особенно для ее права судить всю остальную жизнь. Во-первых, смерть *уже* заложена в нас с самого рождения. Мы умираем каж-

¹ I, XX, p. 96; T. R., p. 94 [т. 1, с. 91].

² I, XX, p. 84; T. R., p. 82 [т. 1, с. 79].

³ I, XIX, p. 80; T. R., pp. 78–79 [ср. т. 1, с. 75].

дый миг, сами того не замечая: конечный миг будет похож на все другие, на которые нам и в голову не приходит жаловаться. «К чему страшиться тебе последнего дня? Он лишь в такой же мере способствует твоей смерти, как и все прочие. Последний шаг не есть причина усталости, он лишь дает ее почувствовать. Все дни твоей жизни ведут тебя к смерти; последний только подводит к ней»¹. Но если моя смерть *растворена* в моей жизни на всем ее протяжении, почему же я упорно должен смотреть на нее как на высшее событие, которое, подчинившись моей воле, превратится в чистое деяние? Героические притязания становятся беспредметными в буквальном смысле: смерть ускользнет от меня точно так же, как ускользает жизнь. Это уже не четкая задача, которую нужно выполнить последним решающим усилием. Хочу я или нет, но я покоряюсь ей и умираю как дышу, сам того не ощущая. Мне нечего больше рассчитывать, что она раскроет передо мною мое «я». Напротив, именно она, подкладывая мину под настоящий миг, затаившись в течении моих радостей и горестей, не дает мне познать самого себя. Именно потому, что смерть слишком присуща мне, слишком близка, она больше не служит мне опорой. Она растаяла под моим взором, и я могу лишь смутно угадывать ее присутствие под изменчивой, привычной тканью жизни, не вызывающей во мне ни малейшего ужаса. Отныне смерть актуальна всегда, она сопутствует мне столь неотступно, что я уже не в силах изъять ее из своей жизни и воздвигнуть, подобно одинокому славному монументу, на краю бытия.

К этому аргументу, растворяющему смерть и отказывающему ей в титуле особого, отдельного от прочих события, добавляется и другой: он сводится к тому, что смерть не властна над нами, а следовательно, человек, в свою очередь, лишен возможности обрести власть над нею: «Что вам до нее – и когда вы умерли, и когда живы? Когда живы – потому, что вы существуете; когда умерли – потому, что вас больше не существует [...] Ни то, что предшествует смерти, ни то, что за ней следует, собственно к ней не относится»². Смерть на сей раз уже не интериоризируется, примешиваясь к каждому мгновению нашей жизни, но экстериоризируется: она превращается в абсолютную *внеположность*. Она настолько *инакова*, что больше не имеет к нам отношения. Мое личное сознание всегда находится по эту сторону смерти. Объективное познание может вынести о ней общее суждение, признав ее некой универсальной необходимостью наподобие смены дня и ночи. Поэтому смертность не только не определяет моего «я» в его

¹ I, XX, p. 96; T. R., p. 94 [т. 1, с. 90–91].

² I, XX, p. 95; T. R., p. 93; I, XIV, p. 56; T. R., p. 56 [т. 1, с. 89, 53].

индивидуальности, моей особой истины, но, напротив, придает мне сходство со всеми, кто живет на свете, «обезличивает» и возвращает к общему уделу. Именно к этому выводу подталкивает только что приведенный нами тезис о срывании маски со смерти: «Нужно сорвать эту маску как с вещи, так, тем более, и с человека, и, когда она будет сорвана, мы обнаружим под ней *ту же самую смерть*, которую незадолго перед этим наш старый камердинер или служанка претерпели без всякого страха»¹. Смерть теряет свое жало, но на сей раз она не смешивается со всей совокупностью нашего чувственного опыта, но служит обыкновенной границей, за которой чувственный опыт каждого человека обрывается вообще.

Она больше не «умирание», не *акт* отказа от существования: она просто *факт* прекращения жизни. Страх перед ней бессмыслен, как бессмысленно и желание сразиться с ней лицом к лицу: она – ничто. Самым мудрым будет водворить это ничто на его истинное место – вне нас, вне нашего субъективного восприятия; оно таково, что встретиться с ним невозможно. Мудрец, полный решимости затвориться в своем внутреннем мире, не станет наделять безликое небытие каким-то воображаемым лицом. Он заранее знает, что миг перехода к смерти нереален, не является событием. В любом случае этот миг слишком мал, чтобы служить опорой для героического деяния. Монтень, утверждавший поначалу, что смерть всегда находится внутри нас, теперь заявляет, что небытие всегда либо до, либо после нас. Тезисы эти противоречат друг другу, но оба исключают возможность того, что добровольная смерть способна снять покров с бытия. И в том и в другом случае заранее думать о смерти становится пустым занятием: оно столь же предосудительно, как и предвкушение, продиктованное желанием или страстью. «От мыслей о смерти более тягостной становится жизнь, а от мыслей о жизни – смерть» (III, XII, р. 1051; Т. R., р. 1028) [т. 2, с. 252].

Вдобавок Монтень констатирует факт, не оставляющий никакой надежды на то, что последний час будет часом истины. Внимательно перечитаем историю: мы обнаружим, что зачастую финальная сцена не только не придает жизни единства, но и противоречит ей. Вместо того чтобы стать образцовым моментом возврата к порядку и истине, она доводит до апогея постыдную ложь. Сомнительность человеческого поведения не только не рассеивается, но и усугубляется. Кто поручится, что прекрасная смерть – не шедевр притворства? «В мои времена три самых отвратительных человека, которых я когда-либо знал, вед-

¹ I, XX, р. 96; Т. R., р. 94 [т. 1, с. 91].

ших самый мерзкий образ жизни, три законченных негодея умерли как подобает порядочным людям и во всех отношениях, можно сказать, безупречно»¹. Смерть не срывает личин, она сама – последнее злодеяние личины...

Быть может, лучше тогда не судить о жизни по ее концу, а поступать наоборот. Один-единственный миг не может быть решающим критерием: нужно обратить свой взор на существование человека целиком: «Всякая смерть должна соответствовать жизни человека. Умирая, мы остаемся такими же, какими были в жизни. Я всегда нахожу объяснение смерти данного человека в его жизни. И, когда мне рассказывают о стойком по видимости конце человека, проведшего вялую жизнь, я считаю, что он вызван был какой-либо незначительной причиной, соответствующей жизни этого человека»². Самоубийство Катона – только последнее выражение его жизни, которая вся целиком уже была подчинена добродетели. Особое положение смертного часа, озаряющий его свет истины – всего лишь результат внимания, какое ему уделяют. Но все, что мы узнаем из него о человеке, мы с большим успехом могли бы узнать, обратившись к его жизни. Так оставим же попытки выделить в нереальном миге сущность чьей-либо души. А главное, не будем считать несущественным все то, что предшествовало финальному акту. Стремясь выделить таким образом «умирание», мы превращаем его в бессодержательную абстракцию – тогда как истинное его содержание заключено в жизни, которую оно венчает. Неизбежная смерть по-прежнему является частью существования, и добродетель, ярко озаряющая последний миг, есть лишь продолжение привычной добродетели, усвоенной давным-давно. Комментируя смерть Катона и смерть Сократа, Монтень пишет:

На примере этих двух людей [...] можно убедиться в такой необыкновенной привычке к добродетели, что она вошла в их плоть и кровь. Эта добродетель достигается у них не усилием, не предписаниями разума; им не нужно для соблюдения ее укреплять свою душу, ибо она составляет сущность их души, это ее обычное и естественное состояние. Они достигли этого путем длительного

¹ I, XIX, p. 80; T. R., p. 79 [т. 1, с. 75].

² II, XI, p. 425; T. R., p. 404 [т. 1, с. 370]. Перечитаем также знаменитый фрагмент: «Я остаюсь при том мнении, что смерть действительно конец, но не венец жизни. Это ее последняя грань, ее предел, но не в этом же смысл жизни, которая должна ставить себе свои собственные цели, свои особые задачи. В жизни надо учиться тому, как упорядочить ее, должным образом прожить, стойко переноса все жизненные невзгоды» (III, XII, pp. 1051–1052; T. R., pp. 1028–1029) [т. 2, с. 252]. Как отмечает Вилле, это заключительный ответ на «стоическое» утверждение, приведенное нами выше: «Конечная точка нашего жизненного пути – это смерть, предел наших стремлений...»

применения наставлений философии, семена которой пали на прекрасную и благодатную почву¹.

Противник личин полагал, что нельзя достичь устойчивой сущности, не отбросив привычку, обыкновение, обычай; но вот, сделав неожиданный поворот, он заставляет нас вернуться к ним, вопрошать их. Казалось, они скрывают субстанцию бытия, а теперь мы узнаем, что *привычка*, семена которой пали на *прекрасную и благодатную почву*, способна составить «сущность души». Значит, кажимость не является непримиримым врагом бытия: напротив, она его непрременный союзник, обязательное дополнение. Если истина «я» неуловима на пространстве чувственного опыта, она не откроется нам и в момент смерти, ибо это всего лишь последний чувственный опыт, и он ничем особенным не выделяется из целого ряда чувственных опытов, образующих ткань нашей жизни. Если внутреннее бытие должно явить себя в последний час, оно с таким же успехом явит себя и в каждую минуту нашего существования. Отныне наше невнимание к жизни и к предлагаемым ею видимостям не имеет оправдания.

От этой позиции Монтеня – даже тогда, когда он отвергает любые образцы, – остается один образцовый образ, образ Сократа. В последних монтеневских текстах Сократ выступает поручителем этого добровольного смирения, этой неусыпной бдительности; его знание (приемлемое для скептика) – в том, чтобы ничего не знать и внимательно вглядываться в любые поступки, совершаемые в повседневной жизни. Этот высший пример обитает не где-то отдельно от нас: он наш ближний, живой и смертный человек, он – сознание, «довольствующееся собой». Преподанный им урок, если уметь его понять, не толкает нас вовне, но возвращает к себе самим: всеобщее нам не чуждо, оно заключено в нас, в нашей частной жизни, при условии что осмысляется она как частная, то есть единичная и ограниченная, бессмысленная и призванная обрести собственный смысл.

Рождение, что вышло из предварающей его тьмы, и умирание, что уходит в последующий мрак, суть мгновения, примыкающие к ничто. Они выигрывают по контрасту с ним, но не вправе претендовать на какое-либо онтологическое преимущество. Полнота бытия заключена в них не больше – и не меньше, – чем в остальной нашей жизни. *Последняя истина* существует ровно в той же мере, как и истина *изначальная*. Пусть наша жизнь неустойчива, подвижна, полна иллюзий и видимостей, но она – долгий час истины, и другого нам не дано. Рождение и умирание – не обиталища бытия, не средоточия сущности, но перемены того же порядка, что и все наше мимо-

¹ II, XI, pp. 425–426; T. R., pp. 404–405 [т. 1, с. 370].

летное существование, случайности того же рода, с какими мы сталкиваемся в нашем повседневном опыте. Побеждает понятие перехода, ибо, если приглядеться, рождение таится уже в самой смерти, а умирание проникает в каждый миг нашего существования. «Гибель одной жизни есть *переход* к тысяче других жизней [...]. Я не изображаю, что и как существует. Я изображаю *переход*»¹. Это не следствие выбора или предпочтения: лишь переход и поддается нашему изображению.

Перед нами вновь та самая позиция, что поразила нас в обращении «К читателю». В то время как неотвратимость смерти побуждает христианина стремиться мыслью к потустороннему, Монтень, напротив, обращает свой взор на посюстороннее; от грозной пустоты он переносится назад, к полноте настоящего, возросшей и ставшей еще драгоценнее в силу самой своей хрупкости. В этом заново открывшемся настоящем ему дано помыслить собственную конечность и свободу, вознаграждающую приятие этой конечности. *Memento mori* превращается у Монтеня в намерение сделать каждый миг своей жизни оправданным во всех отношениях. Тем самым ему удается примирить и почти совместить *ожидание* далекого устья, где существование, перетекая в смерть, окажется вовлеченным в оборот неведомых «тысяч жизней», и *внимание* к каждой мелочи, мимо которой стремится поток сегодняшней жизни. Слово с присущей ему текучестью становится образным воплощением этой неуловимой полноты и увековечивает след жизни, от которой, если бы не эта пустая и в то же время неистощимая речь, не осталось бы ничего.

4. Счастье чувствовать: меж явью и сном

Параллельно в «Апологии Раймунда Сабундского» (этом опасном негативно-теологическом приложении, добавленном к позитивной теологии *Liber Creaturarum*) Монтень приходит к выводу об абсолютной трансцендентности бытия: истина вещей недосягаема, мир сущностей тем больше скрыт от человека, чем дальше он, как ему кажется, продвигается вперед в изучении явлений. Он неспособен прикоснуться к чему-либо прочному, постоянному, достоверному. Истина обитает у Бога и принадлежит одному только Богу – в том запредельном мире, который человек может лишь «представить себе *непредставимым*». Один из худших недостатков человека – самонадеянность, уверенность в своем «мнении» – состоит в том, что он считает себя обладателем истинного образа вещей и истинного представ-

¹ III, XII, p. 1055; T. R., p. 1032 [ср. т. 2, с. 256]; III, II, p. 805; T. R., p. 782 [ср. т. 2, с. 19].

ления о Боге. Но тогда мы лишь изобретаем их по собственному разумению. Мы возводим симулякры. Истинной же мудрости известны границы, которые не дано преступить уму. Это «сильное и благородное неведение» постулирует невозможность знания: «Нет, нет, мы ничего не чувствуем и ничего не видим; все вещи сокрыты для нас, нет ни одной, о которой мы в состоянии были бы установить, что она такое»¹. Тем самым в конце своих поисков разум приходит к философскому самоубийству, и высшая его прозорливость состоит в том, чтобы пожертвовать самим собой, застыв в нерешительной неподвижности перед любым суждением, кроме суждения о воздержании от суждений. Это его высшее мужество – как самоубийство было для Катона последним прибежищем добродетели.

Единственное, на что нам остается надеяться, – это что бытие будет явлено нам и открыто нашему взору в обличье Благодати. Человек лишь тогда возносится к истине, «когда Бог в виде исключения подаст ему руку помощи»². Но тогда инициатива движения принадлежит уже не нам, ибо в этот момент мы больше не являемся самими собой. Последняя фраза «Апологии» завершается напоминанием о «божественном и чудесном *превращении*»³. Следовательно, перейти на сторону бытия – значит стать *другим*. Как и в момент смерти, появление истинного бытия странным образом совпадает с конечным угасанием вечно угасающей жизни. Либо жить отлученным от бытия, либо отлучить себя от жизни: такова окончательная альтернатива, и в обоих случаях приходится с чем-то порывать – или существовать здесь в отрыве от бытия, или достичь там пределов, где обретается бытие, в полном отрыве от самого себя. Рассчитывать на какую-либо вероятность примирения мы не можем. Согласно Монтеню, воплощенного *медиатора* не существует, и тем более не существует возможности (о которой говорит традиционное богословие) возвыситься путем аналогии. Наконец, ничто так не чуждо Монтеню, как платоновское понятие *причастности* к сущностям: «Мы не имеем никакого общения с бытием»⁴. Постоянство, устойчивость, полнота, субстанция пребывают не со мной, а там, где все в корне *иное, чужое, не мое*.

(а) ...Наша вера не есть приобретение, сделанное нами самими, она – дар щедрости другого. Нашу религию мы получили не путем размышления или усилий нашего разума, а по воле *другого*, его властью⁵ [...] (а) Если мы и способны иной раз

¹ II, XII, p. 510; T. R., p. 490 [т. 1, с. 446].

² II, XII, p. 604; T. R., p. 586 [ср. т. 1, с. 535].

³ *Ibid.*

⁴ II, XII, p. 601; T. R., p. 586 [т. 1, с. 532].

⁵ II, XII, p. 500; T. R., pp. 479–480 [т. 1, с. 436].

понять эти возвышенные и божественные обетования, то не в состоянии по достоинству оценить их величие: чтобы представить их себе как должно, их следует представить себе непредставимыми, неизъяснимыми, непостижимыми (*c*) и совершенно *иными* в сравнении с нашим жалким опытом¹.

Собственно нам остается пустота. Человек, «нагой и пустой»², есть «чистая доска»³. Что может он найти в себе самом? Возвращаясь к себе, вновь завладевая собой, как того требует мораль самообладания, он не приближается к некоей полноте, но оказывается во власти пустоты. «Самое худшее место, в котором мы можем находиться, это мы сами»⁴. Итак, в повседневной жизни мы обречены ощущать непоправимое отсутствие, чувствовать, как протекает отпущенный нам срок по онтологическому руслу, знать одно лишь переходное и кажущееся. Единственное наше знание состоит в сомнении, которое «само себя уничтожает»⁵. Мы уносимы («нас несет») ⁶ неостановимым течением. «Человеческая природа всегда пребывает *посередине* между рождением и смертью; она явлена только смутной видимостью, тенью и позволяет составить о себе лишь немощное, расплывчатое мнение»⁷. Эта середина – само средоточие пустоты, где и вещи и мы сами предстаем не более чем видимостями. Возможно ли описать их? Наш язык, «сплошь состоящий из [...] утвердительных предложений»⁸, наделяет слишком явным бытием то, что не имеет его вовсе. Не довольствуясь, в отличие от многих других, разоблачением *бессилия* языка перед сущностью реальности, Монтень винит его за излишнюю силу, за то, что, описывая иллюзию, а не сущность, он заставляет подозревать в ней бытие: «Понадобился бы какой-то новый язык»⁹. Язык, который бы ничего не *полагал*, который бы отрицал сам себя, не формулируя даже собственного отрицания: «Что знаю я?»¹⁰ Сомнение в вопросительной своей форме рождается из столкновения невозможного утверждения и невозможного отрицания. Мы не можем сказать ни «я знаю», ни «я

¹ II, XII, p. 518; T. R., p. 499 [ср. т. 1, с. 453].

² II, XII, p. 506; T. R., p. 486 [т. 1, с. 442].

³ *Ibid.*

⁴ II, XII, p. 568; T. R., p. 551 [т. 1, с. 501].

⁵ II, XII, p. 527; T. R., p. 508 [т. 1, с. 462].

⁶ «Мы не идем – нас несет, подобно предметам, подхваченным течением реки, – то плавно, то стремительно, в зависимости от того, спокойна она или бурлива» (II, I, p. 333; T. R., p. 316) [т. 1, с. 294].

⁷ II, XII, p. 601; T. R., p. 586 [ср. т. 1, с. 532].

⁸ II, XII, p. 527; T. R., p. 508 [т. 1, с. 461].

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.* [т. 1, с. 462].

не знаю». Только вопрос, остающийся без ответа, может выразить это взвешенное состояние, стать словесным эквивалентом «девицу, начертанному на коромысле весов».

Скептицизм Монтеня, по его собственному признанию, имеет целью представить человека как «чистый лист», на котором перст Божий начертает то, что будет угодно Богу. А поскольку мысль Монтеня пришла к этому скептическому фидеизму¹, отправляясь от позиций, весьма близких к стоицизму, мы вправе вспомнить основные этапы, сменяющие друг друга в «Феноменологии» Гегеля: стоицизм, скептицизм, несчастное сознание². Переходя от стоицизма к скептицизму, сознание еще более утверждает свою свободу по отношению к миру и возводит ее в абсолют: оно уже не только свободно от обстоятельств и управляющей им всеобщей необходимости, но и понимает свою неповторимую индивидуальность, свою полную независимость от феноменов, отводя одновременно как идею необходимости, так и идею упорядоченного внешнего мира (стоическую *систему*, космологию). Если сознание последовательно в своих построениях, оно не может усматривать в собственном сомнении какую-либо истинность. Все скрыто от него, и его охватывает головокружение. Стоит ему вообразить вне собственных ограниченных пределов недоступную область Бытия, отрезанного от него и вызывающего в нем чувство смирения и беспомощности, как оно превратится в «несчастное сознание»: человек обнаруживает, что он одинок и ничтожен перед лицом трансцендентного Бога. Однако Монтень решительным образом превращает «несчастное сознание» в сознание счастливое.

Бытие находится *не здесь*. Но *здесь* так притягательно, так сильно предпочтение, отдаваемое всему *нашему* (в противовес соблазну *чужого*), что Монтень, констатировав бесконечную удаленность Бога и чистых сущностей, вновь обращается к миру феноменов. Главный урок скептицизма состоит для него именно в возврате к видимостям. Видимости непреодолимы – но именно поэтому мы должны не отворачиваться от них, не искать скрытой реальности, ради которой мы предали бы их презрению. Отныне мы можем погрузиться в них целиком, без всякой задней мысли, оставив суетно-тщеславное желание увидеть за чувственными феноменами некий умопо-

¹ См.: Marcel Raymond, «L'attitude religieuse de Montaigne», in: *Génies de France*, Neuchâtel, 1942, pp. 50–67. Ср.: Richard H. Popkin, *The History of Scepticism from Erasmus to Descartes*, Assen, 1960, pp. 44–65.

² См.: Ernst Cassirer, *Das Erkenntnisproblem*, 3-e ed., 1922; перепечатано издательством Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1971, Bd. 1, S. 172–200. См. также: Leon Brunschvicg, *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, Paris – New York, 1944.

стигаемый мир. Человек попросту «вынужден идти вперед, полагаясь на видимость»¹. Ему следует положительно относиться ко всему, что ему дано и что им «движет». Наперекор той пустоте, какой отмечен человек и его удел, ему вновь дана возможность достичь *полноты*. Таковы собственные слова Монтеня. Мудрец-скептик «целиком и *полностью* выполняет свои житейские обязанности»². Пока наше существование противостояло сфере чистых сущностей, оно было пустотой, полнота же обреталась вне пределов нашей досягаемости. Но, единожды поняв, что та сфера недоступна, мы всего лишь должны довериться мимолетному восприятию: здесь нас ожидает полнота наслаждения, цена которого не зависит от каких-либо метафизических соображений. Даже если мы обнаружим, что чувственный опыт не открывает нам доступа к «самой сущности истины»³, для нас он по-прежнему означает переживание полноты. И неважно, что означает только для нас одних. Пусть он и не связует нас с какой-либо устойчивой истиной, зато в полной мере раскрывает перед нами самих себя, наше ничем не связанное «я».

Как мы уже отмечали, Монтень в порыве онтологического пессимизма воскликнул: «Нет, нет, мы ничего не чувствуем и ничего не видим»⁴. Но это не мешает ему в любых обстоятельствах высказывать острейшее желание чувствовать и давать нам тому доказательство в языке, отбирая слова в соответствии с их чувственной насыщенностью: слова, доставляющие фоническое – акустическое и мускульное – удовольствие, слова, обозначающие те жесты, которые создают между нами ситуацию физического контакта. *Желание чувствовать*, никогда не оставляющее Монтеня, – это *желание быть*, которое, за неимением иной субстанциальной точки опоры, стремится реализовать себя в непосредственном восприятии. Его феноменизм, неспособный что-либо утверждать относительно природы вещей (принимаящий феномены как таковые, поскольку скептическое эпохе отняло у них всякое онтологическое оправдание), сосредоточивается на несомненности чувственно постижимого. Корректируя звучавшие ранее преувеличенные хвалы бесчувственности, Монтень добавляет: «Я рад, если я не болен, но если я болен, я хочу это знать; и если мне делают прижигание или разрез, я *хочу ощущать их*»⁵. Тем самым, представив нам доказательство полной оторванности от Бога и Бытия, отодвинув их на беско-

¹ II, XII, p. 506; T. R., p. 486 [ср. т. 1, с. 442].

² *Ibid.*

³ II, XII, p. 553; T. R., p. 535 [ср. т. 1, с. 486].

⁴ II, XII, p. 510; T. R., p. 490 [т. 1, с. 446].

⁵ II, XII, p. 493; T. R., p. 473 [т. 1, с. 430].

нечное расстояние, Монтень зовет нас прилепиться *чувствами* к уязвимо-му, лишенному всякой сопричастности абсолюту существованию. Таков позитивный противовес скептическому «негативизму»:

Ты видишь в лучшем случае только устройство и порядки того крохотного мира, в котором живешь; но божественное могущество простирается бесконечно дальше его пределов [...] Ты ссылаешься на местный закон, но не знаешь, каков закон всеобщий. Ты можешь связывать себя с тем, чему ты подчинен, но его ты не свяжешь; он тебе не собрат, не земляк или товарищ¹.

Таким образом, в результате удаленности от Бога человек обретает более тесную связь со своим уделом в лоне самого мира видимостей. То, что было *ничем* с точки зрения абсолютного бытия, вновь обретает право наличествовать и существовать. Не подлежащее оправданию все-таки оправдано – за неимением лучшего. «Ничто я не обсуждаю так основательно, как Ничто, и единственное знание, о котором я говорю, – это неведение», – заявляет Монтень². Но отныне значение имеет как раз *ничто*, а *неведение* представляется единственно возможным знанием. Они заслуживают *обсуждения*. Это ничто по крайней мере *наше*: это наше тело, вкушающее удовольствия и радости, одолеваемое болезнями и страданиями. Вкусовые ощущения даются нам без конца, и с нашей стороны было бы глупо отвергать их, не пробуя. В самом этом ничто каждый предмет явлен нам в своей непосредственной, непреложной очевидности, и хотя ее нельзя объяснить исходя из ее внутренней природы, она тем не менее способна дать нам полное удовлетворение. Согласившись на *ничто* существования, мы обретаем возможность наслаждаться всем, что является перед нами, и благодаря этому ничто постепенно превращается в изобильное все. Все, что было поначалу лишь *суетой* и *ветром*, становится законным, как только мы признаем его *нашим*. Всецело негативный образ ветра переполняется радостными, позитивными значениями: надо лишь, чтобы ветер сам принял себя таким, каков он есть, и сам получал удовольствие от своей переменчивости и подвижности: «А ветер, более мудрый, чем мы, любит шуметь, волноваться и довольствуется своими делами, не стремясь к устойчивости и прочности, качествам ему не свойственным»³. А значит, нам нет дела до *причин*, ускользающих от нас. Мы остаемся среди *вещей* и «получаем их в полнейшее свое распоряжение».

¹ II, XII, p. 524; T. R., p. 504 [т. 1, с. 458].

² III, XII, p. 1057; T. R., p. 1034 [т. 2, с. 257].

³ III, XIII, p. 1107; T. R., p. 1087 [ср. т. 2, с. 303].

Отныне мы уже не вправе ссылаться на авторитет Бытия, отвергая окружающие нас видимости. Если мы не позволим самонадеянности ослеплять нас, нам придется согласиться, что мы никогда не выходим за пределы кажимости, бесконечно обращаемся от одной видимости к другой. Один лишь глупец будет пытаться опротестовать свой удел. На уровне познания проблема маски отпадает сама собой, как отпала она в сфере этики. Личина существует, лишь покуда можно ждать, что за нею обнаружится достигаемое для нас лицо. Но лицо, которое мы стремились увидеть, отодвинулось бесконечно далеко: мы пребываем в мире, где все равноценно всему, где от утверждения, что все ложно, мы непременно приходим к утверждению, что все истинно. Перед нами лишь подвижные вещи. Движение происходит вне нас и одновременно в нас самих. Отличить перемены, живущие в нас, от тока окружающих нас вещей невозможно. Отдавшись на волю феноменов, мы погрузились во *все* феномены, слились с ними в том согласии, какое открывает нас миру и целиком вовлекает в его «качание». Едва не став пленниками чувственного солипсизма, мы медленно преодолеваем его.

В эссе, озаглавленном «О непостоянстве наших поступков» (одном из тех, где Монтень более всего настаивает на текучести и непостоянстве человеческого духа), идея маски открыто подвергается сомнению:

Выдающиеся авторы [...] заблуждаются, упорно стараясь придать нам неизменное и прочное строение. Они избирают некий обобщенный образ и, следуя ему, выстраивают и толкуют все поступки данного лица, а когда не могут подогнать их под него, *стараятся скрыть их в неизвестности*¹.

Мы – всего лишь быстрая смена несхожих мгновений. И если, доказывает Монтень, на радостном нашем лице внезапно промелькнет грусть, это не значит, что мы скрываем свою радость: это лишь означает, что мы внезапно изменились, что радость, которую мы выказывали минутой ранее, покинула нас. Мы стали другими. Наши состояния сменяют друг друга, противоречат друг другу, и ни одно не бывает устойчивым настолько, чтобы сделаться опорой для совмещения кажимости и бытия. Когда «мы смеемся и плачем от одного и того же»² – это не лицемерие, но следствие «податливости и изменчивости нашей души». В коротком тридцать восьмом эссе первой книги также прекрасно показано, каким образом бесконечная подвижность снимает и развеивает противоположность личины и исти-

¹ II, I, p. 332; T. R., p. 315 [ср. т. I, с. 293].

² Заглавие эссе XXXVIII книги I.

ны. Излишне жесткая антиномия бытия и кажимости разрешается в интуиции всеобщего движения:

(а) Историки сообщают, что, когда Цезарю поднесли голову Помпея, он отвратил от нее свой взор, как от ужасного и тягостного зрелища. Между ними так долго царило согласие, они так долго сообща управляли государственными делами, их связывали такая общность судьбы, столько взаимных услуг и совместных деяний, что нет никаких оснований полагать, будто поведение Цезаря было не более, как притворством [...]. Ибо хотя большинство наших поступков и в самом деле не что иное, как маска и лицемерие, и поэтому иногда соответствует истине, что *Haereditis fletus sub persona risus est*, все же, размышляя по поводу вышеприведенных случаев, нужно учитывать, до чего часто нашу душу раздирают противоположные страсти. В нашем теле, говорят врачи, существует целый ряд различных соков, среди которых господствующим является тот, который обычно преобладает в нас в зависимости от нашего телосложения; так и в нашей душе: сколько бы различных побуждений ни волновало ее, среди них есть такое, которое неизменно одерживает верх. Впрочем, его победа никогда не бывает настолько решительной, чтобы, из-за *податливости и изменчивости* нашей души, более слабые побуждения не отвоевывали себе при случае места и не добивались, в свою очередь, кратковременного преобладания [...]. (с) Нет таких качеств, которые целиком и полностью господствовали бы в нас [...]. (b) Глупцом был бы тот, кто, видя меня то равнодушным, то влюбленным возле моей жены, счел бы, что я притворяюсь в обоих случаях [...]. (а) Говорят, что солнечный свет не представляет собой чего-то сплошного, но что солнце настолько часто мечет свои лучи один за другим, что мы не в состоянии заметить промежутки, которые их отделяют [...] так и наша душа испускает различные лучи с неуловимыми переходами от одного из них к другому¹.

Таков, в конечном счете, совершенный образ изменения: оно даже не непрерывный, переменчивый поток, оно открывается нам как бесконечно частая прерывистость, где в каждый миг торжествует новое «я», вытесняя «я» предыдущее. Чтобы представить это движение, Монтень обращается к образу солнечного света: он отказывается от модели «волнового» типа в пользу модели «корпускулярной», которая, делая каждый прожитый миг более быстротечным и более независимым, тем самым наделяет его некоей краткосрочной подлинностью, чья законность не подлежит сомнению, но немедленно опровергается. «Очертания ее столь мимолетны, что ускользают от нас»². Эту прерывистую последовательность Монтень именует «чередой». Однако он не забывает уточнить, что череда эта не складывается в *целое*; она бесформенна. Ошибка состоит именно в желании всеми си-

¹ I, XXXVIII, pp. 233–235; T. R., pp. 229–231 [т. 1, с. 213–215]. Латинская цитата заимствована из Публия Сира: «Плач наследника – это смех под маской».

² I, XXXVIII, p. 235; T. R., p. 231 [ср. т. 1, с. 215]. См.: Rachel Bepaloff, «L'instant et la liberté chez Montaigne», *Deucalion*, 3, Neuchâtel, 1950, pp. 65–107.

лами придать ей форму. «Желая объединить всю эту череду в последовательное целое, мы впадаем в ошибку»¹. Объединять в последовательное целое значило бы создавать нечто искусственное, пытаться навязать устойчивый облик тому, что подвержено постоянному «качанию». Форма, постоянство, устойчивость, прочность – все те качества, к которым мы прибегали для определения сущностей, – не более чем иллюзии: к ним позволительно прибегать только профессиональным логикам (тем, кто наставляет учеников в своем *искусстве*). Ремесло их состоит в том, чтобы *полагать*, иными словами наделять единой, устойчивой идентичностью то, что имеет тысячу лиц. Только удается ли это им?

(b) Я предоставляю художникам распределять по клеткам все бесконечное многообразие обликов, закреплять и упорядочивать нашу переменчивость, но не знаю, удастся ли им справиться с предметом столь сложным, состоящим из такого количества случайных мелочей. Я считаю крайне затруднительным не только увязывать наши действия одно с другим, но и правильно обозначать каждое из них по одному главному признаку, настолько двусмысленны они и пестры и пребывают в зависимости от освещения.

(c) То, что в царстве македонском Персее считали странностью, а именно, что дух его, никогда не пребывая в некоем определенном состоянии, стремился проявить себя в различных образах жизни, в необычных и переменчивых нравах и благодаря этому ни сам Персей, ни другие не в состоянии были понять, что же он за человек, – эти черты представляются мне свойственными всем людям².

Перед нами отнюдь не философия эволюционного становления или «чистой длительности». Видеть здесь нечто вроде предбергсонизма было бы ошибкой. Монтень выдвигает идею спонтанности, которая, пребывая в каждый отдельный миг в состоянии зарождения, действует без подготовки и никогда не возвращается к единожды достигнутому. Ничто не сохраняется (кроме некоторых «форм», вошедших в привычку в преклонном возрасте). Момент, в который мы живем, не есть следствие предыдущего момента. О каждом миге можно сказать, что он – абсолютный *исток*, рождающий нас для самих себя и для мира. Но исток этот не имеет будущего. Когда Монтень жалуется на скверную память, он лишь делает очевидным тот аспект непрерывного *забвения*, какой заложен в порыве обновительной спонтанности. Всякий новый поступок вызывает к жизни новое «я», не отягощенное никаким прошлым (кроме того, что уже обрело форму в книге) и исчезающее бесследно, если нам не удастся подстеречь его сразу.

¹ I, XXXVIII, p. 236; T. R., p. 231 [ср. т. 1, с. 215].

² III, XIII, pp. 1076–1077; T. R., p. 1054 [т. 2, с. 275]. Рисование по клеткам особенно поразительно в «Искусствах Запоминания». См.: Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London, 1966; франц. перевод выполнен Д. Арасом (*L'Art de Mémoire*, Paris, 1975).

Таким образом, мы не можем найти в частичке времени никакой опоры для себя. Если чередa мгновений неспособна сложиться в нечто целое, то отдельный миг тем более. Он неясен, бесформен, поражен какой-то неизлечимой немощью. Его очевидность – не более чем очевидность сновидения. Именно поэтому Монтень так охотно определяет свою мысль как *грезу*, *сновидение*, *фантазию*. Этой метафорой обозначается *промежуток*, состояние среднее между бдением сознания и сном, между сомнительной деятельностью чувств и невозможной деятельностью разума.

Тем самым приятие сновидения есть синтез – или компромиссное решение, третья возможность, возникающая, когда пройдены все предыдущие этапы: отказ от соблазна иллюзии, а за ним и констатация недостижимости любого чистого умозрения.

В рамках метафорической системы «личина/лицо», равно как и в парах антонимов «видимость/сущность», «искусственность/природа», мы часто сталкивались с одной и той же «диалектикой», где третьим членом выступал первоначальный тезис, но в более глубоком приятии и понимании: примирение с неизбежной видимостью мира, признание того, что достичь личной идентичности возможно, лишь прибегнув к эстетической форме, а значит, к искусственности и гриму. Оппозиция сна и яви – весьма банальная и во многих отношениях повторяющая антитезу личины и лица – позволяет Монтеню использовать менее жесткие, легче смешивающиеся понятия. Явь и сон суть состояния, поддающиеся смешению: их смесью будет *греза*. С метафорой личины и лица дело обстоит иначе: здесь между истинным и ложным, «присущим» и «добавленным» проведена четкая черта, затрудняющая нахождение смешанного, среднего члена – маски, прилипшей к лицу, самообуздания, ставшего «второй натурой». Оппозицию личина/лицо не так легко ослабить, деполаризировать; она требует решительного размежевания между скрытым и обнаженным, между поверхностным и глубинным. Монтень на письме любит сталкивать противоположности, любит радостные выплески энергии, вызванные сшибкой слов-антагонистов. Они стимулируют его, заставляют двигаться вперед и вновь возвращаться к прежним спорам. Но не меньше нуждается он и в завершении – хотя бы для того, чтобы сделать передышку, прийти к какому-то среднему решению, к «смешению», связующему противоположности, не уничтожая их. Двойственность равно хороша и для исключения, и для сочленения. Как, например, в этих строках, где *греза* выступает развязкой конфликта между сном и явью:

(b) Те, кто сравнивал нашу жизнь со сном, были более правы, чем им иногда казалось. Когда мы спим, наша душа живет, действует и проявляет все свои способ-

ности не в меньшей мере, чем когда она бодрствует. Правда, во сне она действует более вяло и смутно; однако разница между этими двумя состояниями не так велика, как между ночью и днем; она напоминает скорее разницу между ночью и сумерками: в первом случае она спит, во втором — дремлет более или менее крепко. Но и то и другое — потемки, киммерийские сумерки.

(с) Мы бодрствуем во сне и спим, бодрствуя. Во сне я вижу все не очень ясно; но и когда я просыпаюсь, то не нахожу, чтобы все было достаточно ясно и безоблачно. Сон бывает так глубок, что мы иногда не видим даже снов; но наша явь никогда не бывает настолько полной, чтобы до конца рассеять грезы, которые можно назвать снами бодрствующих и даже чем-то худшим, чем сны¹.

В то время как антитеза личины и лица *разделяла* мир, образ сна придает чувственному опыту некую *цельность* и единообразие: он отражает ту неясность, которую не дано преодолеть ни одному состоянию нашего сознания. Смешение и взаимопроникновение производятся здесь с помощью грамматического хиазма: «Мы бодрствуем во сне и спим, бодрствуя». Эта цельность исчисляется бесконечным множеством мгновений, которые, при всей их несхожести, одинаково смутны и расплывчаты. Единственная константа, способная положить предел дробности и разнообразию наших мгновений, состоит в том, что все они так или иначе принадлежат одному и тому же сновидению, одному и тому же сновидцу, а позднее — одной и той же книге, вобравшей «плоды воображения» ее автора.

Есть и еще одно сравнение — то, что привносит в нашу жизнь звуковое разнообразие космоса, широкий диапазон музыки сфер, — также допускающее возможность *смеси*, примирения противоположностей, их удачного слияния:

(b) Наша жизнь, подобно мировой гармонии, слагается из вещей противоположных, из разнообразных музыкальных тонов, сладостных и грубых, высоких и низких, мягких и суровых. Что смог бы создать музыкант, предпочитающий лишь одни тона и отвергающий другие? Он должен уметь пользоваться всеми вместе и смешивать их. Так должно быть и у нас с радостями и бедами, составляющими нашу жизнь. Само существование наше немислимо без этого смешения; тут необходимо звучание и той и другой струны².

Мы вели речь о *синтезе*; Монтень, прославляя смешение противоположностей, возвращается к аристотелевской морали среднего члена, золотой середины, но осмысляет ее как гармонию, как музыкальную *композицию*. *Синтез, композиция* — это одно и то же слово, произнесенное на двух разных языках.

¹ II, XII, p. 596; T. R., pp. 580–581 [ср. т. 1, с. 528].

² III, XIII, pp. 1089–1090; T. R., p. 1068 [т. 2, с. 287].

III

«ОТНОШЕНИЕ С ДРУГИМ»

1. Опыт независимости

«Весьма прискорбно и неосмотрительно зависеть от другого человека. [...] Я до смерти ненавижу быть обязанным или привязанным к кому-либо, кроме себя самого. Прежде чем прибегнуть к чужой благосклонности по любому, и незначительному и важному поводу, я делаю все, что могу, чтобы обойтись своими силами»¹. Монтень не устает повторять, что жаждет независимости, ненавидит обязательства – если эти обязательства выходят за рамки «обычных и естественных нужд»².

Все эти соображения Монтень излагает, объясняя, что заставило его отправиться в путешествие и добраться до Рима. Из-за гражданской смуты он оказался зависимым от доброжелательности соседей: «Положение во всяком случае таково, что я на добрую половину, если не больше, существую благодаря чужой благосклонности, а это для меня тягостная зависимость»³. В такой ситуации он не может не чувствовать себя в долгу – и, что хуже всего, в долгу за собственное спасение:

(b) Между тем, по-моему, нужно, чтобы мы жили под защитой права и власти, а не благодаря *(c)* чьей-то признательности или *(b)* милости. Сколько смелых людей предпочло распрощаться с жизнью, чем быть ею кому-то обязанными.

(b) Я избегаю брать на себя какие бы то ни было обязательства, и особенно те, которые связывают меня долгом чести. Для меня нет ничего драгоценнее, чем полученное мною как дар; вот почему моя воля попадает в заклад ко всякому, кто располагает моей благодарностью, и вот почему я охотнее пользуюсь такими услугами, которые можно купить. Мой расчет вполне правилен; за последние я отдаю только деньги, за все остальное – самого себя⁴. [...]

(b) О сколь признателен я господу богу за то, что ему было угодно, чтобы всем моим достоянием я был обязан исключительно его милости, и также еще за то, что он удержал все мои долги целиком за собой. *(c)* Как усердно молю я

¹ III, IX, pp. 968–970; T. R., pp. 946–947 [ср. т. 2, с. 174–175].

² III, IX, p. 968; T. R., p. 945 [ср. т. 2, с. 174].

³ III, IX, p. 966; T. R., p. 943 [т. 2, с. 172].

⁴ III, IX, p. 966; T. R., p. 944 [т. 2, с. 172].

святое его милосердие, чтобы и впредь я не был обязан кому-нибудь чрезмерно большой благодарностью!¹

Монтень, весьма деликатно призывая Бога, благодарит его за то, что он уберег его от долгов перед другими. (Отталкиваясь от этих идей, Руссо пойдет еще дальше и будет исповедовать неблагодарность: благодеяния порабощают того, кто их принимает.) Отдать себя можно лишь единственному другу. Любая другая «ангажированность» нашей воли несет в себе смертельную опасность.

В дороге путешественник, избегнувший зависимости от своих домашних и от «благодеяний» соседей, рискует вновь попасть в зависимость, уже в ином отношении. Например, он не может скрыться от чужих взоров, когда тратит деньги. И он признается, что соображение это ему безразлично: «Если [мои расходы] придают мне блеску и служат для достижения моих целей, я, не задумываясь, иду на любые траты – и, также не задумываясь, сокращаю себя, если они мне не светят, не улыбаются»². Однако это признание дает Монтеню повод высказать гораздо более общее соображение: он доказывает, что, вступая в «отношение с другим», мы наносим ущерб самим себе:

(b) Чем бы ни было, искусством ли или природой суждено нам жить в отношении с другим, но это приносит нам гораздо больше зла, чем добра. Мы пренебрегаем собственной пользой, лишь бы наш вид отвечал общему мнению. Нас волнует не столько то, какова наша собственная, настоящая сущность, сколько то, какой она выглядит в чужих глазах. Даже блага ума и мудрость кажутся нам бесплодными, если принадлежат только нам, не показываясь другим и не заслуживая их одобрения»³.

Мы изменяем своему существованию; мы позволяем себя ограбить. Кто в этом виноват? Конечно, «общее мнение», «чужие глаза»; однако вина лежит и на нас самих – постольку, поскольку мы добровольно им подчиняемся. Остается найти более общую причину нашего поведения: Монтень не дает ответа на вопрос, что побуждает нас вести себя подобным образом – «искусство» или «природа». Отметим, что, говоря о взгляде другого, похищающем нашу сущность, Монтень формулирует в традиционных терминах морального осуждения тезис, подхваченный Сартром в описании феномена «для-другого» – описании, которое немедленно превращается обратно в нравоучение, когда Сартр облакает свою мысль в театральную форму: «Ад – это другие».

¹ III, IX, p. 968; T. R., p. 946 [т. 2, с. 174].

² III, IX, p. 955; T. R., p. 932 [т. 2, с. 161].

³ *Ibid.* [ср. там же].

Монтень разрабатывает и правила «для-себя», симметрично противопоставляя их вредным последствиям «отношения с другим». Чтобы узнать свои пороки и добродетели, нужно полагаться только на себя. В главе «О раскаянии» (III, II) Монтень, не раздумывая, относит ту часть нас самих, которая доступна чужому взору, к *искусству* (уже не колеблясь, как выше, между «искусством» или «природой»): тем самым именно *искусство* определяет, какое продуманное творение мы поместим между собой и внешним миром:

(b) Только вам одному известно, подлы ли вы и жестокосерды или честны и благочестивы; другие вас вовсе не видят; они лишь угадывают вас, строят о вас предположения; они видят *не столько вашу природу, сколько ваше искусство* себя вести; поэтому не считайтесь с их приговором, (c) считайтесь лишь со своим¹.

Тем не менее эти другие, которые вовсе нас не видят, считают себя вправе взирать на нас, выносят нам свой «приговор»: убежищем для нас должно стать то осознание самих себя, какое обретается наедине с собой. Однако, забегая вперед, отметим, что и пороки («подлы и жестокосерды»), и достоинства («честны и благочестивы»), засвидетельствовать которые можем лишь мы сами, определяют наше отношение к другим: это черты характера, затрагивающие наше социальное поведение. А значит, Монтень отвергает только нашу покорность перед суждением других, но отнюдь не систему этических ценностей, регулирующих и позволяющих оценить наши поступки по отношению к другим.

Независимость сбрасывает с себя узы обязательств, и между «я» и другими образуется разрыв. Как можно осуществить этот разрыв в жизни? Конечно – и тому есть немало примеров, – можно удалиться от света, умереть для света и жить молча, храня верность самому себе. Но если мы по-прежнему живем среди людей? И тем более соглашаемся нести общественные обязанности? Тогда независимость трудно будет отличить от выскомерия. Личность, стремящаяся сохранить свою драгоценную внутреннюю истину, свою незапятнанную добродетель, обязательно будет раздражать «обычных» людей. Человек безразличный к чужому мнению поневоле бросается в глаза и может навлечь на себя враждебность тех, на кого он так непохож. Согласен ли он подвергнуться таким опасностям и достойно встретить смерть, если сообщество отринет его? Примеров подобной презрительной стойкости также найдется немало. Но если он хочет избежать этой участи? Тогда выход будет состоять в том, чтобы, ни в чем не нарушая соотношенности с самим собой, выставлять на обозрение других видимости, сообразные обстоятельствам: будем являть вонне не-

¹ III, II, p. 807–808; T. R., p. 785 [ср. т. 2, с. 22].

правдивый образ – не столько для того, чтобы обмануть других, сколько чтобы защитить самих себя.

(с) Кто затесывается в толпу, тому бывает необходимо пригнуться, прижать к своему телу локти, податься назад или, напротив, вперед, даже уклониться от прямого пути в зависимости от того, с чем он столкнется; и ему приходится жить не столько по своему вкусу, сколько по вкусу других, не столько в соответствии со своими намерениями, сколько в соответствии с намерениями других, в зависимости от времени, от воли людей, в зависимости от положения дел¹.

В случае необходимости он обернет против других тот механизм влияния, который поначалу срабатывал против него самого. Требование автономии, подкрепленное советами соблюдать осторожность, создает ситуацию, когда при дворе, перед лицом скрытых врагов, можно, не роняя своей чести, самому носить маску либо, по крайней мере, отделить «внутренние» переживания от «внешнего» поведения, согласуя его с *общепринятым образом*, не привлекая ничего недоброжелательного внимания. Если мир слишком безумен, чтобы принять нашу мудрость, будем выказывать чисто внешнее почтение к обычаям и законам толпы. В период смуты бывает полезно остаться незамеченным – и даже сойти за кого-то другого. Тем самым Монтень формулирует правила поведения, какое итальянцы в следующем столетии назовут «честным двуличием»: «Мудрец должен внутренне оберегать свою душу от всякого гнета, дабы сохранить ей свободу и возможность свободно судить обо всем, – тем не менее, когда дело идет о внешнем, он вынужден строго придерживаться принятых правил и форм. Обществу нет ни малейшего дела до наших воззрений...»² Следуя этим наставлениям в независимости, можно прийти к чисто поверхностному конформизму, который сродни скорее снисходительному безразличию, чем сознательному актерству. И все же это урок лицемерия. Монтень присоединяется к мнению, не раз высказывавшемуся до него: так уж устроены люди, что их нужно обманывать для их же блага. Позиция аристократическая, или «макиавеллистская»: придворному, магистрату или законодателю дозволено лгать, когда намеченная цель оправдывает подобное средство:

(b) Это [...] нравится людям, привлекая их не самой сущностью, а внешностью. Если до них не доносится шум, им кажется, что тут сонное царство [...] Я пред-

¹ III, IX, p. 991; T. R., p. 970 [т. 2, с. 197]. Эта фраза наводит на размышления относительно употребления Монтенем слова «selon» [«в зависимости от»] – предлога, связующего того, кто наделен авторитетом или властью, и исполнителя, покорно подчиняющегося ему, в мыслях или в поступках.

² I, XXIII, p. 118; T. R., p. 117 [т. 1, с. 111].

почел бы пресечь волнение, не волнуясь, и покарать беспорядки, не впадая в тревогу. Если мне нужно выказать гнев и горячность, я прибегаю к притворству, надевая на себя маску [...]

(а) Поскольку люди в силу несовершенства своей природы не могут довольствоваться доброкачественной монетой, пусть между ними обращается и фальшивая. Это средство применялось решительно всеми законодателями¹ [...]

Это признание того, что и удалившись сами из царства чужого мнения, мы должны учитывать неизбежное его наличие во всех человеческих делах. Человек ответственный, оградив себя от соблазнов видимости, научится сам искусно использовать ее для поддержания общественного спокойствия и порядка. Из-за оглядки на чужое мнение мы теряли какую-то часть нашей внутренней истины; взгляд других заманивал нас в ловушку чужого уважения; тем самым мы позволяли себя использовать и собой распоряжаться. Теперь настал черед других: мы, по крайней мере, поведем их, без их ведома, в том направлении, какое указано мудростью и общественной стабильностью (в то время как кругом «все рушится»). На первый взгляд, охраняя таким образом свою внутреннюю истину, мы не нанесем ей никакого ущерба, никак ее не исказим: мы не будем подвергаться опасности, вместо нас будет действовать внешнее подобие.

Однако, не давая никакого выхода своим «истинным» чувствам, мы избегаем зависимости от чужого взгляда лишь путем обмана; неравноправное отношение можно изменить, лишь обернув его против другого. Мы обостряем болезнь, поразившую все общественные связи между людьми, доводим ее до крайности, а себе благодаря маске обеспечиваем нечто вроде иммунитета. Мы уже не заразимся – но цена хирургического вмешательства, очистившего нас от всего не *нашего* в строгом смысле слова, состояла в том, что, избавившись сами от заблуждения, мы ввергли в него других. Мы думаем, будто от недомогания, вызванного ложными отношениями, нас излечит полный разрыв и отсечение себя от других. Но, окопавшись таким образом в уединенном месте, мы, быть может, и лучше вершим мирские дела – только нас уже нет в мире, «среди живых».

Поэтому сразу же возникает вопрос: можно ли бесконечно выдерживать такой разрыв? Соответствует ли он истинному освобождению? Не окажется ли однажды, что он невыносим? Посмотрим, действительно ли Монтень может на этом и остановиться. Для начала попробуем понять, что происходит с «внутренней» жизнью «я» в ситуации разрыва с внешним миром. Способно ли «я» утвердиться как некая простая, цельная истина,

¹ III, X, p. 1021; T. R., p. 999 [т. 2, с. 226]; II, XVI, p. 629; T. R., p. 613 [т. 1, с. 559].

когда исчезает полемический дуализм, противопоставление внутреннего и внешнего, *моего* и *их*? Вспомним совет: «Поэтому не считайтесь с их приговором, считайтесь лишь со своим»¹. Но для того чтобы вынести этот мой «приговор» и для того чтобы считаться с ним, я должен парадоксальным образом провести в самом себе ту границу, которая еще недавно отделяла внутреннее от внешнего, «их» от «своего»; в рамках дуалистической схемы, опирающейся на устойчивые синтаксические структуры (у глагола действия всегда различают субъект и объект, даже когда действие возвратное), между сознанием-судьей и объектом, каким является для него мое «я», всегда сохраняется дистанция. В выражениях типа «присматриваться к себе», «общаться с собой» и т. п. отношение с другим проецируется внутрь. Рушится и внутренняя цельность, которую Монтень хотел воссоздать в самом себе, и полнота, какой он надеялся достичь взамен рассеяния вовне. «Внутри», так сказать, слишком много места, и туда проникает множественность и инаковость. В тот самый момент, когда Монтень, верша суд над собой, пытается свести себя воедино, он вынужден установить или испытать некую дистанцию, стать чужим самому себе. Вспомним о «химерах и фантастических чудовищах», посещавших его в часы затворничества и одиночества.

Что-то в нем становится *фактом* – под взглядом, который есть не факт, но чистая, независимая взыскательность. В акте самовосприятия он существует как вещь, аналогичная всем тем вещам, какие образуют внешний мир. Он намеренно взирает на себя «как на соседа, как на дерево»². Объективируясь, внутреннее чувство уже не является по-настоящему внутренним. Внешнее завладевает им.

То же самое происходит и с подвижностью, неустойчивостью, которые поначалу казались пороками, присущими исключительно внешнему миру. Риторика изменчивости по определению не ведает ни остановок, ни границ. Хоть индивид и пытается оторваться от мира, он не перестает быть частицей мира, подчиняющейся законам мира. Чем больше он старается собрать себя воедино, тем более неоднородной и противоречивой видится ему собственная природа, пребывающая во власти бесконечного изменения и навеки лишенная возможности обрести покой. Он не может совпасть с собственным истоком: слишком долго он дрейфовал, удаляясь от своего истока. И если б еще внутреннее «я» было захвачено лишь таким движением, какое присуще его природе! Тогда бы при всем своем разнооб-

¹ III, II, pp. 807–808; T. R., p. 785 [т. 2, с. 22].

² III, VIII, p. 942; T. R., p. 921 [т. 2, с. 150].

разии оно не переставало быть естественным. Но все портит фактор прерывности, разнородности: ведь когда нам открылась возможность притворства, естественный закон, поддерживающий нас снаружи и пронизывающий изнутри, оказался раз и навсегда извращен. И как бы мне ни хотелось обладать моим истинным «я», когда я обращаю свою привязанность на себя, притворство пронизывает каждый мой жест, каждый мой взгляд. Кажимость – этот палач, исполняющий приговор изменчивости, – проникает между моим «я» и мною самим и, что еще хуже, простирает свои чары и на «я»-субъект, и на «я»-объект. В пределе невоспроизводимо даже само становление, «переход». Топос вечного течения не дает реализоваться моральному топосу обладания самим собой. Монтень пытается «препоручить себя природе», «расслабленно» отдаться ее течению, позволить ей свободно высказать себя – создать «впечатление, что [он говорит] с полной непринужденностью, что выражения [его] чувств случайны и заранее не продуманы, но порождены нынешними обстоятельствами»¹; это, безусловно, значит сделать все возможное, чтобы оградить себя от словесных ухищрений, однако речь опутывает нас общепринятыми условностями вразумительности. Как бы ни была верна «естественная речь» своему внутреннему источнику, она должна излиться вовне, подчиниться внешним приличиям, заученным правилам. В пределе сознанию, неспособному до конца избыть зависимость от общества, открывается собственная глубочайшая искусственность и лукавство; отсюда оно придет к вопросу, не является ли мерилом человека именно его способность поставить подвижные силы своей природы на службу некоему *творению*. Душа получила институционализацию. Привычки стали ее второй природой; открывая себя, описывая себя, она не может не признать, что не в силах помешать себе *вклиниться* между «случайностью», данной непосредственным опытом, и тем актом, посредством которого она пытается «передать» свои ощущения. Речь всегда есть акт социальный. Собственно, Монтень остерегается противоречить традиции, определяющей человека как существо по природе своей общественное: «Нет, кажется, ничего, к чему бы природа толкала нас более, чем к дружескому общению»². А значит, пагуба видимости, то зло, которое причиняет нам необходимость «жить в отношении с другим», навеки неотделимы от удела, предназначенного нам природой. Противопоставляя искусство и природу, мы простодушно отказываемся признавать ту очевидную вещь, что способность к притворству заложена в самой природе человека

¹ III, IX, p. 963; T. R., p. 940 [т. 2, с. 169].

² I, XXVIII, p. 184; T. R., p. 182 [т. 1, с. 172].

или, по крайней мере, коренится в ней. Человек по природе своей существо, способное извращать собственную природу... Человека, желающего считаться лишь с собственным «приговором», подстерегает не меньшая опасность, чем в «отношении с другим». Он так же подвержен лживым и лживым речам гордыни, тщеславия, желания. Инаковость найдет достаточно поводов возникнуть и без вмешательства других. Определяя самомнение, Монтень сам подсказывает Паскалю и моралистам Пор-Рояля те аргументы, к которым они прибегнут, критикуя его: самомнение – «безотчетная любовь, которую мы питаем к себе и которая изображает нас в наших глазах иными, чем мы есть в действительности»¹.

2. Отношение восстановлено

Завершая «Апологию», Монтень, как мы видели, оставляет человека в непознаваемой вселенной, лицом к лицу с недоступным божеством, о котором нельзя сказать ничего утвердительного. И все же он не впадает в отчаяние. Доказав, что видимости заслоняют любой доступ к бытию, скептическая мысль вновь наделяет их правомочностью: хотя за ними и не видна сущность вещей, они от этого не утрачивают ни своего богатства, ни способности доставлять удовольствие. Раз они не позволяют нам подняться на высшую онтологическую ступень, мы должны научиться жить в согласии с ними, относиться к ним самым серьезным и внимательным образом, принимать и понимать их. Ничего лучшего нам не дано: нам следует «беспечно и не мудрствуя лукаво подчиниться общему закону мироздания»². Человеку не по силам вырваться из мира феноменов, но он может радоваться, пребывая в нем. В этом мире, по эту сторону любой достоверной истины, нам открывается бесконечный простор для чувственного опыта и перцептивных удовольствий. Сознание, стремящееся попасть в ритм этих постоянно меняющихся образов, подстерегают, быть может, головокружение и усталость; но, с другой стороны, все они равноценны, одинаково слабы с онтологической точки зрения, мнения о них одинаково правдоподобны – и это парадоксальным образом дает нам право жить спокойно и оставить в покое своих ближних.

Так же обстоит дело и с истинным «я». Его устойчивая, постоянная сущность неуловима, к ней невозможно подступиться. Ее словно бы и нет. Мы

¹ II, XVII, pp. 631–632; T. R., p. 614 [т. 1, с. 561].

² III, XIII, p. 1073; T. R., p. 1050 [ср. т. 2, с. 271]. «Для нас гораздо лучше без лишних размышлений следовать установленному в мире порядку» (II, XII, p. 506; T. R., p. 486) [ср. т. 1, с. 442].

видели, что она не может раскрыться ни в состоянии *умирания*, ни в состоянии *зарождения*. Если человек не приемлет ни своего отражения в сознании других, ни вымысла, возникающего всякий миг в его внутреннем мире, то взамен он не получит ничего. Значит, сознание должно пересмотреть все то, что оно отвергает: порвав с «внешним миром», оно не обрело надежного убежища, не предоставило себе лучших возможностей; напротив, оно наблюдает, как внешнее парадоксальным образом заполняет собой и разъедает тот субъективный центр, который виделся автономным и цельным, превращает его в аналогичный *мир*, дистантный и глубокий, находящийся в движении, сопричастный всеобщему «качанию». Отказываясь от «отношения с другим», мы всего лишь привносим инаковость внутрь себя самих, так что присматриваться к себе мы можем лишь в модальности «отношения с другим». Нам приходится признать, что *чужое мнение*, словно тень, следует за нами и в глубине нас самих.

Стоило ли опасаться сознания других? Оно – ловушка лишь для тех, кто не умеет сделать его точкой отсчета, спорной и одновременно необходимой, зыбкой и полезной. Поэтому, приступая к своему писательскому труду, Монтень с самого начала призвал на помощь стабилизирующую силу чужого взгляда. Вмешательство извне помогает выработать определенную *форму*: присутствие свидетеля требует обработки произведения, творческого усилия. Монтень пока еще использует понятие формы в его традиционном, школьном смысле («в каждом человеке заложена целиком *форма* удела человеческого»)¹: оно одинаково применимо и к созданию Природы, когда она производит на свет отдельного человека, и к результату «рабочего» *акта*, направляемого волей самого этого человека.

Здесь важно еще раз подчеркнуть «нерешительность» Монтеня, его колебания между двумя философиями формы. «Наша форма» раз и навсегда дарована нам извне, Природой или Богом? В этом случае всякий поступок, проистекающий из нашей преступной свободы, вызванный «отношением с другим», будет, по меньшей мере, подозреваться в том, что он искажает первоначальную форму, *переделывает*, деформирует нас. Если же, наоборот, у нас есть законное право участвовать в создании нашей формы, если нам дано себя *доделать*, тогда нашим шансом придать форму самим себе будет придание формы какому-либо внешнему творению. Вспомним знаменитую фразу: «Моя книга в такой же мере создана мной, в какой я сам создан моей книгой. Это – книга, неотделимая от своего автора, книга, составляющая мое основное занятие, неотъемлемую часть моей жизни...» И

¹ III, II, p. 805; T. R., p. 782 [ср. т. 2, с. 19].

Монтень добавляет: «...а не второстепенное, постороннее занятие и цель, как все прочие книги»¹. В этом добавлении сказывается дворянин, презирающий всякую плебейскую работу: он отвергает лишь практическую цель, утилитарное назначение – но ни в коей мере не взгляд других, который оказывает решающее *содействие* в описании своего «я». Непосредственно перед только что приведенными строками сказано следующее:

(с) Пока я снимал с себя слепок, мне пришлось не раз и не два ощупать и измерить себя в поисках правильных соотношений, вследствие чего и самый образец приобрел большую четкость и некоторым образом усовершенствовался. *Рисую свой портрет для других, я вместе с тем рисовал себя и в своем воображении, и притом красками более точными, нежели те, которые я применял для того же ранее*².

Принимая во внимание другого, живописец, конечно, делает картину резче, он *преувеличивает*. Есть ли в этом отход от правды? В известном смысле да – если считать единственно подлинными только «первичные» краски. Но если и сам образец меняется, если он достигает сходства с созданным им же самим более четким портретом, тогда он совпадет с собственным изображением, «впитает» в себя краски портрета, нарисует самого себя «в себе». Тогда он не солжет.

Впрочем, если иногда присутствие свидетеля и вызывает словесные преувеличения, то при других обстоятельствах собеседник, напротив, может вступить в разговор, чтобы остудить и осудить склонного к словоизлияниям Монтеня.

(b) Даже я сам, считающий долгом совести не лгать и не очень заботящийся о том, чтобы придавать особый вес и авторитет своим словам, замечая, однако же, когда о чем-либо рассказываю, что достаточно мне распалиться (с) *от возражений* или даже от своего собственного увлечения рассказом – (b) и я начинаю укрывать и раздувать то, о чем у меня идет речь, повышая голос, жестикулируя, употребляя сильные и впечатляющие выражения и даже кое-что преувеличивая и добавляя, не без ущерба для первоначальной истины. Но делаю я это, соблюдая все же одно условие: *первому, кто меня отрезвит* и потребует лишь голый и чистой правды, я, презрев все свои усилия, скажу ее без малейших преувеличений, без каких-либо украшений велеречивости. (с) Речь моя, обычно очень живая и громкая, охотно впадает в гиперболы³.

Опасность солгать и сгустить краски всегда сопутствует словесному порыву, подстерегая даже самого искреннего человека. И все же запальчи-

¹ II, XVIII, p. 665; T. R., p. 648 [ср. т. 1, с. 593].

² *Ibid.*

³ III, XI, p. 1028; T. R., p. 1005 [т. 2, с. 231–232].

вость не доводит до полного самозабвения. «Преувеличению» поставлен предел, и возможность вернуться к «голой и чистой правде» сохраняется. Значимо здесь то, что искажающий порыв, получив стимул в «возражении» извне, также вовне обретает и границу и узду. Возврат к голой правде происходит в диалоге, благодаря замечаниям собеседника – «первого, кто меня отрезвит»... Монтень сразу же возвращается к истине, которую едва не упустил из виду, отдавшись пьянящему току «живой и громкой речи». Он уклонился от нее из-за «отношения с другим», без которого не было бы «живой речи», но оно же и является причиной возвращения к правдивости. Отношения с другими то подрывают правду, то возвращают к ней. Нам остается лишь установить *правильные* отношения.

На деле мы никогда не можем быть заранее уверены, что движение, каким мы сообщаемся с другими, будет точным, мы никогда не убеждены, что сумеем найти адекватные слова. Монтень знает одно: он защищен своим врожденным отвращением ко лжи. Для человека, обнаружившего, что его собственный образ держится лишь отсылкой к сознанию других людей, правдивость является жизненной потребностью. (Тому, кто пожелал бы полностью порвать с «внешним миром», пришлось бы отказаться от любого образа, обречь себя на молчание и смерть.) Если мою сущность и форму нельзя помыслить вне «отношения с другим», то ложь становится не просто преступной непорядочностью перед лицом ближнего, но онтологической катастрофой для нас самих: я лишаясь своей истинной формы, поскольку не в силах уберечь ее от искажений в моем внутреннем мире и поскольку мой внутренний мир, утратив всякую связь с миром внешним, утратил и всякую достоверность. Лгать другим значит перехитрить себя самого, дурачить себя из нежелания остаться в дураках. Двуличие не позволяет сохранить верность самому себе. Правдивость должна быть единой и неделимой. Находясь в мире *феноменов* (где, как мы узнали из «Апологии Раймунда Сабундского», и протекает наша судьба), человек чувствует, что все его связи с вечными сущностями прерваны: на его долю остается лишь временная связь с миром и живыми людьми. Больше ничто не понуждает нас вступать в какие-либо устойчивые отношения с трансцендентным (Бог непознаваем): наш долг установить справедливые отношения в пределах имманентного. Индивид связан лишь с преходящими вещами и существами, он не сообщается ни с одной вечной причиной, ни с одной вечной истиной; однако в чувственном мире, в самом своем существовании он открывает для себя нечто *очевидное*: то, что правда держится лишь на его шаткой связи с другими, такими же, как он, слабыми живыми людьми. Искренность, непрочная связь с другими нам тем более необходима, что, пре-

рвись она, мы окончательно превратимся в ничто: мы не сможем обратиться ни к трансцендентности, ни к нашему собственному «я», ибо и то и другое недостижимо; мы затеряемся между запредельной удаленностью Бога и несостоятельностью своего внутреннего мира. Наше единственно возможное *бытие* получает шанс лишь в обществе нам подобных, то есть в мире общей кажимости. Вот почему правдивое слово цементирует и публичную жизнь, и нашу частную идентичность:

(а) Наше взаимопонимание осуществляется лишь единственно возможным для нас путем, а именно через слово; тот, кто извращает его, тот предатель по отношению к обществу: слово – единственное орудие, с помощью которого мы оповещаем друг друга о наших желаниях и мыслях, оно – толмач нашей души; если мы лишимся его, то не сможем держаться вместе, не сможем достигать взаимопознания; если оно обманывает нас, оно делает невозможным всякое общение человека с себе подобными, оно разбивает все скрепы государственного устройства¹.

Утрата «взаимопознания» людей – немаловажная угроза для автора, который жаждет, чтобы его знали, и «смертельно боится быть в глазах тех, кому довелось знать [его] имя, не таким, каков [он] в действительности, но чем-то иным, на [него] не похожим»². Откуда эта боязнь? Почему он объявляет опасность смертельной? Потому, что если ему некому себя противопоставить, некому себя показать, он полностью утрачивает власть над самим собой. Конечно, он может находиться на разном расстоянии от других: увеличив его до предела, он будет чувствовать себя независимым. Он поверит, что вновь обрел самого себя, и действительно избавится от суеты и развлечений мира. Но как только он задумает познать и, чтобы познание было более полным, описать себя, ему вновь не обойтись без участия других, пусть подспудного и скрытого. Когда мы одни, мы способны лишь сделать набросок своего «я». Едва вступает в силу требование найти для себя некую форму, мы нуждаемся в свидетеле (хотя бы воображаемом). Акт самопознания неотделим от нашего познания другими. Неудача одного из них обернется и крахом второго. «Кто не знает себя, те могут кичиться незаслуженным одобрением, но со мною такого случиться не может, ибо я вижу себя насквозь, проникаю в себя, можно сказать, до самого нутра и очень хорошо знаю, что мне свойственно, а что нет. Я был бы более рад, если бы люди расточали мне меньше похвал, но знали меня лучше и основательнее»³. Скрытность неизбежно приводит к незнанию себя самого. Таясь от

¹ II, XVIII, pp. 666–667; T. R., p. 650 [т. 1, с. 594–595].

² III, V, p. 847; T. R., p. 824 [т. 2, с. 59].

³ *Ibid.* [т. 2, с. 60].

других, человек прячется от себя: «Нужно увидеть и постигнуть свои недостатки, чтобы уметь рассказать о них. Кто таит их от другого, тот таит их и от себя. А если он видит их, то они представляются ему недостаточно скрытыми, и он старается убрать и упрятать их от собственной совести»¹. Мы всматриваемся в себя, чтобы все увиденное проговорить вовне, а проговариваем для того, чтобы рассмотреть еще лучше. Тогда кажимость перестает быть враждебной силой: это уже не призрачное отражение в чужих глазах, в которых рассеивается, ускользая от нас, наша подлинная сущность; напротив, это фактор, извне помогающий нам сделать наше бытие прочнее, заставить его *схватиться*, затвердеть, подобно гипсу: «Делая мои нравы достоянием всех, я извлекаю из этого нежданную выгоду, ибо обретаю для себя своего рода правило. Временами мне приходит в голову, что я ни в коей мере не должен исказить историю моей жизни. Публичное признание обязывает меня не уклоняться от моего пути, во всем соответствовать образу положенного мне удела»². Как видим, Монтень, при всем своем неприятии обязательств, при всей своей склонности уклоняться, отступать и ускользать, заставляет себя быть похожим на изображение, нарисованное им же самим. Собственная изменчивость, закрепленная на бумаге, становится для него правилом. Конечно, он не всегда заботится о том, чтобы сохранять верность своему начатому (и остающемуся незавершенным) портрету: если верить Монтеню, соображение это приходило ему в голову лишь от случая к случаю, «временами»; а поскольку Монтень предусмотрительно рисует себя то меняющимся, то неизменным в силу обретенных привычек, он без особого труда достигает сходства с собственным изображением своих «нравов», за «единство и простоту» которых он не раз ручается. Этика честности, обязывающая держать слово, равно предполагает и уважение к другим, и отстаивание своей личной *формы*. Иначе и быть не может: ведь держать слово – значит поддерживать на данном отрезке времени и для данного адресата одно и то же «содержание» речи. Но содержанием речи Монтеня выступает сам Мишель де Монтень. Главное здесь – нравственный выбор: Монтеню претит измена, претит отказ от образа, созданного им самим и несущего в себе не только след минувшего настоящего, но и имплицитное обещание. Когда дело идет о том, чтобы не уклоняться от *своего* пути, он признает *обязательство*.

И однако тот же человек пишет: «Мне кажется, что если нас знают, то наша жизнь и положенный нам срок находятся на хранении у других. Я же

¹ III, V, p. 845; T. R., pp. 822–823 [т. 2, с. 58].

² III, IX, p. 980; T. R., p. 958 [ср. т. 2, с. 185].

полагаюсь лишь на то, что есть у меня; что же до другой моей жизни, какая заключена в умах знающих меня друзей, то, рассматривая ее как такую, без прикрас, я сознаю, что вся польза и удовольствие, приносимые ею, вызваны лишь чужим суетным и фантастическим мнением»¹. Должны ли мы полагать, что Монтень колеблется между тезисом и антитезисом, между утверждением независимости и признанием своих обязательств, между отказом от других и потребностью в них? Отметим лишь, что обе позиции у него чередуются, ни одна не преобладает бесспорно, и чередование их можно истолковать не как конфликт двух противоположных логических суждений, но как последовательное постижение на опыте двух предполагающих друг друга требований. Сначала Монтень отстаивает свою свободу, хочет «избавиться от зависимости»; для этого ему нужно опротестовать все «обязательства», которые держат его «в закладе», и разорвать все те многообразные связи – сети обычая, общественного мнения, признанных авторитетов и пр., – в плену у которых оказывается сознание, готовое родиться к размышлению; но, силясь овладеть собой, чтобы определиться, помыслить свою «истинную природу», Монтень постулирует в своем слове, ставшем более свободным, новые связи: он взывает к сознанию других, которые на этот раз переходят в разряд собеседников, читателей, публики; тем самым он в конечном счете признает относительную правомерность первичной зависимости (человек не может составить о себе понятие вне гражданского общества); отныне он может отдать должное тем «искусственным узам», тем «привычкам», от гнета которых избавлялся поначалу. Он может возвращаться к ним свободно, брать из них то, что подходит ему: именно в этой плоскости лежат мощные модуляции его разговорного языка. Разрыв с другими, сосредоточенность на личном существовании становятся лишь промежуточным этапом между двумя стилями «отношения с другим»: первый навязан человеку его социальными корнями и обычными привязанностями, он действует почти помимо сознания, связан с интересами ложного престижа и плотно обусловлен окружающей средой; второй, бесконечно более широкий, предполагает полное владение собой, в целом дает человеку выход к всеобщему, признается и принимается им совершенно открыто. Тем самым мы проходим путь от *слепой зависимости к зависящему от нас отношению*. Высшим образцом такого выбора служит Сократ: перед нами человек, который, сбросив бремя местнических связей, утвердив свою разумную, свободную индивидуальность, лишь обостряет свою способность устанавливать свя-

¹ II, XVI, p. 626; T. R., p. 610 [ср. т. 1, с. 556].

зи со всем миром и принять приговор судей его родного города; напомним эти знаменитые строки:

(а) Мы погружены в себя, замкнулись в себе; наш кругозор крайне узок, мы не видим дальше своего носа. У Сократа как-то спросили, откуда он родом. Он не ответил: «Из Афин», а сказал: «Из вселенной». Этот мудрец, мысль которого отличалась такой широтой и таким богатством, смотрел на вселенную как на свой родной город, отдавая свои знания, себя самого, свою любовь всему человечеству, – не так, как мы, замечающие лишь то, что у нас под ногами¹.

Тому же учат нас и путешествия, которым посвящено замечательное размышление в опыте «О суетности» (III, IX). Уезжая, мы освобождаемся; наши семейные и местные привязанности на время прерываются, но благодаря этому разрыву мы обретаем способность включиться в ту всеобщую связь, которая объединяет всех людей. Такой обмен выгоден для нас: вместо связи по необходимости мы получаем связь по единомыслию, вместо узкого сообщества – сообщество более широкое. С промежутком в несколько строк Монтень выступает и за и против наших уз: все зависит от того, идет ли речь о связи всеобщей или частной. Равным образом слово «общий» с его производными («сообщаться», «общение») он употребляет то в уничижительном, то в хвалебном смысле. Он готов отказаться от общности непосредственной и неосмысленной, от «общности по климату и крови», навязанной нам без нашего свободного согласия. Напротив, нет ничего более законного, чем отношения, которые приняты разумом, основываются на сознании (а не на крови) и без труда могут быть распространены на человечество в целом... Такая связь больше не помеха – отныне она залог свободы.

Монтень заявляет:

(а) Природа произвела нас на свет свободными и независимыми; это мы сами забираем себя в тех или иных тесных пределах².

Миг отъезда – это выход из тюрьмы, обретение первоначальной свободы: поскольку мы признаем, что все люди, как и мы сами, свободны по праву рождения, постольку наше освобождение предполагает, что мы сразу же вливаемся в некое более широкое общество. Теперь можно сформулировать некое естественное право и универсальную моральную философию:

[...] (b) Все люди, по мне, мои соотечественники, и я обнимаю поляка столь же искренне, как француза, отдавая предпочтение перед национальными связями связям всечеловеческим и всеобщим³.

¹ I, XXVI, p. 157; T. R., p. 156 [т. 1, с. 147].

² III, IX, p. 973; T. R., p. 950 [т. 2, с. 179].

³ *Ibid.* [т. 2, с. 178].

Но преимущества путешествия этим не ограничиваются. Оно не только влечет Монтеня от частного к общему, но и позволяет ему затем вернуться к частному и увидеть его в ином свете. Разлука подготавливает к возвращению и по прошествии известного времени делает его желанным: вернуться в родные края, к своим проселкам, к семейному очагу, после того как предпочел им необъятный мир, не значит замкнуться в кругу прежних непосредственных связей. Путешественник, вернувшийся издалека и соскучившийся по дому, уже не может не смотреть на свои частные владения другими глазами: благодаря преодоленному расстоянию он открывает их новый облик, новую ценность. Отныне он яснее понимает, что имеет дело с частным, и может любить его как таковое. Познание общего выявило относительность той инстинктивной любви, какую мы питали прежде к нашим близким, однако оно ни в коей мере не уничтожает эту любовь, а лишь дает ей более полное обоснование. Желание, влекущее нас издалека под безопасный домашний кров, – уже не та неосознанная, угрюмая привязанность, что держала нас в стороне от более широкого мира. Возвращаясь в родные места, мы уже не видим в них стеснявшую нас тюрьму. С расстояния, отделяющего Монтеня от дома, ему открывается возможность гармоничной полноты, достижимой у того самого очага, который раньше, тяготясь первоначальными узами, он считал только обузой. В одном поразительном фрагменте Монтень даже высказывает мысль о том, что *перерыв* служит источником полноты – как если бы подлинного присутствия можно было достичь, лишь удалившись.

(b) И каждый познал на опыте, что постоянное пребывание вместе не доставляет того удовольствия, какое испытываешь, то разлучаясь, то снова встречаясь.

(c) Эти *перерывы* напоминают меня обновленной любовью к моим домашним и делают для меня пребывание дома более сладостным и заманчивым; чередование усиливает мое влечение как к одному, так и к другому¹.

Удивительный оксюморон: помеха оказывается позитивной ценностью; препятствие, перестав сковывать нашу свободу, оказывает нам неоценимую услугу: оно *определяет* наше бытие, очерчивая пространство, покорное нашей воле, и преграждая путь к горизонту, стремясь к которому мы растратили бы все свои силы. Человек должен, «как милости, просить у вас, чтобы вы ставили ему препятствия и оказывали сопротивление; он обделен – и всем существом своим и благами жизни»². Величайшее наше богатство состо-

¹ III, IX, p. 975; T. R., p. 953 [т. 2, с. 181]. Мы видели, что так же строились и отношения с Ла Бюэси.

² III, VII, p. 919; T. R., pp. 897–898 [т. 2, с. 130]. Помеха является условием полноты: «Обыкновенно ее [мою душу] захватывает только то, что для нее трудно и хлопотно,

ит в приятии собственной конечности и в преодолении препятствий. Так Монтень, стремившийся прежде к открытым просторам чужедальних дорог, возвращается в отправную точку; здесь ему было тесно, не хватало истинного общения – теперь же он открывает здесь возможность раскрыться в согласии со своим «существом».

Такова пульсация монтеневской мысли. Страстная тяга к дальним краям у него попеременно и одобряется, и осуждается. То он считает глупостью запираяться в четырех стенах, то полагает безумием устремляться в неведомые пределы. Заявив, что ум наш «заблуждается лишь тогда, когда растянут вширь»¹, Монтень пишет замечательное похвальное слово широкой протяженности и определяет духовную жизнь как погоню на открытых просторах:

(с) Ни один благородный ум не остановится по своей воле на достигнутом: он всегда станет притязать на большее, и выбиваться из сил, и рваться к недостижимому. Если он не влечется вперед, не торопится, не встает на дыбы, не страдает – значит, он жив лишь наполовину. (b) Его стремления не знают четкой намеченной цели и строгих рамок, пища его – (с) изумление перед миром, погоня за неизвестным, (b) дерзновение².

В том же опыте «О трех видах общения» (III, III) Монтень сначала объявляет, что неспособен контактировать с людьми, а затем – что склонность к общению заложена в его сознание природой. «Мне свойственно впадать в задумчивость, *уходит в себя*»³, утверждает он, а чуть ниже добавляет: «Есть люди от природы особенные, *ушедшие в себя* и самоуглубленные. Я же устроен так, что особенно расположен *общаться* и показывать себя: я весь наружу, весь на виду и рожден для общества и для дружбы⁴. [...] Всякое удовольствие для меня пресно, если ему не сопутствует общение. И всякий раз, как мне приходит в голову какая-нибудь славная мысль, а поделиться ею мне не с кем, меня охватывает сожаление, что я породил ее в одиночестве»⁵. Эти противоречивые заявления на деле дополняют и обуславливают друг друга. Их мнимое противоречие объясняется тем, что уму в том и другом случае доступны разные пространства: перед одиноким мыслителем открывается про-

и лишь этому она предается с горячностью и целиком» (III, III, р. 819; Т. R., р. 796) [т. 2, с. 32].

¹ III, III, р. 821; Т. R., р. 799 [ср. т. 2, с. 35].

² III, XIII, р. 1068; Т. R., р. 1045 [т. 2, с. 267].

³ III, III, р. 820; Т. R., р. 797 [ср. т. 2, с. 33].

⁴ III, III, р. 823; Т. R., р. 801 [ср. т. 2, с. 36].

⁵ III, IX, р. 986; Т. R., р. 965 [т. 2, с. 192].

стор; но у того, кто смешивается с толпой, свободно лишь пространство внутреннее:

(b) По правде говоря, пребывая в одиночестве, я скорее раздвигаю и расширяю вонне границы своего «я»: я охотнее размышляю о делах государства и о мироздании, когда вокруг меня никого нет. В Лувре и среди толпы я сжимаюсь и втискиваюсь в свою скорлупу: толпа заталкивает меня в самого себя, и нигде я не бесеую сам с собой так безудержно, безоглядно и чистосердечно, как в местах, где подобает вести себя почтительно, осмотрительно и церемонно¹.

Мысль Монтеня негативно обусловлена окружающей средой: правилом для нее является *отвлеченность* (в самом сильном смысле слова). «*Мы всегда думаем об ином*»². Поэтому нет ничего удивительного в том, что, благодаря механизму противоположностей, движение вширь рождается в одиночестве, а внутренний монолог – среди толпы.

По той же причине Монтень выказывает поочередно то интерес, то равнодушие к общественной жизни. Занимаясь политикой, Монтень, по его словам, неспособен целиком отдаться возложенным на него задачам: он принципиально отмежевывается от них, «*щадит свою волю*»³ и, ограждая себя, как бы отделяет собственную жизнь от «дел» полосой равнодушия. Однако, погрузившись в себя, замкнувшись в спокойствии частной жизни, он немедленно осознает исторический и нравственный смысл своего воздержания и праздности. Перед лицом бедствий эпохи он с трудом находит оправдание своему одиночеству. Устремляясь мыслью к «государственным делам», он признает свою (правда, минимальную) долю ответственности за несчастья Франции. Теперь, вкусив свободной жизни, *otium cum litteris*, мечтаний в башне и тех сосредоточенных штудий, программу которых он обозначил надписями в своей библиотеке, он чувствует себя отступником. Испорченность века рождает в нем некоторые угрызения совести:

... (b) Всякий начинает нерадиво отправлять свою должность и отбивается по этой причине от рук. В развращении своего века каждый из нас принимает то или иное участие: одни вносят свою долю предательством, другие – бесчестностью, безбожием, насилием, алчностью, жестокостью; короче говоря, каждый тем, в чем он сильнее всего; самые слабые добавляют к этому глупость, суетность, праздность – и я принадлежу к числу этих последних⁴.

¹ III, III, p. 823; T. R., p. 801 [ср. т. 2, с. 37].

² III, IV, p. 834; T. R., p. 812 [ср. т. 2, с. 47].

³ Данную проблему, как она изложена в опыте III, X, мы рассмотрим в главе VII, «Что касается «общественной деятельности»».

⁴ III, IX, p. 946; T. R., p. 923 [т. 2, с. 152].

Тем самым он сопричастен другим (но сопричастен через соучастие во зле) в большей степени, чем занимаясь общественными делами. В момент, когда он присоединился к «давке», внутренняя замкнутость сдерживала его, и теперь, укоряя себя за праздность, он как бы исправляет свое бездействие и возвращается мыслью к бедствиям века. В строках, за которыми следует приведенный выше отрывок, Монтень сурово осуждает суетную страсть к писательству (в том числе и собственную) в эпоху всеобщей испорченности: «Страсть к бумагомаранию является, очевидно, признаком развращенности века. Писали ли мы когда-нибудь столько же до того, как начались наши беды?»¹ Писатель, укрывшийся в своей башне, мучится совестью из-за драматического положения родной страны. Но чтобы прийти к этим размышлениям, он должен предварительно отстраниться от него.

Монтень возвращается в родные края, к своему дому, к своей семье, осознав «всеобщую связь» людей; но прежде во имя этой всеобщей связи он утверждал свою свободу и независимость, порывая первоначальные, семейные и национальные, связи. Он преодолел первичную, слепую и непосредственную зависимость; но и это отдаление было, в свою очередь, преодолено, уступив место сознательному, продуманному возвращению к старым узам. Такова модель монтеневского движения на трех этапах отношения с другими – движения, которое будет повторяться в отношениях самого разного типа. Первый этап – это этап зависимости; для второго характерно стремление вновь овладеть собой и отдалиться, чтобы обрести свободу; на третьем этапе связь, соединяющая нас с окружающим и сотканная из конкретных обязательств и долгов, полностью восстанавливается в правах. Это вновь обретенное частное – в том его виде, в каком оно отныне вписывается во всеобщее.

Именно поэтому Монтень выступает за гибкие отношения, отвечающие требованию момента и качеств партнеров. Каждому обстоятельству должен соответствовать особый тип отношения: нам остается оценить, каковы его последствия, чем мы рискуем и что ставим на кон. Коротко говоря, отношение нужно деликатно модулировать, то имея в виду его собственную красоту, то заботясь о нашем покое, но неизменно сохраняя уважение к жизни и независимости других: ведь «известное почтение и общий долг гуманности связывает нас не только с животными, наделенными жизнью и способностью чувствовать, но даже с деревьями и растениями. Мы должны быть справедливы к людям и милосердны и

¹ *Ibid.*

дружелюбны к прочим созданиям, того заслуживающим. Между ними и нами существует какая-то связь, какая-то *взаимная обязанность*¹. Подозрительная прежде обязанность становится общим правилом для всех наших отношений.

3. Отказ от книг, заимствования, усвоение

Чтение неотделимо от письма. Монтень влекут к себе великие тексты, замечательные произведения. Он уверяет, что не столько читает их, сколько пролистывает. Этого достаточно, чтобы ощутить превосходство над собой учителей – Сенеки, Плутарха. Он узнает в них себя, но то, что ему хотелось бы сказать самому, сказано у них намного лучше. Как писать, не будучи у них в долгу? Не так ли был он обязан советам и примеру Этьена де Ла Бозе? А главное, как не почувствовать себя «несостоятельным» перед лицом подобных предшественников?

... (а) Сравнивая себя с такими людьми, я понимаю, насколько сам я слаб и немощен, тяжеловесен и вял, и испытываю к самому себе жалость и презрение. Мне остается утешаться тем, что мнения мои нередко имеют честь совпадать с их мнением (с) и что я, хоть и далеко позади, но следую за ними и говорю правду. (а) А еще и тем, что я сознаю – это не всякому дано, – сколь велико различие между ними и мною².

Признавая, что не выдерживает сравнения, Монтень довольствуется впредь одним своим неоспоримым преимуществом – независимостью. Он не обладает ни познаниями, ни памятью: все свои рассуждения он извлекает из глубин самого себя, пользуется лишь своими «природными способностями» и, даже чувствуя превосходство древних, исполнен решимости «распространить свои слабые и низкие выдумки такими, какими [он] их создал, не замазывая и не подштопывая недостатков, открывшихся [ему] при сравнении»³. Он хочет предложить читателю именно собственные «размышления», свои личные «склонности и взгляды»⁴. Конечно, он может высказывать свое мнение о событиях или чужих мнениях, почерпнутых из книг. Но Монтень требует для себя права и возможности говорить о них одному, от собственного имени, под собственной ответствен-

¹ II, XI, p. 435; T. R., p. 414 [ср. т. 1, с. 379]. Тибодэ охотно подчеркивал «внешние источники внутренней жизни Монтеня» (A. Thibaudet, *Montaigne*, Paris, 1963, p. 135). См. также: B. Wojciechowska Bianco, *Nel creposcolo della coscienza. Alterità e libertà in Montaigne*, Adriatica, Lecce, 1979.

² I, XXVI, pp. 146–147; T. R., p. 145 [ср. т. 1, с. 136].

³ I, XXVI, p. 147; T. R., p. 146 [ср. т. 1, с. 136].

⁴ I, XXVI, p. 148; T. R., p. 147 [т. 1, с. 138].

ность – и в этом его отличие от тех, кто, «не имея ничего за душой, за счет чего они могли бы творить, [...] пытаются выдать чужие ценности за свои»¹. Чтобы осуществить эту программу независимости, говорить «только от себя»², нужно «обойтись без книг и воспоминаний о них»³ – не допустить проникновения чужих текстов в свое личное творение, не позволить чужим голосам слиться с голосом Мишеля де Монтеня, ибо они рискуют перекрыть или исказить его. Об этом говорится уже в обращении «К читателю»: в «Опытах» не будет ни прикрас, ни ученой «искусственности». Автор, бесстыдный и простодушный, чуть не показывается перед нами совершенно голым.

Но та независимость, какой добивается Монтень, предполагает право контроля над всем, что находится в пределах досягаемости: в первую очередь над личным сознанием и существованием, но также и над мудростью и безумием мира, над достопамятными деяниями и речениями, над законами, обычаями, заблуждениями всего мироздания. Отчего бы ему не поговорить о запахах (I, LV), о почтовой гоньбе (II, XXII) или о большом пальце руки (II, XXVI)? Все несет в себе знак; все годится для общения. Нельзя утвердить неповторимое «я» с его «склонностями и взглядами», не противопоставив его бесконечному многообразию того, что им не является, чем оно не желает и не может быть. А значит, мы должны вступить в диалог с книгами – хотя бы потому, что предлагаемые ими примеры и мнения служат *материалом* для наших суждений.

То, что помогало утвердиться независимости, теперь оборачивается против нее. Даже когда Монтень, рассматривая данные примеры и мнения, опровергает их или не высказывается ни за, ни против, все равно тему ему задают именно они: он берется судить о спорном *месте*, доставшемся от традиции либо опирающемся на нее. Для того чтобы честно изложить такое мнение (а уже затем опровергнуть или отвергнуть его), приходится, конечно, давать слово его сторонникам: иными словами, цитировать, «ссылаться» на них, прежде чем их критиковать, либо цитировать тех, кто их критиковал раньше. Тем самым взятый в свидетели чужой текст просачивается в текст «собственный», который, по идее, должен стать на него ответом. Но все же черта, отделяющая суждение Монтеня от опровергаемого им мнения, остается заметной. Угроза возрастает, когда Монтень замечает «совпадение» своих собственных мыслей с теми, что высказыва-

¹ I, XXVI, p. 148; T. R., p. 146 [т. 1, с. 137].

² III, XII, p. 1055; T. R., p. 1033 [т. 2, с. 256].

³ III, V, p. 847; T. R., p. 852 [т. 2, с. 87].

ли до него, причем более ярким языком, античные философы и поэты. Как устоять перед искушением и не процитировать и их, если их «помощь» приходится к стати? Можно прибегнуть к разным возможностям. Прежде всего можно привести дословную цитату на языке оригинала, так чтобы она (и сам акт цитирования) бросалась в глаза. В этом случае цитата служит украшением, эмалью, эмблемой¹: читателю, знающему латынь, встретятся здесь то изречения, более выпукло повторяющие и дополняющие умозрительные тезисы, выдвинутые Монтенем, то поэтические отрывки, которые, как правило, придают дополнительную метафорическую или аллегорическую нагрузку дискурсу, и без того изобилующему метафорами. Это те самые «цветы», чей «добавочный» либо «вставной» характер не пройдет мимо внимания читателя. Но при отсылке к тексту, призванному подкрепить сказанное своим авторитетом (к «хрии»), можно прибегнуть и к его французскому переводу. А перевод может превратиться в парафраз. К тому же если Монтень чувствует, что его мысль полностью идентична мысли латинского или греческого предшественника, но сам он неспособен столь же мощно «сказать свое слово», то упоминание автора, необходимое для «авторизации» выдвинутого утверждения, может у него исчезнуть. Тогда это уже не цитата, а «заимствование», «кража». Вместо Монтеня говорит кто-то другой – диктуя ему, пусть и с его согласия, свои речи.

Как оправдать это нашествие чужих слов автору, который ранее столь бурно отстаивал свою независимость? Монтень прибегает к целому ряду объяснений: ведь для него дело идет о том, чтобы отстоять (хотя бы частично) автономность своего дискурса, которой, по его собственному признанию, он лишился. Он соглашается, что кое-какие из его первых опытов «изрядно пахивают чужим»². Он дезавуирует их, а это уже один из способов перехватить инициативу, которая на других страницах перешла к чужому слову. Дискурс этих опытов был заимствован, но метадискурс, обличающий заимствование, восстанавливает Монтеня в его правах неподкупного судии: самый акт заимствования, будучи описан как таковой, становится своеобразной чертой его автопортрета. Описывая его, Монтень говорит так, как не говорил до него никто: «У меня есть склонность обезьянничать и подражать...»³ Приняв эту стратегию, Монтень возвращает себе все, что прежде уступил. Как только он делает свою зависимость от Сенеки или Плутарха предметом проницательного осмысления, он избав-

¹ «...Я непременно вставляю в нее какую-нибудь добавочную эмблему (ведь она всего лишь плохо пригнанная инкрустация)» (III, IX, р. 964; Т. R., р. 941) [ср. т. 2, с. 170].

² III, V, р. 875; Т. R., р. 853 [т. 2, с. 88].

³ *Ibid.*

ляется от этой зависимости. Он берет верх именно тогда, когда сообщает читателю, что грабить некоторых древних авторов его побудило их превосходство:

(f) Но отделаться от Плутарха мне гораздо труднее. Он до того всеобъемлющ и так необъятен, что в любом случае, за какой бы невероятный предмет вы ни взялись, вам не обойтись без него, и он всегда тут как тут и протягивает вам свою неоскудевающую и щедрую руку, полную сокровищ и украшений. Меня злит, что всякий обращающийся к нему бесстыдно его обворовывает, (с) да и я сам, когда бы его ни навестил, не могу удержаться, чтобы не стянуть хотя бы крылышка или ножки¹.

Чем свободнее признание зависимости, тем полнее являет себя миру новый *автор*, чья критическая мысль поднимается над «местами», в которых он встречался с другими и которые, случалось, толковал с их помощью. Подчинение «другим» служит, таким образом, установлению обратной связи с самим собой.

Между тем Монтень прибегал в собственной книге к излюбленным книгам и авторам не только потому, что они обладали для него авторитетом: «отношение с другим» имело также и другой смысл. Он следовал моде; всеми этими «заимствованными уборами», «груз» которых он взваливает на себя в ущерб «первоначальному замыслу и способу изложения», он обязан «причуде своего времени и различным побуждениям со стороны»². Перед нами двойное «отчуждение»: заимствовать чужой материал его побудило чужое вмешательство. Однако, произнося подобные признания, он «кладет на бумагу», а значит, спасает самое дорогое – свою личную исповедь. Его не страшит оказаться без «перьев» или «цветов», которыми он себя украсил:

(с) Я был бы признателен тому, кто сумел бы меня ощипать, то есть распознать не мое по одной лишь ясности суждения, по красоте и силе выражений. Ибо хотя я сам по беспамятству не всегда могу отличить свое от чужого, все же, зная себя и свои возможности, прекрасно понимаю, что почва эта никак не способна породить те роскошные цветы, какие местами встречаются мне и перед какими меркнут все плоды, возвращенные мною самим³.

Монтень не довольствуется только этой стратегией, которая позволяет ему, признав свою зависимость и преодолев ее с помощью рефлексии, обрести *in extremis* новую независимость. Из-под его пера выходит также целый ряд доводов в пользу сосуществования в «Опытах» «своего» и «чужо-

¹ III, V, p. 875; T. R., pp. 852–853 [т. 2, с. 87–88].

² III, XII, p. 1055; T. R., p. 1033 [т. 2, с. 256].

³ II, X, p. 408; T. R., p. 388 [ср. т. 1, с. 356].

го». Эти доводы помогают Монтеню вернуться к самому себе уже не а *posteriori*, через ретроспекцию, но настаивая на *изначальном* своеобразии своего замысла или же оправдывая заимствование, «инкрустацию» как приемы, вполне совместимые с индивидуальным *нахождением*, *inventio*. Оправдания эти разного рода, и само их разнообразие – яркое свидетельство того, насколько важен для Монтеня защищаемый им тезис о том, что заимствование может сочетаться с реальной автономией дискурса, что собственное слово может без всякого ущерба для себя сосуществовать со словом чужим. Как мы увидим, некоторые его аргументы обратимы.

Один из образов, к которым прибегает Монтень в свое оправдание (заимствуя его, впрочем, из древней традиции), – это образ усвоения. Искусленный читатель запоминает и усваивает все, в чем может почерпнуть силу. Прочитанное будет для него уже не украшением, не пересказом чужого фрагмента: оно станет неотъемлемой частью и подкреплением его мудрости; эту мысль Монтень высказывает в форме предписания в тексте, написанном в 1580 году, – «О воспитании детей», рассуждая о том, какого поведения он ждет от юного ученика:

...(а) Если он примет мнения Ксенофонта или Платона, изложив их своими словами, они перестанут принадлежать им, но будут его мнениями. [...] Нужно, чтобы он проникся их духом, а не заучивал их наставления. И пусть смело забывает, если хочет, откуда он почерпнул эти взгляды, лишь бы он сумел *сделать их собственными*. Истина и разум принадлежат всем, и тем, кто высказал их впервые, и равно тому, кто высказал их позже. Пчелы перелетают за взятком с цветка на цветок, но затем делают мед, который целиком принадлежит им – ведь это уже не тимьян и не майоран. Так же и он, что-то заимствуя у других, преобразует и сплавит это воедино в творении, целиком принадлежащем ему, то есть в своем суждении. Его воспитание, его труд и учение имеют одну цель: сформировать его¹.

Усвоение представляет собой работу «слова», «преобразующего» то, что человек получает извне. Мы установили, что личность изначально обладает способностью мыслить; но тем не менее заимствование присутствует уже в *отправной точке*: суждение будет *сформировано* лишь в результате усвоения и *трансформации*. Монтень здесь излагает один из опорных тезисов гуманистической традиции, для которой всякий язык непременно заимствован, а любая форма (и любой стиль) – присвоены.

Монтень постоянно использует сравнения, навеянные понятиями заимствования и грабежа («пчелы перелетают за взятком»). Несмотря на то, что заимствование узаконено апроприацией, оно тем не менее равнознач-

¹ I, XXVI, pp. 151–152; T. R., pp. 150–151 [ср. т. 1, с. 141–142]. Ср. также I, XXV, pp. 137, 140; T. R., pp. 136, 139 [т. 1, с. 128, 132].

но воровству. Как следствие, параллельно усвоению должен происходить другой процесс, направленный на *утаивание* чужого источника; в одном любопытном рассуждении такое утаивание сравнивается с тратой – то есть с экономической операцией:

(с) Пусть он таит про себя все, что взял у других, и предает гласности только то, что из него создал. Грабители и стяжатели выставляют напоказ выстроенные ими дома и свои приобретения, а не то, что они вытянули из чужих кошельков. Вы не видите подношений, полученных от просителей каким-нибудь членом парламента; вы видите только то, что у него обширные связи и что детей его окружает почет. Никто не подсчитывает своих доходов на людях: каждый ведет им счет про себя¹.

Не сродни ли образование (и тем более литературное творчество) неправедному обогащению? Сравнение с грабителями и стяжателями может вызвать у нас тревогу. Однако перед нами всего лишь образ, подчеркивающий различие между тем, что мы *берем* у других, и тем, что впоследствии *показываем* им. И Монтень спешит успокоить нас, добавив: «Выгода, извлекаемая нами из наших занятий, заключается в том, что мы становимся лучше и мудрее»².

Действительно, Монтень нередко включал в свое повествование чужие тексты без ссылки на источник. Он «таил» свои заимствования. (Как известно, в конце «Апологии Раймунда Сабундского» он вводит в нее текст Плутарха.) Больше того, Монтень сам это признает – но в общих словах, не указывая, в каком месте у него спрятано «воровство». Он уверяет, что это, с одной стороны, оборонительный маневр, а с другой – повод позлорадствовать, с удовольствием наблюдая, как неосторожные критики, нападая на Мишеля де Монтеня, бранят Сенеку или Плутарха:

(с) Иногда я намеренно не называю автора тех доводов и мыслей, какие я, себе на подмогу, переносу сюда и смешиваю с моими, ибо мне хочется накинуть узду на излишне смелые и поспешные суждения, что выносятся о всяких сочинениях, и особенно о сочинениях новых, написанных ныне здравствующими людьми, и на народном языке: на нем говорят все без разбору, и всем кажется, будто и сам замысел и построение такого сочинения должны быть простонародными. Я хочу, чтобы, метя в меня, они давали тумака Плутарху и в моем лице обрушивались на Сенеку. Мне приходится прикрывать свою слабость этими великими именами³.

Могут возразить, что с помощью подобной уловки Монтень не столько защищает себя, сколько *подставляет* великих авторов, переписывая их без

¹ I, XXVI, p. 152; T. R., p. 151 [т. 1, с. 142].

² *Ibid.*

³ II, X, p. 408; T. R., pp. 387–388 [ср. т. 1, с. 356].

предупреждения. Однако авторитет их для него столь прочен, что любые нападки могут опорочить лишь дерзких критиков; тем самым Монтень ставит своих гонителей в известность: он расставил им ловушки. Идея или аргумент, которые они осуждают, могут оказаться гораздо более *авторитетными*, нежели им представляется. Полагая, будто поправляют молодого автора, они столкнутся с противником посильнее, чем они сами.

В тех же выражениях – скрывать свое воровство – Монтень пишет в главе «О стихах Вергилия» (мы еще к этому вернемся) уже о любовной стратегии и поэтическом описании любви: «И в делах любви и в изображении их должен быть привкус воровства»¹. Но чуть выше Монтень утверждал, что таить значит оживлять желание и, в пределе, придавать спрятанному ценность, *воздерживаясь* выставлять его напоказ либо демонстрируя собственное воздержание:

(b) Один египтянин мудро ответил тому, кто спросил его: «Что ты прячешь там под плащом?» – «Потому-то оно и спрятано под плащом, чтобы ты не знал, что там такое». Есть и другие вещи, которые затем и прячут, чтобы показать².

Использование одних и тех же метафор выступает здесь признаком эротизации мошенничества (заимствования) и двойственного отношения к нему, при котором оно иногда утаивается, а иногда совершается открыто.

Монтень не только не стыдится указывать на свои заимствования, но и полагает, что его способность к суждению деятельно проявляется в *отборе* заимствуемого материала, и тем самым читатель может оценить ее.

(c) Пусть судят на основании того, что я заимствую у других, сумел ли я выбрать то, что повышает ценность моего изложения. Ведь я заимствую у других то, что не умею выразить столь же хорошо либо по недостаточной выразительности моего языка, либо по слабости моего ума. Я не веду счета моим заимствованиям, а отбираю и взвешиваю их. Если бы я хотел, чтобы о ценности этих цитат судили по их количеству, я мог бы вставить их в мои писания вдвое больше³.

Наряду с признанием в слабости (по сравнению с мощью «древних») Монтень упоминает одно свое достоинство, привлекая к нему внимание читателя: верное чувство *весомости*, понимание того, когда заимствование уместно. Монтень не устает повторять, что это не каждому дано, а значит, может быть поставлено ему в заслугу. Найти цитату, наилучшим образом *отвечающую* мысли, которую мы хотим выразить, в известном смысле означает вернуть себе право собственности на текст, писанный с чужой помощью: это означает, говорит Монтень в первом варианте приведенного

¹ III, V, p. 880; T. R., p. 858 [ср. т. 2, с. 93].

² *Ibid.*

³ II, X, p. 408; T. R., p. 387 [т. 1, с. 356].

только что отрывка, оставить за собой инициативу в *инвенции*, нахождении материала, выбрав себе самых эффективных помощников в элокуции: «Пусть по заимствованиям моим будет ясно, выбирал ли я то, чем подпереть и поддержать собственно *нахождение*, идущее только от меня».

Но признаком усвоения является не только *выбор* цитаты. Процесс отвоения чужого материала поднимается на более высокий уровень, когда выбранное заимствование не только уместно, но и получает иной, нежели в первоначальном контексте, смысл, ибо подверглось у заимствующего автора некоторому изменению. *Манипулируя* цитатой, Монтень испытывает чувство своего превосходства и мастерства, частично компенсирующее «слабость», из-за которой и возникла необходимость в цитате:

(с) Я же если и заимствую многое, то радуюсь каждой возможности скрыть это, всячески переряжая и *переиначивая* заимствованное для нового употребления. Даже идя на то, что могут подумать, будто я плохо понял чужой текст, я стараюсь *видоизменить* его таким образом, чтобы он не слишком резко выделялся из всего прочего¹.

Подобный прием уже не укладывается в рамки усвоения: он позволяет варьировать чужую тему, *видоизменяя* ее на свой личный «манер». В то время как другие «хвалятся своим воровством и гордятся им», Монтень стремится следовать ходу своей мысли, налагая на цитируемых авторов печать собственного авторитета и опять-таки оставляя за собой прерогативу нахождения: «(с) Мы, приверженцы природы, полагаем, что *нахождение* куда как почетнее, нежели ссылка на других»².

Первичен ли акт заимствования? Или же автор прибегает к нему задним числом, чтобы заполнить пробел? У Монтеня можно найти и то и другое утверждение. Безусловно, они противоречат друг другу. Однако в обеих гипотезах достигнут компромисс между собственным творчеством и введением в текст чужого материала. Образуется некая смесь из личной динамики и заимствований.

Приписывает ли себе автор при заимствовании славу предшественника? Монтенем в данном случае движет тяга к соревнованию; он без колебаний пытается (пусть лишь от раза к разу) сравняться с великими образцами:

(с) Я-то прекрасно знаю, сколь дерзко сам пытаюсь всякий раз *угнаться за обворованными мной авторами, идти вровень с ними*, не без смелой надежды отвести глаза моим судьям, чтобы они ничего не заметили. Но помогает мне в этом не толь-

¹ III, XII, p. 1056; T. R., p. 1034 [т. 2, с. 257].

² *Ibid.* [ср. там же].

ко сила воображения, но равным образом и прилежание. И потом, я не борюсь с этими опытными бойцами по-настоящему, врукопашную, но лишь время от времени делаю небольшие легкие выпады. Я не ввязываюсь в драку, я только касаюсь их и никогда не захожу так далеко, как говорю¹.

Отношения с цитируемым автором превращаются в борьбу, в соперничество: даже когда Монтень признается в своих колебаниях и (как в только что приведенных строках) скептически оценивает присущую ему способность к «нахождению», он делает это весьма энергично. Он знает, что уступает древним, – и не желает смириться с их превосходством. Благодаря метафоре (отказа от) рукопашного боя или бега между противниками-партнерами возникает более или менее тесная связь-соперничество.

В других случаях Монтень, напротив, приписывает инициативу себе. Все, что он написал, проистекает только из его «я»: он ссылается на других авторов только для того, чтобы подкрепить свою мысль, возникшую гораздо раньше, спонтанно и независимо от них:

(а) Этой способностью докапываться до истины – в сколь бы малой мере я этой способностью ни обладал, – равно как вольнолюбивым нежеланием отказываться от своих убеждений в угоду другим людям, я обязан главным образом себе самому, ибо наиболее устойчивые и общие мои взгляды *родились, так сказать, вместе со мной*: они у меня природные, они целиком мои. Я произвел их на свет сырыми и немудреными, и то, что я породил, было смелым и сильным, но несколько смутным и несовершенным; впоследствии я обосновал и укрепил эти взгляды, опираясь на тех, кто пользовался моим уважением, а также на безупречные образцы, оставленные нам древними, с которыми я сошелся во мнениях. Они-то и убедили меня в моей правоте, и *благодаря им я придерживаюсь моих воззрений более сознательно и с большей твердостью*².

Право первенства в этих строках безоговорочно отдано природному (и безыскусному) «произведению»: авторитет древних привлекается лишь во вторую очередь и позволяет Монтеню более твердо «придерживаться» своих «воззрений». Следовательно, при посредничестве древних он лучше постигает самого себя; они помогают ему лучше истолковать собственные мысли, полнее овладеть богатствами собственного ума. В данном случае *другие* позволяют ему «укрепить» во всей полноте свое неповторимое «я».

Так же ставится вопрос и в опыте «Об избличении во лжи» (II, XVIII). По утверждению Монтеня, писать книгу он начал раньше, чем изучать древних авторов: его творение обязано своей «формой» лишь ему самому. Конечно, заимствуя у древних и штудирова их, он обретает

¹ I, XXVI, p. 147; T. R., p. 146 [ср. т. 1, с. 137].

² II, XVII, p. 658; T. R., p. 641–642 [т. 1, с. 587].

поддержку и опору, но мысль его при этом уже полностью сложилась, главное дело было сделано:

(с) Я ничего не изучал ради написания моей книги, но, написав ее, я все же кое-что изучил, если можно назвать хоть сколько-нибудь похожим на изучение выщипывание и выдергивание каких-то клочков то оттуда, то отсюда у различных авторов, – конечно, не для того, чтобы создать себе какие-то взгляды, но для того, чтобы помочь выработанным мной уже ранее, чтобы поддержать и подкрепить их¹.

Теперь роль заимствования граничит с ролью украшения, отделки. Это необязательное излишество. В конечном счете пропорции «своего» и «чужого» не так уж важны. Если, по выражению Монтеня, «кто-нибудь» скажет, что в «Опытах» он «только собрал чужие цветы», то, по крайней мере, он добавил «от [себя] самого [...] нитку, которой они связаны»², и разместил их так, что «заимствованные уборы» не заслоняют и не скрывают его самого. Устроенная таким образом книга позволяет включать в нее от издания к изданию все новые вспомогательные элементы (Монтень предпочитает не уточнять, берет ли он их у других или же придумывает сам):

(с) Моя книга неизменно все та же. Разве что когда ее печатают заново, я непременно вставляю в нее какую-нибудь *добавочную* эмблему (ведь она всего лишь плохо пригнанная инкрустация), дабы покупатель не ушел с пустыми руками. Это не более чем *довески*, нисколько не нарушающие ее первоначальной формы, но придающие с помощью какой-нибудь тщеславной изящной детальки особенную ценность всем последующим³.

Метафора «добавочной эмблемы», которая сразу же растворяется в безграничном, всеприемлющем целом, в равной мере включает в себя и добавление, сделанное рукой самого Монтеня (когда он включает в текст какой-нибудь «рассказ»), и цитату или заимствование. За счет чего бы ни расширялся текст – за счет «украшений» или «личных» элементов, он, не смотря на «кое-какое нарушение хронологии», остается единым растущим организмом.

Чем бы ни было заимствование – украшением автономного дискурса или поддержкой автору, чья способность выразить личное «воображение» слишком слаба, – оно в любом случае *сочетается* с независимым словом. Это слово не может без него существовать: оно либо сливается с ним, подрывая свою самостоятельность, либо с силой высвобождается из

¹ II, XVIII, p. 666; T. R., pp. 648–649 [т. 1, с. 593–594].

² III, XII, p. 1055; T. R., p. 1033 [т. 2, с. 256].

³ III, IX, p. 964; T. R., p. 941 [ср. т. 2, с. 170].

его уз. Для Монтеня оно служит поводом проверить свои возможности, которые он, смотря по настроению, оценивает по-разному. Тем самым он делится с читателем собственным опытом чтения, отнюдь не желая при этом продемонстрировать свою память или ученость. Именно тогда, когда он мог бы поразить читателя, показав, что дало ему общение с «учеными Музами», он объявляет себя беспамятным невеждой – уверенный, что раскрыл наконец одну из подлинных черт своего «я» (тогда как педанты, похваляющиеся своими познаниями, хоть и могут заставить уважать свое имя – этот пустой звук, – сами, однако, рядясь в чужие одежды, целиком скрываются за ними).

В конечном счете Монтеню удается совместить стремление к независимому слову и сознание своей зависимости, поставив их на службу автореференции. Несостоявшаяся независимость и преодоленная зависимость работают на его «я», несмотря на неизбежное посредничество других и чужого слова. Чтобы угодить образованной публике, питающей пристрастие к дополнительным украшениям, нужно усеивать текст цитатами для других; нужно и писать с помощью других – когда текст, написанный другими (древними), передает мысли Монтеня лучше, чем сумел бы это сделать он сам. Но прибегать к бессмертным текстам – значит оставить в забвении самого себя, тогда как несовершенное слово, в каком высказывает себя смертное существо во всей ограниченности своего «значения», реабилитирует его присутствие, а значит, дает ему шанс стать долговечнее. Так достигается компромисс между нахождением, собственным, независимым «ходом» мысли, и теми словами, которые автор берет из других «источников». К примеру, когда Монтень говорит о собственных заимствованиях, он широко использует метафоры, сами по себе традиционные, – однако то, как он их употребляет, как подбирает и смешивает, позволяет ему подчинить своим целям материал, выстроенный в соответствии с заранее заданным кодом. Метафоры из области сельского хозяйства («сеять», «пересаживать»), искусства («покрывать эмалью», «инкрустировать», «украшать»), пищеварения («усваивать», «поглощать», «делать мед», и пр.), экономики (брать займы, грабить, покупать), одежды (когда телу противопоставлено платье, доспехи, парадное одеяние); метафоры зрительные, выставляющие напоказ (выносить «на обозрение», «на всеобщее любование»), метафоры брака («дать жилище» науке, вместо того чтобы «сочетаться» с нею)... Список можно продолжить. И все же главное – то, каким образом Монтень использует разные метафорические регистры, признавая свои долги или объявляя, что избавился от них; каким образом ему удастся по-своему дирижировать кон-

цртом чужих голосов, заставляя их звучать *в зависимости от* своей цели, – вопреки обычной практике ученых авторов.

При этом антитеза *моего* и *чужого* приобретает особое значение, если мы вспомним, что рассказывает Монтень о своем изучении языков. Латынь была для него «родным языком»¹. Его отец, убежденный, что незнание древних языков является «единственной причиной, почему мы не в состоянии достичь величия и мудрости древних греков и римлян», доверил воспитание мальчика, «прежде, чем [его] язык научился первому лепету», трем наставникам, которые в разговоре с ним «пользовались только латынью»². Странный «родной» язык, которому учатся не от родной матери, а с помощью немца-латиниста с двумя «не столь учеными» помощниками, исполняющими волю отца. Если верить Монтеню, латынь была той системой, в рамках которой он начал осваивать языковой инструментарий, ориентироваться в мире символов. Названия поступков и предметов впервые прозвучали для него по-латыни: мир обрел смысл через язык, о неродной природе которого ребенок и не подозревал:

... (а) Тут соблюдалось нерушимое правило, согласно которому ни отец, ни мать, ни лакей или горничная не обращались ко мне с иными словами, кроме латинских, усвоенных каждым из них, чтобы кое-как объясняться со мною. Поразительно, однако, сколь многого они в этом достигли. Отец и мать выучились латыни настолько, что вполне понимали ее, а в случае нужды могли и изъясняться на ней; то же можно сказать и о тех слугах, которым приходилось больше соприкасаться со мною. Короче говоря, мы до такой степени олатинились, что наша латынь добралась даже до расположенных в окрестностях деревень, где и по сию пору сохраняются укоренившиеся вследствие частого употребления латинские названия некоторых ремесел и относящихся к ним орудий. Что до меня, то даже на седьмом году я столько же понимал французский или окружающий меня перигорский говор, сколько, скажем, арабский. И без всяких ухищрений, без книг, без грамматики и каких-либо правил, без розог и слез я постиг латынь, такую же безупречно чистую, как и та, которой владел мой наставник, ибо я не знал ничего другого, чтобы портить и искажать ее. Когда случалось предложить мне ради проверки письменный перевод на латинский язык, то приходилось давать мне текст не на французском языке, как это делают в школах, а на дурном латинском, который мне надлежало переложить на хорошую латынь³.

Из этих знаменитых (и вызвавших много споров) строк мы узнаем, что язык будущих «украшений», включенных в «Опыты», был первичным для жизненного опыта их создателя: это наречие, на котором Мон-

¹ I, XXVI, p. 175; T. R., p. 175 [т. 1, с. 164].

² I, XXVI, p. 173; T. R., pp. 172–173 [т. 1, с. 162].

³ I, XXVI, p. 173; T. R., p. 173 [т. 1, с. 162–163].

ть в детстве «научился первому лепету» – благодаря хитроумной уловке, позволившей овладеть им «без ухищрений». Освоить этот язык значило выполнить желание отца, а также доказать преимущество такого капиталовложения, когда средства с дворянской безоглядностью тратятся на нужды педагогики и нравственного воспитания. Но эта внешне всесильная форма *образования* не смогла победить *природу* Монтеня, которая, по его словам, отличалась почти физической инертностью. И если его успехи не во всем оправдали отцовские ожидания, Монтень винит в этом прежде всего свое естество, «тяжелое на подъем, вялое и сонливое»¹, а кроме того, решение прервать это первоначальное частное обучение: когда ему было «около шести лет», отец, уступая принятому обычаю, отправил его в Гиеньский коллеж. Очень быстро латынь перестала быть для мальчика разговорным языком: «Моя латынь скоро начала здесь портиться, и, отвыкнув употреблять ее в разговоре, я быстро утратил владение ею»². Однако она по-прежнему оставалась языком, на котором он читал, и даже сохраняла в этой сфере приоритет, утраченный ею в устной речи:

(а) *Впервые* вкус к книгам возник у меня благодаря удовольствию от басен Овидия в его «Метаморфозах». В возрасте примерно семи-восьми лет я предпочитал чтение их любому другому удовольствию – тем более что из всех известных мне книг эта была самая легкая и по своему содержанию самая доступная моему нежному возрасту³.

Первая книга, Овидий с его игривой легкостью и переменчивым содержанием, позволяет вернуться к «пассивной» практике языка, «активное» владение которым было утрачено. Удовольствие от Овидия, вероятно, отчасти было обусловлено тем, что его «легкая» латынь переносила юного читателя в детство, в тот ранний период, когда он овладевал языком и его формами. Нить Овидиева рассказа возвращает Монтеня к тому, что сам он называет «моим языком» – зная, однако, что язык этот стал для него «родным» заботами отца и занял место народного языка, который бы он выучил, если бы находился на попечении одной только матери.

Впрочем, еще одна подмена совершилась при выборе книг, манивших его своими баснями. Подмена точно того же порядка: автохтонные романы («Гюон *Бордоский*»!), благодаря которым юный француз приобщился бы к легендарному прошлому, менее чуждому окружающим его ландшафтам и его религии, были вытеснены античной, языческой мифологией; латин-

¹ I, XXVI, p. 174; T. R., p. 174 [т. 1, с. 163].

² I, XXVI, p. 175; T. R., p. 175 [т. 1, с. 164].

³ *Ibid.* [ср. там же].

ский гуманизм перечеркнул остатки рыцарской легенды. (Правда, и учеба в коллеже преследовала примерно те же цели.)

...(а) Ибо о Ланселотах Озерных, (b) Амадисах, (a) Гюонах Бордоских и прочей куче книг, какими обычно забавляются дети, я в то время и не слышал и до сих пор не знаю, что в них написано, – так строго меня блюли¹.

Опыт, приобретенный так легко и в таком юном возрасте, ничем другим не выделяется из общей направленности гуманистического воспитания, полагавшегося на античные мифы и видевшего в них высшее воспитательное средство. У Монтеня подмена оказалась лишь более полной, более успешной, и единственная ее неправильность заключалась в том, что она совершилась раньше, чем было предписано школьной программой. Эти преждевременные радости уже были «воровством»; но поскольку речь шла о текстах, которые отнюдь не возбранялось открывать для себя позднее, выход, подсказанный снисходительным наставником, состоял в том, чтобы найти нечто среднее, некую «смесь», сочетающую запрет (для вида) и разрешение (на деле). Возведение кажущегося, легко одолимого препятствия лишь увеличивает удовольствие (позднее, по признанию самого Монтеня, так же происходило и в любви):

(а) Особенно мне повезло в том, что наставник мой был человеком понимающим и умел весьма ловко потакать таким моим загулам. Благодаря этому я залпом проглотил Вергилиеву «Энеиду», за ней Теренция, а после – Плавта и итальянские комедии, упиваясь их сладостными вымыслами. Если бы ему по глупости взбрело в голову положить конец этим занятиям, думаю, что я, подобно почти всем нашим дворянам, вынес бы из коллежа ненависть к книгам. Но он действовал весьма изобретательно. Делая вид, будто ничего не замечает, он разжигал во мне жажду, позволяя *упиваться этими книгами лишь украдкой* и ласково понуждая меня учить и то, что было задано².

Ничто не мешает удовольствию, и оно сохраняет вкус запретного плода: сравнение его с удовлетворением более материальных потребностей (загул, жажда) свидетельствует о том, что свидания с «родным языком», развернутые и упорядоченные в эпических и комических сюжетах, имеют либидинальный характер. Тем самым объект желания совпадает со вкусом и звуками языка, от которого ребенок, если верить его позднейшим признаниям, был преждевременно отлучен. И однако этот язык при случае воскресает – в игре, когда носителем латыни становится сценический персонаж. Монтень спешит сообщить, что блис-

¹ *Ibid.* [ср. там же].

² *Ibid.* [ср. т. 1, с. 164–165].

тал в ролях, которые ему доводилось играть в театральных постановках в коллеже:

(b) Следует ли мне упомянуть еще об одной способности, которую я проявлял в своем детстве? Я имею в виду выразительность моего лица, подвижность и гибкость в голосе и телодвижениях, умение сживаться с той ролью, которую я исполнял. Ибо еще в раннем возрасте, *Alter ab undecimo tum me vix sererat annus*, я справлялся с ролями героев в латинских трагедиях Бьюкенена, Геранта и Мюре, которые отлично ставились в нашей гиеньской школе¹.

В этих словах звучит не только склонность Монтеня играть роли вымышленных героев, не только признание в том, что притворство и маска доставляют ему явное удовольствие, но в равной мере и счастье, превращаясь в другого, оказаться вновь *в своей стихии* – одновременно и уйти от себя, и вернуться к себе, сыграть персонажа пьесы и обрести в нем свою латынь. Теперь становится ясно, что позднейшее уединение Монтеня с «учеными Музами» (освященное *латинской* надписью) и поиск им самого себя – это одно и то же. Ясно и то, что Монтень, цитируя латинских авторов на их языке, не мог не сознавать, что, используя чужой материал, остается, однако, в сфере личного, в той зоне опыта, которую он может считать *своей*, – хоть и прекрасно понимал, что эта апроприация совершилась в основном по прихоти и расположению отца. Убеждение Монтеня, высказанное в том же эссе – «Если я порой говорю чужими словами, то лишь для того, чтобы лучше выразить самого себя»², – коренится в самой субстанции языка. Но едва ли не одновременно он способен снова занять позицию внешнего наблюдателя, вернуть себе независимость по отношению к тому, что его «прельщало»; он может живейшим образом все отрицать: «Я не знаю по-настоящему ни одной основательной книги, если не считать Плутарха и Сенеки, из которых я черпаю, как Данаиды, непрерывно наполняясь и изливая из себя полученное от них. *Кое-что оттуда попало и на эти страницы; во мне же осталось так мало, что, можно сказать, почти ничего*»³. Или: «(с) Я продвигаюсь вперед, выхватывая из той или другой книги понравившиеся мне изречения не для того, чтобы сохранить их в себе, ибо нет у меня для этого кладовых, но чтобы перенести их все в это хранилище, где, говоря по правде, *они не больше принадлежат мне, чем на своих прежних местах*»⁴.

¹ *Ibid.* [т. 1, с. 165]. Латинская цитата заимствована из Вергилия: «Мне в ту пору едва пошел двенадцатый год» («Буколики», VIII, 39).

² I, XXVI, p. 148; T. R., p. 146 [т. 1, с. 138].

³ I, XXVI, p. 146; T. R., p. 144 [т. 1, с. 136].

⁴ I, XXV, p. 136; T. R., p. 135 [т. 1, с. 127].

Монтень движется от апроприации к отрицанию чужого материала – то есть от приоритета латыни (выученной «без ухищрений», но благодаря блестящей уловке) к ее оттеснению на второй план; желанная независимость достигается им ценой признания в своей вынужденной зависимости: он вслушивается в древнее наречие, подсказавшее ему «первый лепет», ему трудно «отделаться» от влияния Сенеки и Плутарха. Он обрел свободу, лишь согласившись с тем, что не всегда был свободным и до сих пор не свободен до конца. Не это ли власть над словом? Если и нет, то, без сомнения, это ближайшие подступы к ней.

4. Экономика отношения с другим

Мы выявили три сменяющих друг друга момента в «отношении с другим»; обозначим их для краткости теми названиями, к которым нам уже не раз доводилось прибегать: 1) неосознанная зависимость; 2) отказ от других и автаркия; 3) отношение, подвластное субъекту. Не надо думать, что каждый из этих моментов непременно указывает на особый этап в жизни Монтеня. Их последовательность – логическая, а не хронологическая. При ближайшем рассмотрении обнаруживается, что этой «диалектике» подчинены многие аспекты монтеневского опыта. Здесь достаточно будет обратить внимание на одну замечательную аналогию: когда дело идет о деньгах, Монтень строит свои отношения с другими точно так же, как и когда речь идет о его собственном образе. Троичный ритм, три момента обозначаются в финансовой сфере еще более отчетливо и эксплицитно. Монтень здесь сам выделяет три периода своей жизни – и, на мой взгляд, это разделение куда поучительнее, чем то чисто гипотетическое разграничение стоической, скептической и эпикурейской «фаз» монтеневской мысли, какое пытались провести его комментаторы:

(b) С тех пор как я вышел из детского возраста, я испытал *три рода условий существования*. Первое время, лет до двадцати, я прожил, не имея никаких иных средств, кроме случайных, без определенного положения и дохода, завися от чужой воли и помощи¹.

Сначала этот юный дворянин из вполне обеспеченной семьи все получает извне: средства на пропитание и на удовлетворение своих прихотей предоставляют ему другие – прежде всего отец. Конечно, в этот период он вряд ли боялся нужды. Но он не был хозяином самому себе: он не мог сам снабдить себя необходимыми суммами. Он зависел от чужой

¹ I, XIV, p. 62; T. R., pp. 64–65 [т. 1, с. 60].

воли, и размеры его трат, по его собственным словам, «определяла прихоть судьбы»¹.

Второй момент – это обретение автаркической власти. Став законным владельцем состояния, Монтень намерен держать его под строжайшим надзором. Не полагаясь на других, он берет свои богатства под неусыпный контроль, дабы сохранить их и приумножить. Он не позволяет чужому взору проникнуть в его дела. Он безраздельно владеет собой; здесь необходимо привести более пространную цитату – в ней показательно все:

(f) Второй период моей жизни – это то время, когда у меня завелись свои деньги. Получив возможность распоряжаться ими по своему усмотрению, я в короткий срок отложил довольно значительные, сравнительно с моим состоянием, сбережения, считая, что по-настоящему мы имеем лишь то, чем располагаем сверх наших обычных издержек, и что нельзя полагаться на те доходы, которые мы только надеемся получить, какими бы верными они нам ни казались. «А вдруг, – говорил я себе, – меня постигнет та или иная случайность?» Находясь во власти этих пустых и нелепых мыслей, я думал, что поступаю благоразумно, откладывая излишки, которые должны были выручить меня в случае затруднений. И тому, кто указывал мне на то, что таким затруднениям нет числа, я отвечал, не задумываясь, что если это и не избавит меня от всех трудностей, то предохранит, по крайней мере, от некоторых и притом весьма многих. Дело не обходилось без мучительных волнений. *(c)* Я из всего делал тайну. Я, который позволяю себе рассказывать так откровенно о себе самом, говорил о своих средствах, многое утаивая, неискренно, следуя примеру тех, кто, обладая богатством, приbedняется, а будучи бедным, изображает себя богачом, но никогда не признается по совести, чем он располагает в действительности. Смешная и постыдная осторожность! *(f)* Отправлялся ли я в путешествие, мне постоянно казалось, что у меня недостаточно при себе денег. Но чем больше денег я брал с собой, тем больше возрастали мои опасения: то я сомневался, насколько безопасны дороги, то – можно ли доверять честности тех, кому я поручал свои вещи, за которые, подобно многим другим, я никогда не бывал спокоен, если только они не были у меня перед глазами. Если же шкатулку с деньгами я держал при себе – сколько подозрений, сколько тревожных мыслей и, что самое худшее, – таких, которыми ни с кем не поделишься! Я был всегда насто́роже².

Накопление, сосредоточение, бдительность: в тех же словах Монтень (в первый период написания «Опытов») призывает мудреца собрать все свои силы, чтобы, «стянув» их воедино, противостоять посягательствам извне и страху смерти. Стремление экономить (о скупости речь все же не идет) возникает параллельно с искушением во всем полагаться на себя и быть обязанным только себе: мы видим, как в обоих случаях возводятся одни и те же оборонительные укрепления, сказывается то же пристра-

¹ *Ibid.*

² I, XIV, p. 64; T. R., pp. 64–65 [т. 1, с. 62].

тие к тайне и даже к личине. Но мы видим и другое: отказ от внешней зависимости парадоксальным образом восстанавливает угрозу со стороны внешнего мира. Мысль о возможном разорении, как и мысль о смерти, выталкивает сознание за рамки устойчивого настоящего, где оно чаяло обособиться. Оно хочет одолеть время, но его одолевает мысль о *времени, которое нужно одолеть*. Стремясь избежать враждебных посягательств, оно старается держаться в стороне от других, но постоянная подозрительность заставляет его повсюду видеть угрозу, которой оно страшится. Монтеневская «шкатулка» – это образ безопасности, достижимого досуга, покойного уединения среди книг, независимости мысли и того творения, какое можно воздвигнуть, надежно защитив свою автономию. Но чтобы сохранить драгоценную шкатулку, мысль должна тревожно всматриваться во внешнее пространство: ведь ей предстоит разгадать чужие козни, предотвратить ущерб. Ум не в силах уйти от других – более того, предвидя их злые умыслы, он становится их жертвой; он всегда настороже, всегда ожидает козней, плетущихся против него во внешнем мире. Подобное бремя не по силам одному, лучше отказаться от него, избавиться от столь тягостного превосходства, последствия которого прямо противоположны взыскуемой свободе. Начиная с путешествия в Италию Монтень соглашается «тратить»: в этом он готов положиться на других, готов положиться и на волю сиюминутных обстоятельств. Ибо отныне он достаточно силен и не позволит себя опутать. Он признал, что одинокая озабоченность поработает сильнее, чем разумная доверчивость: примирившись с неизбежными опасностями, можно полнее наслаждаться настоящим моментом и сиюминутными отношениями, не требуя от них большего, чем они могут дать. Теперь Монтень может произнести похвальное слово независимости, граничащей с самоотречением; он нашел формулу общительной автономии, владения собой, не исключаящего отношения с другими и даже отдачи себя им:

(b) С той поры я перешел уже к третьему по счету образу жизни – так, по крайней мере, мне представляется, – несомненно более приятному и упорядоченному. Мои расходы я соразмеряю с доходами; если порою первые превышают вторые, а порою бывает наоборот, то все же большого расхождения между ними я не допускаю. Я живу себе потихоньку и доволен тем, что моего дохода вполне хватает на мои повседневные нужды; что же до нужд непредвиденных, то тут человеку не хватит и богатств всего мира [...]

(b) Если я иной раз и откладываю деньги, то лишь в предвидении какого-нибудь крупного расхода в ближайшем времени, не для того, чтобы купить себе землю (c) (с которой мне нечего делать), (b) а чтобы купить удовольствие [...] (c) Я весьма одобряю также поведение одного пожилого прелата, который полностью освободил себя от забот о своем кошельке, о своих доходах и тратах, поручая их то

одному из своих доверенных слуг, то другому, и провел долгие годы в таком неведении относительно состояния своих дел, словно он был во всем этом лицом посторонним. Доверие к добропорядочности другого является достаточно веским свидетельством собственного, и ему обычно покровительствует бог¹.

Монтеню представляется некая высшая автономия, не ущемляющая прав других, – ибо по-настоящему человек заинтересован не в том, чтобы упрямо блюсти свою личную выгоду, но в том, чтобы «покупать удовольствие». Он согласен нести расходы, поглощающие *относительную* часть его «богатств»: его расчетливая непредусмотрительность оборачивается напряжением чувств, счастьем жить на свете. Сбросив с себя узы, сознание возвращается к непосредственному, к гетеронмии, от которых отказывалось прежде: отныне оно знает, что между внешним и внутренним, между «я» и «другим», между цельностью единичного существования и приятием материального риска должны воцариться справедливые отношения.

5. «Замешательство в желудке» и «раскаленные уголья»

На самых удачных страницах «Опытов» открытие себя миру неотделимо от внимания к себе. Вопреки расхожему мнению, чтобы испытывать страдание, вовсе не обязательно забывать о себе. Особенно показательна в этом смысле необычная глава «О средствах передвижения»²: о композиции ее много спорили, однако сквозной ее сюжет – от темы, связанной с собственным телом, к теме пытки, которой подвергают других, – развивается на редкость наглядно. Для начала Монтень признается, что его укачивает при езде; он заверяет нас, что, хоть врачи и утверждают, будто морскую болезнь вызывает испуг, у него она не связана со страхом. Тем самым «я» – свободная субъективная инстанция – заявляет о себе двояким образом: во-первых, через критическое суждение о теории, не подтвержденной личным опытом; во-вторых, признаваясь в кинестезическом переживании тошноты и «замешательства в желудке». (Подобное признание, касающееся телесных ощущений, – для прозы той эпохи факт исключительный.) Затем мысль, движимая интересом к античности и к цивилизации американских индейцев и направляемая чтением книг, которые мы безо-

¹ I, XIV, p. 65; T. R., pp. 66–67 [т. 1, с. 63–64]. В конце опыта I, XXVI Монтень по этому поводу говорит о «лени». См. pp. 175–176; T. R., pp. 175–176 [т. 1, с. 165].

² III, VI, p. 898 sq.; T. R., p. 876 sq. [т. 2, с. 110–127]. Она стала предметом многочисленных комментариев; см., среди прочего: Marcel Raymond, «Montaigne devant les sauvages d'Amérique», in: *Etre et dire*, Neuchâtel, 1970, pp. 13–37; Etienne, «Sens et structure d'un essai de Montaigne», in: *C'est le bouquet!* Paris, 1967, pp. 101–115.

шибочно можем определить, стремится к удаленнейшим во времени и пространстве местам. Как совершается переход от одного к другому? Толчком для него послужила критическая мысль: критика медицинской мысли, вначале ограничивавшаяся одним-единственным объектом, распространяется вширь и переносится на примеры куда более глубокого невежества. Благодаря удаленности во времени и в пространстве суждение приобретает более широкий размах. Для начала открывшаяся панорама дает повод подвергнуть критике *интеллект*: совокупность известных нам вещей – лишь ничтожная часть того, что есть, что было и что нам неизвестно. Затем Монтень пользуется случаем, чтобы подвергнуть критике *культуру*: нам не сравниться с древними по «пышности и роскоши», особенно в цирковых играх; великолепие же американцев во многих отношениях не уступало блеску античности. В этом плане предпочтение отдается другим, не нам. Но критическая мысль на этом не останавливается: говоря о римских императорах, Монтень переходит к более общим рассуждениям о расточительности государей, черпающих из народных средств, чтобы на людях блеснуть своими щедротами; особенно же он критикует жестокость завоевателей Америки. И только тогда его критика обретает свой *этический и политический* масштаб. Тем самым он обозначает свою сугубо личную позицию по отношению к реальности, на первый взгляд дальше всего отстоящей от его личного существования. События, о которых Монтень, внимательный и участливый читатель, узнал из книг, из приведенных в них *реляций* и свидетельств, вызывают в нем страстный отклик: благодаря этому выстраивается обратное отношение (*relation*), совершенно иного порядка, не сводимое к бесстрастной оценке издали. Мне кажется, что именно внимание, изначально уделяемое Монтенем своему телесному недугу, подготовило и создало предпосылки для тесной симпатической связи со страданиями других людей в далеком мире. В начале эссе, говоря о мучительном для него «прерывистом движении», он сообщает, что «привык бороться с присущими [ему] недостатками и справляться с ними, ни к кому не обращаясь за помощью»¹. Благодаря своему «телесному сложению» он обрел опыт недомогания, боли, трудного преодоления. Иметь камни в почках – значит свыкнуться с пыткой. Как же Монтень может остаться равнодушным к страданиям индейских государей, которых «поджаривали» испанцы?

...(b) Этот придворный, чувствуя, что ему не устоять перед болью, окруженный со всех сторон жаровнями с раскаленным углем, обратил на своего господина опечаленный взор, как бы прося у него прощения за то, что больше не может

¹ III, VI, p. 901; T. R., p. 878 [т. 2, с. 112].

терпеть. Король, вперив в него надменный и строгий взгляд, чтобы бросить ему упрек в трусости и малодушии, сказал всего несколько слов, произнеся их жестким и твердым голосом: «А я? или, быть может, я в бане? Или мне легче, чем тебе?» Этот придворный вскоре после этого был сломлен болью и умер тут же на месте¹.

Монтеню здесь не нужно даже формулировать принципы своей гуманистической этики: жестокий анекдот убедителен сам по себе. «Пример» этот призван не только служить доказательством душевной стойкости. Он предлагает читателю представить себе страдания жертв. И если бы Монтень в начале эссе не выказал такого внимания к своей телесной немощи и такой решимости противиться ей, *отношение* между личным опытом физических мучений и возмущенным воображением пытки, какую претерпели индейцы, проявилось бы не столь отчетливо. Можно даже сказать – во славу морали стойкого терпения, далеко не столь влиятельной в наши дни, – что именно стремление Монтеня не поддаваться тошноте и «справляться» со своей тайной слабостью позволяет ему понять, насколько мужествен король, подвергнутый пытке, и возмутиться нечеловеческим обращением с пленными индейцами. Вот связь, соединяющая начало и конец эссе. Для того чтобы восстать против насилия, пытающегося лишить человека воли, надо видеть в самообладании высшую ценность. В данном случае идеал власти над собой, развиваясь, оборачивается императивом уважения к другому: это его экстерииоризированная ипостась. Монтень следует призыву замкнуться в своем субъективном «я», однако его индивидуализм этим не ограничивается: он требует того же права для любого человека, отнюдь не оставаясь равнодушным (в чем его нередко обвиняли) к политическим и социальным условиям, способным это право гарантировать. Тем самым индивидуализм тесно связан с постулатом универсализма; зная изнутри, по опыту собственной телесной жизни, всю слабость и хрупкость индивидуального существования, Монтень, не задумываясь, берет сторону слабых, когда насилие, беззаконие, фанатизм ополчаются на их мысль, на их обычаи, на саму их жизнь, стремясь уничтожить вызывающий соблазн «диссидентства», который для тиранической власти кроется в любой индивидуальности. Этот мелкопоместный отпрыск буржуазных корней является *выразителем* идеологии, выражающей не столько принадлежность к определенному «классу» (к какому? к провинциальному дворянству? к буржуазии?), сколько *социальную мобильность*, показательным примером которой был его род. «Мобилизм» Монтеня – это не только видение мира, влекомо-

¹ III, VI, p. 912; T. R., p. 891 [т. 2, с. 124].

го бесконечным потоком; это еще и интуитивное понимание неизбежной перемены: вращение колеса фортуны меняет местами бедняков и богачей, побежденных и победителей; любой человеческий опыт, как самый высокий, так и самый низкий, потенциально является моим опытом. Более того, это видение мира и интуитивное понимание позволяют заметить глубинное сходство между индивидуумами всех наций и сословий, благодаря которому обеспечивается их «универсальная связь»; мир превратностей, если в нем поселяется сознание, может стать миром *взаимности*. «Универсальную связь» можно сохранить, лишь охраняя каждого из участвующих в ней людей; монтеневское «я» наделяет себя столь высокими привилегиями лишь для того, чтобы дать яснее понять: ни одного человека нельзя обойти молчанием. Монтень, говоря о себе, слишком часто упоминал падения и неудачи (неудачи излишне самонадеянного ума, падение с лошади, старческий упадок), чтобы мы не уловили скрытой симпатии в его внешне бесстрастном рассказе о падении «последнего короля Перу». Эссе заканчивается так: «Вернемся же [«Retombons...», буквально «Упадем снова...»] к нашим средствам передвижения... В день, когда этот последний король Перу был захвачен в плен, его носили на золотых носилках, и он восседал в золотом кресле в самой гуще сражения. И сколько ни убивали под ним носильщиков, чтобы он упал наземь, – ибо его хотели взять живым, – на место мертвых добровольно вставали другие, так что как ни убивали этих людей, повалить его так не смогли, пока один всадник не схватил его и не *сбросил* на землю».

6. Желание и открытый мир

Полнота неразрывно связана со своей противоположностью, недостатком. Чтобы осознать свою инаковость и захотеть быть иным, Монтеню нужно было испытать привязанность; чтобы понять смысл отношений с близкими, ему надо было удалиться от них. Тем самым он открывает для себя закон желания: во все века мудрецы корили человека за то, что он желает недостижимого – любовницы своего ближнего, потерянного здоровья, удовольствий, доступных лишь великим мира сего. «Чужая жена всегда кажется нам порядочной женщиной»¹. Недостача заставляет нас устремлять взоры вдаль, и наоборот, далекое вызывает у нас чувство ущербности. Мы желаем славы или знаний, потому что не обладаем ими, или же не обладаем потому, что они для нас желанны. Монтень, как и всякий человек, зна-

¹ III, IX, p. 975; T. R., p. 953 [ср. т. 2, с. 181].

ет, насколько соблазнительным и манящим видится нам то, что не дается в руки; он журит себя, повторяя наставления классической морали: все недоступное кажется нам драгоценным и заставляет досадовать на нашу бедность, но, едва завладев им, мы испытаем разочарование; тогда мы устремимся к иным отсутствующим у нас вещам, прислушаемся к иным сиренам и всегда будем считать себя обездоленными. Нехватка эта от начала до конца воображаемая, ответственность за нее несет в первую очередь наше расстроенное воображение. Стоит лишь устоять перед соблазном ирреального, и мы снова обретем наши подлинные, неотчуждаемые, всегда доступные блага. Но Монтень добавляет к мудрости разных народов свой парадокс: он готов отдаться безумию желания, согласен признать свою нужду в том, чего у него нет. Пусть поют сирены!¹ Пусть переливаются всеми красками воображаемые искушения! Ему нравится *чувствовать* себя обделенным и ущербным, но не хочется восполнить недостачу, обладать. Порыв желания открывает и углубляет пространство вокруг него, и Монтень не дает желанию угаснуть, бесконечно оттягивая его утоление: не это его цель. Счастье уже в том, чтобы изведать желание как желание – как «охоту». Тем самым зазор, созданный манящим, недостижимым удовольствием, превращается в прозрачное пространство, позволяющее раскрыться всем возможностям познания и суждения. Желание требует присутствия, но ищет его лишь в запретном или «чужом»; подменяя поступок желанием, рефлектирующее сознание поддерживает дистанцию, которая становится для него источником счастья. Ничем не обладая, оно может взирать на все одинаково страстно и одинаково отстраненно.

Вызвав у нас чувство неполноценности нашего существования и в то же время отказавшись утолить это чувство, желание разворачивает перед сознанием картину открытого мира, не оставляющую места равнодушию. Искушаемое сознание устремляется сразу ко всему – однако в его власти обуздать себя и, высказав обо всем свое суждение, утвердиться в своей независимости. Дистанция, вызванная желанием, проекция желания вдаль (никогда не достаточно далекую) обретает тогда новый смысл: это разрыв, возникающий благодаря нашей способности освободиться от желания и сосредоточиться на себе, вернувшись умом на ближайшие (никогда не достаточно близкие) позиции, – ибо ум познает предметы лишь постольку, поскольку обнаруживает свое несходство с ними, и оценивает чужие формы и вкусы, исходя из собственного глубокого отличия от них. Таким образом, жизненное пространство «я» определяется двойным головокружительным вле-

¹ II, XII, p. 488; T. R., p. 467 [т. 1, с. 425]; а также II, XVI, p. 619; T. R., p. 602 [т. 1, с. 548].

чением. Дальше всего от нас находится недосягаемое Бытие, в высшей степени желанное Благо (тот самый Бог, который, как сказано в «Апологии Раймунда Сабундского», нам не *товарищ*); ближе всего – чувственный мир; отсутствие Бога превращается в необходимый коррелят шаткого и драгоценного предстояния себе. Сознание ощущает такую оторванность от Бога, что ему ничего не остается, как принять чувственный опыт и «мирскую» жизнь во всей их полноте, признать их выражением самой воли Всевышнего, обрекающей человека *быть лишь тем, что он есть*¹: полнота эта ничем не обеспечена метафизически, но опирается на истину отделенности от Бога.

Мы достигаем близости к себе и счастливой полноты – награды за мудрость, – лишь признав дистанцию нашего желания и ущербность нашей добычи. Отделяясь, мы втайне приближаемся к присутствию, хотя и отвлекаемся беспрестанно на зов издалика: в уме мы переносимся туда, где нас нет и не должно быть, и только слегка присутствуем в настоящем. Это называется «скользить» по миру, «едва касаться его поверхности»². И хорошо, что это так. Ибо в таком случае *всегда думать об ином* – значит поочередно или одновременно, и в нетерпении стремиться прочь от самого себя и создавать предпосылку именно для возврата к самому себе; *здесь*, наша тюрьма, становится пространством нашего расцвета. Дистанция неоднозначна – равно как и непосредственная данность. Желая, я подвергаюсь отчуждению, но моя идентичность существует постольку, поскольку я принимаю это отчуждение. Моя задача – и отделиться от себя, и в то же время соединиться с собой. Это колебание не затухает, да Монтень и не хочет положить ему конец, прийти к какому-либо конечному согласию. Если он приемлет себя, то не для того чтобы восторжествовала некая итоговая мудрость: он приемлет свое несовершенство. Я всегда обретаюсь не совершенно *здесь* и не совершенно *там*. Все попытки преодолеть это несовершенство обречены на неудачу: оно входит в определение самой жизни, «деятельности беспорядочной и в существе своем несовершенной; я стараюсь служить ей так, как она того хочет»³.

Требуя от читателей стать его сообщниками, Монтень в конечном счете достигает *счастливой* солидарности с ними в сознании общей для всех скудости. Люди ничего не знают и не играют никакой особой роли во вселенной, это всего лишь узкие, ограниченные сознания – которые, однако, обладают способностью понимать друг друга, «беседовать», *поддерживать*

¹ II, XII, p. 520; T. R., p. 501 [т. 1, с. 455].

² III, X, p. 1005; T. R., p. 982 [т. 2, с. 209]. «Что до меня, то я поклонник жизни как бы скользящей, малоприметной, немой» (III, X, p. 1021; T. R., p. 999) [т. 2, с. 226].

³ III, IX, p. 988; T. R., p. 967 [ср. т. 2, с. 194].

друг с другом *разговор*. Вот что будет для нас авторитетом, вот что заставит нас с легким сердцем отказаться от всех недоступных нам сущностей и причин. Завершив критическое движение, нацеленное вначале на дискредитацию человеческого удела, «я» открывает свое субъективное и интересубъективное измерение. Быть лишь сознанием, неспособным выйти за пределы *относительного*, то есть вырваться из сети своих *отношений*, значит обогатиться всеми возможностями отдельного сознания, связанного с другими сознаниями. Ограничивая себя, я одновременно могу помыслить *безграничность* того, чем я не являюсь, что для меня закрыто, но мысль о чем неотступно преследует меня.

... (с) Мое сознание довольствуется собой – не как сознанием, скажем, ангела или лошади, но как сознанием человека; (b) и неизменно повторяет, не из пустой учтивости, но по простодушному, прирожденному смирению: я говорю как ищущий и неведающий...¹

Ничто *неведения* и неисчерпаемые возможности *искания* связаны друг с другом в моем слове, в «я говорю». Если бы сознание не было скудным и неведающим, оно не смогло бы ни стать безмерным вопросом для самого себя, ни ставить под вопрос все на свете. Именно в этом его богатство, и именно поэтому необычайно обогащается его представление о *мире*. Если бы «Апология Раймунда Сабундского» ограничивалась поношением науки и разоблачением ущербности разума, она не представляла бы особого интереса; но монтеневский текст, сводя человека к той малости, какая он есть, замыкая его в собственных узких и тесных пределах, противопоставляет ему не только непостижимого, всемогущего Бога: равным образом он противопоставляет ему бесконечное богатство мира и природы. Если человек отныне сводится к своему обнаженному сознанию, то пределы конечной вселенной, какой она представала в традиционной космологии, исчезают, она превращается в беспредельный универсум, не поддающийся исчерпывающему описанию: на открывшемся нашему взору пространстве без конца являет и скрывает себя великое множество живых форм и чувственных качеств, все изобилие природы. Они открывают себя нам, но никогда не откроются до конца, во всей полноте. Человек, предстоящий миру, сознает себя конечным созданием в бесконечности физического пространства. Знание, которым он обладает, ничтожно, но горизонт возможного простирается перед ним шире, чем когда-либо. Человек находит опору не в том, что видит себя частицей щедрой и непостижимой природы, и тем более не в надежде, что он «поднимется, если [...] предоставит под-

¹ III, II, p. 806; T. R., p. 784 [ср. т. 2, с. 20].

нять себя и возвысить небесным силам»¹, – но в том, что перед лицом необъятной вселенной его сознание ощущает в себе запасы хрупкой и в то же время неодолимой свободы. Он «может видеть только своими глазами и постигать только своими способностями»², но сколько всего ему остается еще увидеть и постигнуть! Бесконечной вселенной соответствует неограниченная инициатива свободного сознания: неистощимая возможность обращаться к себе, «заниматься» собой, двигаясь по пути, открывающемуся перед словом: «*Кто же не видит, что я вступил на путь, по которому буду идти без остановок и без труда, покуда хватит на свете чернил и бумаги*»³. Этот бесконечный путь Монтень проходит не в одиночку: ведь писать значит «беседовать с бумагой», а беседа с бумагой, как мы видели, строится у Монте-ня по образцу беседы с «первым встречным»⁴. И он умеет предельно четко сформулировать общий закон словесного общения: «Любое слово наполовину принадлежит говорящему, а наполовину слушающему»⁵.

7. Заметка о троичности

Монтень любит триады. Книга его, поначалу состоявшая из двух частей, в окончательном виде включает в себя три и вышла в трех основных изданиях⁶. Троичность проявляется даже в заглавиях некоторых глав: «О трех истинно хороших женщинах» (II, XXXV), «О трех видах общения» (III, III); встречается она, естественно, и в тех главах, заглавия которых ее не предвещают: так, глава «О самых выдающихся людях» (III, XXXVI), следующая за «Тремя истинно хорошими женщинами», представляет собой полный ее аналог – здесь идет речь о трех великих мужах: Гомере, Александре, Эпаминонде... По триадам группируются не только статичные примеры; тройному импульсу подчинен и ход диалектической аргументации, модель которой унаследована от средневекового *disputatio*: 1) *quod sic*, 2) *quod non*, 3) *sed contra*⁷. Троичная структура была обнаружена, среди прочего, в главе «Об именах»⁸ (I, XLVI); внимательный чи-

¹ II, XII, p. 604; T. R., p. 589 [т. 1, с. 535].

² *Ibid.*

³ III, IX, pp. 945–946; T. R., p. 922 [ср. т. 2, с. 152].

⁴ III, I, p. 790; T. R., p. 767 [т. 2, с. 5].

⁵ III, XIII, p. 1088; T. R., p. 1066 [ср. т. 2, с. 285].

⁶ Увлечшись этой троичностью, комментаторы обычно выделяли у Монте-ня три смеющихся друг друга типа философии: стоический, скептический и, наконец, «личный»...

⁷ Доводы «за»; доводы «против»; возражения на них (*лат.*). – *Прим. ред.*

⁸ Антуаном Компаньоном; см.: Antoine Compagnon, *Nous, Michel de Montaigne*, Paris, 1980, pp. 38–39.

татель не единожды различит ее за внешне беспорядочным потоком дискурса. Приведем лишь несколько примеров¹; как мы увидим, троичное построение, позволяющее отвергнуть две противоположные крайности, нередко помогает Монтеню определить, на чьей он стороне и какое место ему отведено.

В самом деле, Монтень, противопоставив две позиции, часто намечает *третью* возможность и присоединяется к ней. Именно к такому приему он прибегает в пространном обзоре философии, включенном в «Апологию Раймунда Сабундского». Философии утвердительно-догматичной, считающей, что только она обладает знанием, противостоит у Монтеня незнание, исповедуемое «академиками»; однако и в неведении «академиков» слишком много самоуверенности; и вот возникает третья возможность – пирронизм, вопрошающий и уклончивый:

(а) Всякий, кто что-либо ищет, в конце концов утверждает одно из трех: либо что он нашел искомое решение, либо что его нельзя найти, либо что он еще находится в поиске. Вся философия делится *на три эти рода*. Цель ее состоит в поиске истины, знания и достоверности. Перипатетики, эпикурейцы, стоики и другие полагали, что нашли истину. Они основали все наши науки и почитали их положения несомненными. Клиптомах, Карнеад и Академики отчаялись в своем поиске и рассудили, что познать истину нашими средствами невозможно. В конечном счете они признают лишь слабость и неведение человека; эта школа имела наибольшее число последователей и наиболее достойных сторонников.

Пиррон и другие скептики, или эпехисты [...] говорят, что все еще находятся в поисках истины. Они считают, что те, кто полагает, будто нашли ее, бесконечно заблуждаются, и даже второе утверждение о недоступности ее для сил человеческих кажется им излишне тщеславным и дерзким².

Пирронисты – это те, кто подчиняется и готов «без размышления следовать установленному в мире порядку»³. Их позицию Монтень считает наиболее «истинной и полезной»⁴.

¹ Мы не будем возвращаться к «трем родам условий существования» – иначе говоря, трем видам отношения к деньгам, – описанным Монтенем в опыте I, XIV («О том, что наше восприятие блага и зла в значительной мере зависит от представления, которое мы имеем о них»); заметим лишь, что их последовательность – пассивная зависимость, стремление к независимости, а затем добровольный возврат к зависимости (которая уже не порабощает человека, ибо принимается им совершенно спокойно и осознанно) – отвечает общей модели, проявляющейся у Монтеня в самых разных областях. Однако это не единственная модель троичной группировки. Он с равным успехом выстраивает и статичную классификацию по трем категориям, и временную последовательность трех моментов.

² II, XII, p. 502; T. R., p. 482 [ср. т. I, с. 438].

³ II, XII, p. 506; T. R., p. 486 [т. I, с. 442].

⁴ *Ibid.*

Но и в общем строении «Апологии» легко распознается трехчастная структура, которая соответствует стадиям нарастающего полемического накала. Сначала Монтень отвечает на возражения, выдвигаемые религией против рационального метода Сабунда; затем он ополчается на тех, кто считает доводы автора «Естественной теологии» научно несостоятельными, и в связи с этим разоблачает тщету науки во всех ее аспектах; наконец, к этим двум замечаниям добавится третье, «*последнее средство фехтовальщика*»¹: Монтень разворачивает в полном объеме все последствия пирронизма – в том числе и возвращаясь к аргументам веры, которые поначалу отвергал². In extremis он наделяет сомнение скептицизма христианским содержанием: в конечном счете человек должен подчиниться и следовать не «установленному в мире порядку», а Богу, позволяя ему «поднять себя и вознести»³. Это решение одинаково далеко и от притязаний на рациональное господство, и от убежденного неведения: как и в других случаях, третья формула Монтеня есть нечто среднее между действительностью («он возвысится») и пассивной покорностью перед вмешательством извне – вмешательством Бога, который «чудесным образом протянет руку» человеку. Соответственно третья и последняя часть необъятной главы заканчивается образом *смешанного* движения: «Он *возвысится*, если, отказавшись и отрехшись от собственных сил, *позволит поднять себя* только силам небесным»⁴.

В предыдущей главе (II, XI, «О жестокости») Монтень, как и здесь, с удовольствием выстраивал классификацию трех типов добродетели, исходя из их достоинств и красоты: добродетель высшего типа предполагает, что привычка к ней уже «вошла в плоть и кровь» человека и его душа не знает борений с самой собой; разум господствует столь безраздельно, что изнутри попросту не может вспыхнуть мятеж⁵; второй тип, напротив, подразумевает внутренний конфликт и жестокую борьбу: это воинствующая доб-

¹ II, XII, p. 558; T. R., p. 540 [ср. т. 1, с. 491].

² Вилле в своем издании (p. 438) расширяет границы преамбулы, включая в нее ответ на оба возражения. Тем не менее дальнейший текст, по его мнению, делится на три части (тщета человека; тщета науки; тщета разума), за которыми следует заключение.

³ II, XII, p. 604; T. R., pp. 588–589 [ср. т. 1, с. 535].

⁴ *Ibid.*

⁵ Именно таким предстает перед нами Сократ: «(а) Я не могу представить, чтобы его добродетель когда-либо испытывала трудности или принуждение; разум его, как я знаю, был настолько силен и имел над ним такую власть, что уничтожил бы в зародыше любое порочное устремление» (II, XI, pp. 423–424; T. R., p. 402) [ср. т. 1, с. 368].

родетель, которая «сияет лишь в борьбе противоположных вожелений»¹; последний – это всего лишь неспособность творить зло:

(а) Насколько прекрасней, исполнившись высокой и божественной решимости, подавить искушения в зародыше и так воспитать себя в добродетели, чтобы самые семена пороков не могли пустить корни, чем силой сдерживать их рост и, поддавшись первым волнениям страстей, вооружаться и напрягать все силы, чтобы остановить их и победить; но вряд ли кто-нибудь усомнится, что этот *второй* образ действий куда прекрасней, чем, имея природу покладистую и благодушную, попросту питать отвращение к распущенности и пороку. Ибо, как представляется, человек, идущий по этому *третьему и последнему* пути, делается невинным, но не добродетельным: он не делает зла, но не готов и делать добро. При том такое состояние столь близко к несовершенству и слабости, что я толком не знаю, как разграничивать и различать их².

Определяя собственное место, Монтень признает, что его нельзя отнести ни к первой, ни ко второй категории: он неспособен «исполниться решимости», которая бы свидетельствовала о «божественном» превосходстве его души над любым порочным чувством; ему недоступны ни горделивая «легкость», ни самодовлеющая «радость» Катона или Сократа. Борьба с сумятицей искушений ему тоже не по силам: он бы не сумел выдержать напряжения битвы. Ему ничего не остается, как отнести себя к третьему разряду, к тем, чья невеликая заслуга состоит лишь в «природной склонности к добру»³:

... (а) Я далек как от той *первой* и более высокой степени совершенства, когда добродетель превращается в привычку, так и от совершенства *второй* степени, доказательств которого я не смог дать. Мне не приходилось прилагать больших усилий, чтобы обуздать обуревавшие меня желания. Моя добродетель – это добродетель или, лучше сказать, невинность случайная и преходящая. Будь у меня от рождения более неуравновешенный характер, я представлял бы, наверное, жалкое зрелище, ибо мне не хватило бы твердости противостоять натиску страстей, даже не особенно бурных. Я совершенно не способен к внутреннему разладу и борьбе⁴.

В дополнении к главе «О физиогномии» (III, XII, р. 1058; Т. R., р. 1035) [т. 2, с. 258], появившемся в экземпляре 1595 года, Монтень опровергает топос, согласно которому безобразие Сократа свидетельствовало о дурных наклонностях философа, который сумел исправить их «благодаря самовоспитанию»: «Никогда душа столь совершенная не может возникнуть сама по себе». Однако именно этот топос он включил в опыт «О жестокости» (р. 429; Т. R., р. 408) [ср. т. 1, с. 373–374], через несколько страниц после первой цитаты: «(а) Тем, кто находил в чертах Сократа известную расположенность к пороку, он признавался, что, действительно, такова была его природная склонность, но он исправил ее самообузданием».

¹ II, XI, р. 424; Т. R., р. 402 [ср. т. 1, с. 368].

² II, XI, р. 426; Т. R., р. 405 [ср. т. 1, с. 370–371].

³ II, XI, р. 423; Т. R., р. 402 [ср. т. 1, с. 367].

⁴ II, XI, р. 427; Т. R., р. 406 [т. 1, с. 371–372].

Применительно к самому себе Монтень использует термин *невинность*: слово это, отмеченное приставкой «не-», означает попросту неспособность к злу. По словам Монтеня, от тех, кого по праву называют добродетельными, его отличает абсолютно пассивная предрасположенность к добру – результат случайного стечения обстоятельств. Чтобы она возникла, его «сложение», то есть более или менее устойчивая смесь гуморов, должно было сочетаться с Фортуной (к которой отсылает слово «преходящая», *fortuite*) – тем принципом изменчивости и непредвиденности, который правит миром наряду с природой. Чтобы «питать отвращение к большинству пороков»¹, ему достаточно было всего лишь принять в себя без всяких поправок разнообразные влияния: «пример домашних», «хорошее воспитание, полученное в детстве»:

(a) Всем, что есть во мне хорошего, я, напротив, обязан *своему рождению*. Ни закон, ни наставление, ни какое-либо обучение здесь ни при чем. (b) Моя невинность – невинность простодушная: в ней мало силы и вовсе нет искусственности².

Лишенный силы и не владея тем «искусством», какое надеялся привить ему Ла Бозси, Монтень может похвастаться только врожденной умеренностью своих страстей. Ею он обязан лишь своему рождению.

Значит ли это, что сам он здесь ни при чем? Конечно, он употребляет понятие «рождение» таким образом, что становится очевидной некоторая его двойственность. С одной стороны, это простая данность, обусловленная случайностью зачатия, но с другой – именно оно в наибольшей степени определяет *природный* склад личности, то есть необходимость более настоятельную и сильную, чем все, что может добавить к нему образование и учеба. Сослаться на свое рождение значит выбрать третью возможность, отличную и от того, чем мы целиком обязаны чужому закону, и от того, что мы, излишне замкнувшись в себе, предпочли бы считать только собственной заслугой³.

¹ II, XI, p. 428; T. R., p. 407 [т. 1, с. 372].

² II, XI, p. 429; T. R., p. 408 [ср. т. 1, с. 374].

³ Действительно, эссе открывается дихотомическим противопоставлением: «Мне кажется, что добродетель есть нечто иное и более благородное, чем рождающаяся в нас склонность к добру». Далее следует длинный вступительный абзац, и затем на примере Сократа Монтень приходит к окончательному разделению добродетели на три категории.

Если души «упорядоченные сами по себе и хорошего рождения» наделены добротой (но не добродетелью), обязательно ли приписывать им «невинность [...] случайную и преходящую»? Разве не позволяет нам школьный язык именовать существенными те качества, какие присущи душе хорошего рождения? По-видимому, эта мысль

Остается главная оппозиция: для двух первых категорий характерно *обладание* каким-либо замечательным свойством – привычкой к добродетели либо воинственной силой¹. Та же категория, к какой относит себя Монтень, отличается лишь абсолютно ненамеренным *отсутствием* определенных недостатков. Благодаря «инстинкту и впечатлительности», которые, по словам Монтеня, он «впитал с молоком кормилицы»², он «лишен многих пороков». Но у него есть другие, и они неудержимо влекут его вниз, под гору, по счастью не слишком крутую. Случалось, он «предавался беспутствам»: он не преодолел их. Все, чего он достиг, это что его «разум» не «заразился» ими:

(a) Напротив, он строже осуждает их во мне, чем в ком-нибудь другом. Но тем все и кончается, ибо я сопротивляюсь слишком слабо и слишком легко даю склонить себя на другую чашу весов; разве что я держу их в рамках и не позволяю, чтобы к ним примешивались другие пороки [...]³.

Предусмотрительно отделяя друг от друга свои пороки, не давая им «сообщаться и переплетаться между собой»⁴, он без особых усилий избегает самых серьезных опасностей.

В этом «третьем» состоянии нет ничего позорного, ибо из него исключено зло; но оно исключает и славу, сопутствующую нравственной силе. Тем не менее Монтень, отнеся себя к низшему разряду, может в порядке компенсации сослаться на немаловажное обстоятельство: он питает нена-

приходила и самому Монтеню. В одном из добавлений, сделанных в бордоском экземпляре, говорится: «Верно ли, что мы можем быть добрыми до конца лишь силою некоего таинственного, природного и всеобщего свойства, не подчиняясь ни закону, ни разуму, ни примеру, а как бы неизъяснимой квинтэссенции нашей природы?» Однако Монтень, по-видимому, пожалел, что упомянул «квинтэссенцию»; он вычеркивает последнюю часть фразы, которая в издании 1595 года заканчивается словами «ни примеру». (См.: Edition municipale, t. II, Bordeaux, 1909, pp. 128–129) [ср. т. 1, с. 373]. Указанное свойство, благодаря своему «природному и всеобщему» характеру, так же тесно связано с личностью, как имя «Мишель де Монтень» – с автором «Опытов», намеренным представить нам свое «всеобщее “я”». Он «добр», как может быть добр материальный объект, продукт природы, а не благодаря искусству, добытому «долгими упражнениями». Упомянутое им «таинственное свойство» аналогично свойству растений, камней, снадобий и т. п.; оно никоим образом не достижение, не плод душевного труда.

¹ К оппозиции добродетели и невинности будет широко прибегать Руссо – особенно во втором из «Диалогов», где Руссо рисует портрет Жан-Жака: «Наш герой не будет добродетелен, ибо будет слаб, а добродетель – удел сильных душ» (J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1959, t. I, p. 824).

² II, XI, p. 428; T. R., p. 407 [ср. т. 1, с. 372].

³ *Ibid.* [ср. т. 1, с. 373].

⁴ II, XI, p. 428; T. R., p. 407–408 [ср. т. 1, с. 373].

висть к жестокости, он человек сострадательный. Он не боится вслух признаться в своих чувствах, которые в классической традиции никак не связывались с силой духа. Ведь их цель – стремиться сохранить жизнь других, тогда как два высших типа добродетели подразумевают лишь стойкость человека перед лицом собственной смерти. Таким образом, три типа добродетели различаются не только по степени силы, но и по своему объекту. Сократ и Катон стали символами высочайшей добродетели, оставив по себе образ величественного противостояния смерти. Добродетель второго типа, та, что неустанно борется с угрозой, исходящей от внутреннего врага, также «имеет целью упорное преодоление трудностей»: она ведет бой со «стыдом, лихорадкой, бедностью, смертью и узилищами»¹. Здесь все внимание также сосредоточено на зле, с которым активно борется индивид и которое он должен одолеть в собственном теле. Он любой ценой должен сохранять хладнокровие под натиском «боли», «колик» и т. п. Постольку, поскольку добродетель есть сила и самообладание, она отражает опасность, грозящую индивиду в самом его бытии, – однако оба высших типа добродетели не видят во вмешательстве другого ничего, кроме агрессии. Напротив, третья категория, к которой относит себя Монтень, проиллюстрирована у него примерами совсем иного рода: для нее отношение с другими гораздо важнее, чем для более славных (но и более высокомерных, более надменных) форм добродетели. Продолжим оборванную нами цитату:

[...] (b) Моя невинность – невинность простодушная: в ней мало силы и вовсе нет искусственности. Среди всех прочих пороков я жестоко ненавижу жестокость: и для естества моего, и для ума это наихудший из пороков. Но я настолько мягкотел, что мне неприятно видеть, как режут цыпленка, и тягостно слышать верещание зайца в пасти моих собак, хотя охота доставляет мне живейшее удовольствие [...] (a) Я горячо сочувствую печалям других и охотно плакал бы вместе с ними, если бы вообще умел плакать. (c) Ничто так не склоняет меня к слезам, как слезы, и не только настоящие, но и наигранные или нарисованные. (a) Мне не жаль мертвых, скорее я готов им завидовать, но мне бесконечно жаль умирающих. Меня не так возмущают дикари, что жарят и поедают тела покойников, как те, кто мучает и преследует живых. Я не могу спокойно видеть даже казни, свершаемые правосудием, какими бы разумными они ни были [...]².

Как мы видим, Монтень, соглашаясь отнести себя к третьей, последней категории, одновременно и отказывается кичиться эгоцентрической моральной доблестью, и выносит объект той «доброты», которую он не пожелал ставить себе в заслугу, за пределы своего «я», в судьбы других, будь то

¹ II, XI, p. 424; T. R., pp. 402–403 [ср. т. 1, с. 369].

² II, XI, pp. 429–430; T. R., pp. 408–410 [ср. т. 1, с. 374–375].

люди или животные. Монтень не умеет стойкостью побеждать насилие, какое чинят над ним другие, или пытку, какой подвергает его больное тело, – зато он, по его словам, неспособен и спокойно взирать на чужие страдания. Высокий героизм Катона и удивительная «радостность» Сократа поднимаются в сцене смерти до «удовольствия» – но это застывшее в неизменном совершенстве, замкнутое в себе «наслаждение» (мы бы назвали его мазохистским) включает других не иначе, как в роли восхищенных зрителей. Такая добродетель обособляет человека: она либо возносит его над всеми остальными, либо обрекает на бесконечные борения с самим собой. «Невинность» же Монтеня, напротив, простирает свой сострадательный интерес так широко, что уравнивает заявленный поначалу недостаток нравственной энергии. Монтень корит себя за слабость, но компенсирует ее, открыв в себе способность к симпатическому переживанию всякого страдания. Вбирая в себя участь другого, пассивная мука (в которой чувствуется желание Монтеня обуздать по мере возможности телесное расстройство) развивается в «ненависть к жестокости». Не в силах следовать образу эгоцентрического совершенства, отдаться во власть мазохистского наслаждения, Монтень приходит к прямо противоположной позиции: он признается в несовершенстве своей природы, которая испытывает глубокое потрясение, сталкиваясь с садизмом, получившим повсеместное распространение в эпоху религиозных войн и колониальных завоеваний. «Отношение с другим» вновь позволяет Монтеню щедро восполнить в сфере отношений между живыми существами тот недостаток бытия и силы, какой, по его словам, видится ему в собственном существовании.

Та же компенсаторная система действует и в литературном плане – но прямо противоположным образом – в опыте «О самомнении» (II, XVII).

Монтень вновь прибегает к трехчастному делению. Но на сей раз он не на стороне слабости, а, напротив, на стороне силы:

(с) И потом, для кого вы пишете? Ученые, которым подсудна всякая книга, не ценят ничего, кроме своих учений, и не признают никаких иных проявлений нашего ума, кроме начитанности и искусства: стоит вам спутать одного Циципона с другим, и вы уже не можете сказать ничего стоящего. Кто не знаком с Аристотелем, тот, по их мнению, считай, не знаком с самим собой. Души заурядные и плебейские не видят, как изящен и весом высокий и свободный слог. Но ведь *два этих вида* людей и заполнили весь мир. *Третий вид*, в который и попадаете вы при разделе – *души сами по себе правильные и сильные*, – столь редок, что по справедливости не имеет у нас ни названия, ни влияния: надеяться и стремиться угодить ему – почти что зря терять время¹.

¹ II, XVII, p. 657; T. R., pp. 640–641 [ср. т. 1, с. 586]. Ср. I, LIV, p. 313; T. R., p. 300 [т. 1, с. 278], где Монтень отводит себе не столь высокое место: «Если стоит говорить об

Излагая свои мысли «высоким» (но не ученым), «свободным» (но не заурядным и плебейским) «слогом», Монтень относит себя к «третьему» виду, превосходящему два других, которые «заполнили весь мир». Получается компенсация с обратным знаком: «души сами по себе правильные и *сильные*» образуют численно *слабую* группу. Тем не менее это ничтожное меньшинство «порядочных людей» (их час настанет в следующем столетии, хотя они по-прежнему будут гордиться своей малочисленностью) образует единственно возможное пространство полноценных человеческих отношений. Сила ума получает признание лишь в узком мирке, и именно в нем могут зародиться изысканнейшие дружеские связи.

Вот, наконец, последний пример трехчастного деления, в некотором смысле связанный с предыдущим:

(b) В юности я учился, чтобы похвалиться своей ученостью; затем – короткое время – чтобы набраться мудрости; теперь же учусь, чтобы провести время [...] Я давно уже отказался от пустого и расточительного влечения, какое питал к этому роду домашней утвари [книгам], (c) влечения, призванного не только удовлетворить мои потребности, но и завести меня *втрое* дальше – (b) уснастить и приукрасить меня самого¹.

Трехчастное деление отражает три стадии существования Монтеня и его отношение к книгам на каждой из них. Последовательная смена этапов, которую мы наблюдали на протяжении всей этой главы, представлена здесь в наиболее краткой и отчетливой форме. Один за другим складываются три стили отношений. На смену поведению, проникнутому озабоченностью чужим мнением («похвалиться»), приходит попытка овладеть своим внутренним «я», опираясь на законы мудрости; наконец, на третьей стадии душа расцветает в свободном движении, без напряжения и без нажима, и, подобно дружбе, не зная иной цели, кроме себя самой. Монтень доходит до того, что осуждает *тройное* состояние, пройденное им, дабы запастись книгами в количестве, превышающем необходимое. Теперь, когда Ла Боэси уже нет в живых, жизнь Мишеля де Монтеня может течь «своим чередом»², а Музы и книги могут стать посредниками в его осознанной соотношенности с самим со-

этих моих опытах, то может случиться, думается мне, что они не придутся по вкусу ни умам грубым и пошлым, ни умам исключительным и выдающимся. Те их не поймут, эти поймут слишком хорошо; и придется им довольствоваться читателем среднего умственного уровня».

¹ III, II, p. 829; T. R., p. 807 [ср. т. 2, с. 42–43].

² *Ibid.* [ср. т. 2, с. 42].

бой, проникая в его «удовольствия, игры и досуги»¹. Это третье состояние, когда господствует отношение непринужденное и управляемое. Тибоду в связи с приведенным выше отрывком напоминает, что башня в Монтене была трехэтажной²; он мог бы добавить, что на ее третьем этаже – в библиотеке – есть «три окна, из которых открываются прекрасные и далекие виды»³.

¹ *Ibid.*

² A. Thibaudet, *Montaigne*, Paris, éd. Floyd Gray, 1963, p. 79. Согласно Тибоду (p. 61), «“Опыты” представляют собой [...] третий тип позиции, к которому он пришел, дважды потерпев крах». Вначале оборвалась деятельная жизнь, затем – вторая активная жизнь, «посвященная самопознанию, самофильтрации, самореализации...».

³ III, III, p. 828; T. R., p. 806 [т. 2, с. 42]. Когда Монтень говорит о застольных удовольствиях и об общении, которому они способствуют, ему как нарочно припоминаются три удачных пира: «В воображении моем и в памяти запечатлелись три таких праздника...» (III, XIII, p. 1106; T. R., p. 1086) [т. 2, с. 302].

IV

МОМЕНТ ТЕЛЕСНОСТИ

1. Бесстыдство

Как мы только что видели, Монтень нередко признает необходимость «отношения с другим» и почти одновременно заявляет, что презирает чужое мнение. Он и домогается связи, и в то же время не принимает ее. Домогается связи – ибо показывает себя, чтобы его видели; не принимает ее – ибо, стараясь привлечь к себе чужие взгляды, он выказывает величайшее презрение к тому, что о нем скажут. И хула и хвала ему одинаково безразличны, лишь бы его принимали таким, каков он есть. «Я так люблю, когда обо мне судят и узнают, какой я на самом деле, что мне почти все равно, в какой из двух форм это происходит»¹. Другие вольны осуждать его. Порицание его не смущает. Конечно, он достаточно чтит «приличия», чтобы не позволять себе некоторых поступков и высказываний; однако он не боится скандала, выставляя напоказ свое изображение в голом виде. Только он сам способен оценить себя по заслугам: «Признаю, что в такой манере держаться *совершенно нараспашку, не принимая в расчет других*, есть, наверное, толика спеси и упрямства»². Утверждать свое «я», раскрываясь *нараспашку* перед другим и при этом не принимая его *в расчет*, – значит совместить призыв с разрывом. По правде говоря, не имея *спеси*, в которой обвиняет себя здесь Монтень, нелегко заявлять о своих правах на бесстыдство. Бесстыдство, в самом деле, одновременно и притягивает зрителя, и принижает его, манит и отвергает, завладевает взглядом и отмахивается от суждения. В поведении Монтеня есть элемент эксгибиционизма; в целом его можно рассматривать как нарциссизм, для которого зеркалом служит взгляд свидетеля. Бесстыдство вынуждает к вниманию, и обнаженный субъект, представ перед другими в вызывающем обличье, тем самым усиливает неясное («смутное») ощущение собственного существования, придает существованию недостающую прочность. Таким образом, в дело вступает и

¹ III, VIII, p. 924; T. R., p. 902 [ср. т. 2, с. 134].

² II, XVII, p. 649; T. R., p. 632 [ср. т. 1, с. 578].

навязанная другим близость и дистанцирование от него, и потребность в общении и (временный) отказ от взаимности. Отношение между писателем и читателем строится вокруг одного и того же образа, а читатель выступает всего лишь ретранслятором – воображаемым и виртуальным – авторского самосознания. «Я» в данном случае оценивает себя весьма неоднозначно: с одной стороны, эксплицитно оно провозглашает свою особую важность, свою независимость; с другой стороны (имплицитно), оно обвиняет себя в какой-то изначальной ущербности, заставляющей обращаться к другим, чтобы получить подтверждение своей неповторимости и найти необходимую опору для своего слишком шаткого образа. Что за странная автаркия, когда человек не может не выставлять себя напоказ! Стоит другим ошибиться или проявить равнодушие, и образ, на который Монтень ставит все, окажется под угрозой: его контур расплывется, краски поблекнут, а индивидуальные черты станут неузнаваемыми. Чтобы не понести подобного ущерба во втором своем существовании, Монтень считает за лучшее «распахнуться», не скрывая даже своих «шрамов» и уродств.

Замысел показать себя «целиком и совершенно нагим» сформулирован уже в обращении «К читателю». Монтень формулирует его снова и снова применительно к другим обстоятельствам, с неукротимой энергией: «Нужно отбросить прочь нелепые тряпки, под которыми прячутся наши нравы»¹. Но обосновывает он его двояко. С одной стороны, следует отдать должное телесной природе, из которой мы состоим. «Нашим существованием» мы обязаны «половому акту»². Нужно признать человека в его физических функциях, роднящих его со всеми живыми существами. С другой стороны, как бы мы ни стремились скрыть свои постыдные секреты, Бог без труда проникает взором в те половые и телесные реальности, которые мы пытаемся держать в тайне. И тогда образ отброшенного «тряпья», вновь возникающий в одном из рассуждений, предстает конкретным определением божественного всеведения:

(с) Все, чем мы прикрываемся и чем платим друг другу дань, – только тени; но великому судье, срывающему с наших срамных мест тряпье и лохмотья и поистине взирающему на нас со всех сторон, даже на самые наши сокровенные и скрытые испражнения, мы не платим ничего и тем умножаем свой долг перед ним³.

Итак, бесстыдство обнажает в человеке те черты, которые связывают его с природой, «уравнивают» его «с животными»⁴; но в то же время оно

¹ III, V, p. 846; T. R., p. 824 [т. 2, с. 59].

² III, V, p. 847; T. R., p. 825 [т. 2, с. 60].

³ III, V, p. 888; T. R., p. 866 [ср. т. 2, с. 101].

⁴ III, V, p. 877; T. R., p. 855 [т. 2, с. 90].

сближается с божественным знанием. Человек должен признать свое животное начало и одновременно способен познать самого себя *sub specie divinitatis*. Следовательно, *письменное* бесстыдство Монтеня оправданно вдвойне: во-первых, то, что оно показывает, принадлежит к царству природы, во-вторых, взгляд, которым оно окидывает эту природу, сродни Божьему взору... Чтобы убедиться, что перед нами литературная, а отнюдь не жизненная стратегия, достаточно напомнить (вслед за Альбером Тибоде) одно заявление Монтеня, где он удивительным образом разделяет «человека книжного и человека реального»¹:

(b) Я, столь развязный на словах, тем не менее по складу своему подвержен подобной стыдливости. Я никогда никому не показываю тех членов и действий, какие обычай велит нам скрывать, разве только уступая крайней необходимости или любострастию. Я более скован, чем, на мой взгляд, подобает мужчине, особенно с моими убеждениями².

Значит, в том, что мы *делаем*, мы признаем законную власть «обычая» над нашей жизнью; но то, что мы *говорим*, выходит из-под этой власти: книга – это пространство иной свободы.

Действительно, заговорив о стыдливости, Монтень подчиняется не менее четкому, чем в случае с бесстыдством, механизму двойного движения. Отвергая желание, стыдливость, и подлинная и притворная, лишь разжигает его: дистанция, установленная ею, делает соблазн еще неодолимее. Монтень усвоил урок Овидия и Вергилия, видевших в стыдливости самую действенную уловку кокетства. Ему приходит на память и Сабина Поппея, которая, по свидетельству Тацита, выходила из дома лишь под покрывалом: «Для чего придумала Поппея таить под маской красоту своего лица, если не для того, чтобы любовники ценили ее еще выше? Для чего укрывают женщины до самых пят те прелести, которые каждая из них хотела бы показать, а каждый из нас – увидеть? Для чего прячут они под столькими покровами те части тела, где лежит главный источник нашего и их желания? И зачем начали наши дамы воздвигать на своих бедрах грозные оборонительные бастионы, если не затем, чтобы дразнить наши вожделения и, отдаляя нас, привлекать к себе?»³ Привлекать, отдаляя: чеканная формула; она как нельзя лучше иллюстрирует название главы II, XV: «О том, что трудности распалют наши желания». Утайка и личина, эвфемизмы или стыдливые перифразы, создавая нам препятствия, лишь усиливают удовольствие от встречи:

¹ A. Thibaudet, *Montaigne*, Paris, 1963, p. 162.

² I, III, pp. 18–19; T. R., p. 22 [ср. т. 1, с. 20–21].

³ II, XV, p. 614; T. R., p. 598 [ср. т. 1, с. 544–545].

(а) Чтобы любовный пыл супругов не угасал, Ликург повелел лакедемонянам посещать своих жен не иначе как тайком: если бы их застigli на ложе вместе, они бы навлекли на себя такой же позор, как если бы их застали с другими. Затрудненные свидания, страх быть пойманными на месте преступления, грозящий завтра позор, [...] это-то и создает острую приправу. Сколько сладострастных забав рождают чинные и пристойные беседы о любовных делах! [...] Вождение наше не ценит и отвергает то, что у него под рукой, устремляясь за тем, чего у него нет¹.

Тем самым личина и откровенность приобретают более сложное, чем первоначально, значение: отныне нельзя не признать, что личина скрывает и привлекает, что откровенность сближает и разделяет – по крайней мере постольку, поскольку в нем присутствуют *спесь* и *равнодушие* (о которых пишет Монтень), нежелание считаться со свидетелями нашего бесстыдства, «принимать их в расчет». Отношение, подвластное субъекту, возникает лишь между людьми, согласными держаться на расстоянии друг от друга, пользуясь, однако, всеми благодетельными плодами неустанного общения. Так Монтень представляет себе возможность отстраниться от других и, обыгрывая эту отстраненность, придать общению изысканнейшую остроту...

2. Непокорное тело

Бесстыдство требует, чтобы о теле было известно все. Ибо человек – это одновременно и дух и тело. Чтобы изобразить себя, недостаточно лишь отчитаться в «фантазиях» своей души. Для полноты портрета требуется дать не менее исчерпывающее представление о «состояниях тела». И Монтень не обходит его стороной: он беседует с нами о своем росте и комплекции, о своих болезнях и вождениях. Эта сторона его автопортрета вызывала у читателей на протяжении веков то раздражение, то снисходительную улыбку. Его побуждения были неверно поняты.

Затрагивая вопросы телесной жизни, Монтень неминуемо должен был столкнуться с притязаниями медицины: тело находится в компетенции именно этой отрасли знания. А его болезнь столь же неминуемо должна была придать этому столкновению самую драматическую форму. Предмет этот настолько важен для Монтеня, что он помещает его на самое видное место – в *последнее* эссе книги второй (II, XXXVII, «О сходст-

¹ II, XV, р. 612–613; Т. R., р. 596 [ср. т. 1, с. 543–544]. Тот же довод приводится и в главе III, V: «Щедрость женщин в замужестве чересчур расточительна, и она притупляет жало влечений и желаний» (р. 854; Т. R., р. 831) [т. 2, с. 67]. Мы вернемся к этой теме в следующей, пятой главе.

ве детей с родителями»), с которым позже как бы перекликается *последнее* эссе книги третьей (III, XIII, «Об опыте»); конечное положение во многих отношениях значимо.

На первый взгляд Монтеню всего лишь нужен предлог, чтобы на частном примере самой недостоверной, самой заносчивой и во многом самой опасной из всех традиционных дисциплин подвергнуть критике самонадеянность знания вообще. Он имеет в виду не только шаткость устоев этой псевдонауки: гораздо серьезнее то, что она покушается на сферу чувственного, притязает диктовать законы телу, *моему телу*.

В первом приближении кажется, что от Монтеня можно было бы ожидать известной снисходительности к медицине. Из всех наук, унаследованных от античности, она уделяет наибольшее внимание индивидуальности; учение о телесном сложении (о «красисе» гуморов, об *идиосинкразии*, присущей каждой отдельной жизни) открывает простор для бесконечного множества возможных комбинаций: классическая греческая медицина изначально умела сочетать рассуждение с опытом¹, смягчая крайности того и другого; она принимала во внимание частные случаи и практиковала сомнение (*skepsis*) еще до того, как сложилась скептическая школа в философии. Она равно принимала и разнообразие, и неповторимость. А значит, Монтень может при случае позаимствовать кое-что из ее языка для описания своих «гуморов». И, как мы увидим, это, возможно, не все, чем он ей обязан.

Однако у Монтеня есть все основания сетовать на «бурное и безбрежное море медицинских заблуждений»²: рабски следуя учению Галена, медицина не устояла перед соблазном превратиться в замкнутую систему, в застывшую догму; даже исповедуя необходимость учитывать индивидуальный темперамент больного, она ссылается на всякие иллюзорные сущности. Она опирается на такую физику и такую физиологию, которые превращают данные чувственного восприятия в субстанции. Она не ставит их под вопрос. Опыт, к которому она отсылает, имеет своей целью подтвердить уже известное, а не открыть что-то новое. Она не учится даже на своих ошибках: в своем языке она находит для них толкования и объяснения; и так же как она не подвергает сомнению качественные субстанции, кото-

¹ См. среди прочего: Hippocrate, *L'Ancienne Médecine*, introd., trad. et commentaires par A.-J. Festugière. Paris, 1948; Louis Bourgey, *Observation et expérience chez les médecins de la collection hippocratique*, Paris, 1953; Ludwig Edelstein, «Empiricism and Skepticism in the Teaching of the Greek empiricist School», in: *Ancient Medicine*, ed. by O. Temkin and Lilian C. Temkin, Baltimore, 1967, p. 195–203.

² II, XII, p. 556; T. R., p. 538 [т. 1, с. 489].

рые обнаруживает во всех телах мироздания – теплое, холодное, сухое, влажное, горькое, сладкое, соленое и пр., – она похвально тем, что ей известна истинная природа болезней и специфическое действие снадобий. Она присваивает себе право высказываться по любому поводу, как если бы у нее был в руках ключ от всех наблюдаемых или вызываемых ею явлений. Но когда ей нужно назначить пациенту составленные ею лекарства, она вынуждена отступить от того опыта или серии основополагающих опытов, на которые ссылалась в своих суждениях. Она действует вслепую; не находя опоры в каком-либо прочном, доказанном знании, она принимается лечить на свой страх и риск и ставит все новые сомнительные эксперименты над несчастным больным, поддавшимся на ее щедрые посулы.

Таким образом, Монтень показывает, что понятие «опыт» имеет два совершенно разных употребления: прежде всего, его используют врачи, когда, опираясь зачастую на совершенно недостаточные данные и основываясь на неких неоспоримых сходствах, антагонизмах, возможностях, благотворных воздействиях, приводят известные им *случаи* болезни, выявляют их зыбкие причины и выводят ошибочные следствия¹; напротив, опыт в его собственном понимании играет более скромную роль: он исходит из чувственного явления, но не превращает его в концепт, а ограничивается его регистрацией; он не удаляется от пережитого и не видит в нем *средство* достичь более общего знания о причинах, предшествующих болезни, и о следствиях, вытекающих из нее. Мы стоим на семантической границе, от которой впоследствии будут все дальше расходиться в разные стороны «объективный» опыт, источник знания для современной науки с ее отработанными методологическими требованиями, и опыт «личный» (или внутренний), в рамках которого индивид ощущает неповторимое качество собственного существования. Пока еще оба понимания опыта близки и образуют видимость единства: опыт, привлекаемый врачами, ценен как *пример*, и это позволяет повторять его; опыт, на который ссылается Монтень, очевиден сам по себе, что не мешает ему также служить примером, имеющим над человеком непосредственную власть и потому способным противостоять любым другим примерам (как правило, более далеким), какие имеются в запасе у специалистов. Когда Монтень говорит, что наследственная мочекаменная болезнь в его роду сопровождалась таким же наследственным от-

¹ Напомним, что прогноз играл основополагающую роль в учении Гиппократов и всей вытекающей из него традиции. Людвиг Эдельштейн посвятил ему прекрасную работу: L. Edelstein, «Hippocratic Prognosis», in: *Ancient Medicine, op. cit.*, pp. 65–85. Монтень стремится показать, что и предсказание последствий болезни, и взгляд назад с целью обнаружить ее причины являются опасным заблуждением.

вращением к медицине и сочеталась с замечательным долголетием, он стремится обратить против притязаний врачей оружие самой медицины, призвав на помощь одновременно и опыт, и пример:

... (а) Антипатия, которую я питаю к их искусству, несомненно мной унаследована. Мой отец прожил семьдесят четыре года, мой дед – шестьдесят девять, а мой прадед около восьмидесяти лет, не прибегая ни к каким медицинским средствам [...] Медицина *складывается из примеров и из опыта*, но таким же образом составилось и мое мнение о ней. Разве это не *вполне достоверный и весьма убедительный опыт*? Я не уверен, сумеют ли они наскрести в своих анналах троих таких же людей, как мой отец, дед и прадед, родившихся, выросших и умерших в одной и той же семье, под одним и тем же кровом, которые прожили бы столько же лет, подчиняясь их правилам [...] Бесспорно, что приведенные мной *примеры* из истории моей семьи красноречиво говорят в мою пользу, и врачи встанут перед ними в тупик¹.

Опыт против опыта; испытанное другими против испытанного собой самим, примеры против примеров: Монтень отдает предпочтение подлинным архивам своей медиконенавистнической семьи. Личный проверенный *опыт* ценнее бездоказательного знания ученых, даже если Монтеню суждено скоро умереть от болезни, приступами которой он начинает страдать:

(а) В делах человеческих не встречается такого постоянства: вот уже двести лет без восемнадцати мы терпим это *испытание* [...] Поистине нет ничего удивительного, что *этот опыт* начинает нам изменять. И пусть не попрекают меня болями, которые берут меня за горло: разве мало прожить здоровым сорок семь лет² даже если жизнь моя подошла к концу, все равно я прожил дольше многих².

Сами слова говорят: для Монтеня личный опыт болезни входит в ряд испытаний, он проживает и проговаривает его – проживает, чтобы проговорить. И потому, испытав, «вкусив» его, Монтень убежден, что обладает куда большим авторитетом, нежели все слова медицины. Послушаем, как он делится с нами своим опытом болезни, своим удивлением (при первых ее приступах), что она оказалась вовсе не так ужасна, как он боялся:

... (а) Но настоящие, телесные страдания я переношу очень остро. Возможно, происходит это потому, что в свое время, обращая на них слабый и беглый взор, затуманенный тем долгим, безоблачным здоровьем и покоем, какой даровал мне Бог в лучшую пору моей жизни, я в воображении своем представлял их настолько невыносимыми, что, говоря по правде, натерпелся больше страху, чем теперь терплю боли: и оттого во мне крепнет убеждение, что большинство наших ду-

¹ II, XXXVII, p. 764; T. R., p. 742 [т. 1, с. 678].

² II, XXXVII, p. 764; T. R., p. 742–743 [ср. там же].

шевных способностей (с) мы применяем так, (а) что они скорее нарушают жизненный покой, чем способствуют ему.

Я борюсь с наихудшей из всех болезней, самой внезапной, самой мучительной, смертельной и неизлечимой. Я испытал уже пять или шесть долгих и мучительных ее приступов; и все же либо я ободряюсь, либо даже и в этом состоянии есть на что опереться тому, чья душа избавилась от страха смерти и от угроз, выводов и *последствий*, которыми морочит нас медицина. Да и самые уколы боли не настолько остры и жгучи, чтобы привести выдержанного человека в неистовство и отчаяние. Мне мои колики приносят по крайней мере ту *пользу*, что доверяют работу, которую я не сумел проделать сам, и в конце концов полностью примирят меня со смертью и заставят свыкнуться с нею: ведь чем больше будут они мне докучать и мучить меня, тем меньше я буду бояться смерти¹

По этому тексту можно прекрасно судить о характерных чертах личного опыта в сопоставлении с опытом, на который ссылается догматическое знание, похваляющееся своей способностью предсказывать дальнейшее развитие («последствия») физических явлений – то есть отдаленные результаты либо болезни, предоставленной своему течению, либо назначенных лекарств. Личный опыт отнюдь не стремится к индуктивному обобщению, не пытается установить некую каузальную связь, позволяющую истолковывать причины наблюдаемых фактов и в конечном счете вывести их в ряд предсказуемых будущих следствий; напротив, он всегда привязан к тому, что «переносит» [«вкушает», *gouste*] в данный момент, к единственному и неповторимому ощущению, причем не извлекает из него никакого закона, никакого правила, как вести себя в физическом отношении; «польза», которую он получает, не имеет ничего общего с овладением окружающим миром, она носит этический и онтологический характер и состоит в «примирении» со смертью. Смерть, ожидающая нас в конце, по ту сторону разворачивающихся во времени феноменов, есть вместе с тем реальность, которой мы должны страшиться уже здесь и теперь, которая вплетена в чувственную ткань настоящего. На смену тому «упражнению», каким стало для Монтеня падение с лошади (II, VI), приходит более насущный урок мочекаменной болезни. Сам факт страдания естествен и ограничен страждущим сознанием, он не дает нам никаких новых средств воздействия на природу: его результатом будет только мудрость, состоящая в том, чтобы «подчиниться природе», позволить ей делать свое дело... Эта позиция наилучшим образом сформулирована в знаменитой фразе из главы «Об опыте» (III, XIII): «Если я буду прилежным учеником, то мой собственный опыт вполне достаточно *умудрит* меня»². Таким образом, медицинский опыт,

¹ II, XXXVII, p. 760; T. R., pp. 738–739 [ср. т. 1, с. 674–675].

² III, XIII, p. 1073; T. R., p. 1051 [т. 2, с. 272].

сделавший природу объектом наблюдения и пытающийся управлять ее действиями либо противиться им, в корне противоположен продуманно личному опыту, который смиренно отказывается постигнуть действия природы, но соглашается следовать ей во всем, рассчитывая взамен всего лишь сделать свою жизнь более мудрой, а смерть – менее напряженной. Предпочтение, которое отдает Монтень личному опыту, отчасти связано с оппозицией *быть/казаться*. Ибо «посулы» медицины иллюзорны, они суть чистейшая кажимость, пустая самонадеянность, – а значит, злоупотребляют доверием пациента: «Под стать их искусству было и правило, какого держатся все фантастические, мнимые и сверхъестественные науки: что больной должен верить им и заранее питать надежду и уверенность в результатах их действий»¹. Если бы результаты лечения были *прочными* и *доверенными*, медицина обладала бы свойствами самого бытия; но поскольку эти результаты зависят от *веры* в них, ее можно отнести лишь к разряду видимостей; отсюда и определения, которые дает ей Монтень, – фантастическая, мнимая, сверхъестественная.

Внутренний опыт служит также пробным камнем, позволяющим составить суждение и о другой «науке» – философии, понять, принадлежат ли предлагаемые ею типы поведения бытию или кажимости. Для всякого, кто, подобно Монтеню, терпит телесные муки, очевидно, что бесстрашие, которое советуют проявлять философы, – не более чем личина и маска:

... (а) Я всегда считал, что веление неуклонно и строго сохранять присутствие духа, терпя боль, и выказывать к ней равнодушное презрение – это пустые церемонии. Для чего философии, занятой лишь вещами животрепещущими и действительными, тешиться подобными *внешними видимостями*? (с) Пусть она оставит эту заботу лицедеям и магистрам риторики, что так пекутся о наших жестах. Пусть смело позволит трусости завладеть голосом больного, лишь бы сердце его и нутро не были трусливы; пусть отнесет эти умышленные стоны к разряду тех вздохов, рыданий, трепетаний, бледности, которые Природа сделала *независимыми от нашей воли*. Пусть довольствуется тем, что наше мужество не ведает страха, а наши речи – отчаяния! Что из того, что мы ломаем руки, если наша мысль остается несломленной! Ведь она наставляет нас ради нас же самих, а не ради других, ради того, чтобы *быть*, а не *казаться*².

Пусть даже философия и способна укрепить наше «мужество», но, когда она посягает на телесные движения больного, чей умышленный жест, «крик», почти неотличим от произвольных реакций, она выходит за рамки своих полномочий; никакая философия не «запретит Сократу крас-

¹ II, XXXVII, p. 770; T. R., p. 749 [ср. т. 1, с. 684].

² II, XXXVII, pp. 760–761; T. R., p. 739 [ср. т. 1, с. 675].

нет от любви и от стыда, моргать, когда над ним занесен удар, дрожать и потеть, когда его треплет лихорадка [...]»¹. Телесный опыт – который Монтень испытывает через боль, – обозначая границы философии абсолютно-го самообладания, ведет к обретению смиренной мудрости, которая не отрещивается ни от произвольных жестов, ни от сломленной воли, накладывающих свою печать на наши вздохи и стенания. Конечно, мы должны спасти всю, какую можно, способность к мышлению и суждению; от нее уцелеет многое, но не все: невыносимая боль служит той чертой, тем критерием, что позволяет отделить возможное от невозможного:

(с) Я проверял себя в самый разгар боли и всегда убеждался, что способен говорить, думать и отвечать не менее здраво, чем в другое время, хотя и не столь постоянно, ибо боль прерывает меня и отвлекает. Когда окружающие считают, что я совсем раздавлен, и начинают меня щадить, я нередко испытываю свои силы и заговариваю о предметах, не имеющих ничего общего с моим состоянием. *Внезапным усилием воли я способен на все, но очень ненадолго.*

О, почему я непохож на того спящего у Цицерона, которому приснилось, что он ласкает блудницу, и который, проснувшись, обнаружил, что вылез из камня, извергнув его на простыню! Мои камни чудесным образом вылечивают меня от блуда!²

Сознание своего тела, обостренное болезнью, очерчивает пространство, где субъект подпадает исключительно под юрисдикцию природы, которой ему назначен его телесный удел, – пространство ненадежное и небезопасное, несмотря на то, что человек вправе ожидать от природы покровительства. Это область *моего, собственного*, неотчуждаемого; но это и область разрушительного действия времени, которое увлекает тело к старости и смерти. Природа – сила двойственная, она и хранит нас, и губит. Что же может с этим поделаться медицина, якобы изменяющая тело согласно кодифицированной системе сущностей и качеств, которую она наугад приписывает природе? От Монтеня не ускользает, что концепция этой системы чересчур схематична и строится отчасти на чисто умозрительных допущениях. Точно так же не нужна больному телу и философия, предписывающая вести себя «сдержанно» и соблюдать «внешнюю благопристойность», когда следовать этому правилу выше его сил. Если библиотека на вершине башни стала для Монтеня убежищем от посягательств мира, то тело, в свою очередь, становится убежищем от посягательств «искусств» – при условии, что удастся сохранить независимость суждения, позволяющую про-

¹ II, XXXVII, p. 761, n. 2, текст, опубликованный при жизни Монтеня; T. R., p. 739 и n. 2.

² II, XXXVII, p. 762; T. R., p. 740 [ср. т. 1, с. 676].

верить себя «в самый разгар боли». Все телесные ощущения индивида касаются лишь его непосредственных отношений с Природой, то есть с той властью, которая способна проявляться стихийно, через него самого, не требуя для своего истолкования какого-либо специального дискурса. (В ту же эпоху у мистиков, в частности у Терезы Авильской, тело предстает сценическим пространством, где уже не Природа, а Бог являет свою милость и гнев, раз и навсегда впечатывая их наглядно в самую плоть, – что бывает огорчительно для носителей знания, богословов и исповедников.)

3. «Врачебные ошибки»

Монтень достаточно хорошо знаком с системой медицинских воззрений своего времени: он дает ее сжатый, четкий и обстоятельный обзор. Но его изложение преследует лишь одну цель – показать, насколько те факторы, что принимают во внимание врачи, способны, переплетаясь, порождать ошибки. Как же верно оценить их? Как выявить их все? Ведь даже малейшая ошибка имеет значение:

... (а) Но если *ошибка врача* – вещь опасная, то дело наше плохо, ибо врачу нелегко не впадать постоянно в ошибки: слишком много вещей, соображений и обстоятельств должен он учитывать, чтобы назначить правильное лечение. Он должен знать *телосложение больного*, его температуру, гуморы, наклонности, даже его мысли и фантазии; он должен принимать в расчет внешние обстоятельства, характер местности, *состояние воздуха и погоды*, расположение светил и их влияние; *о самой болезни* он должен знать причины, признаки, характер протекания, критические дни; *о снадобьях* – их вес, силу, происхождение, вид, сколько они действуют и как их назначать; и он должен составить верную пропорцию и правильно соотносить все эти элементы, чтобы получилась *абсолютная их симметрия*. Достаточно самой малости, стоит лишь одной из множества этих пружинок оказаться неисправной, и мы погибли. Одному Богу известно, как трудно врачу разобратся в большинстве этих вещей! Как, например, ему установить *главный признак болезни*, раз у каждой из них *неисчислимое множество признаков*? Сколько споров и сомнений вызывает у врачей толкование анализа мочи! А иначе чем вызваны те их препирательства относительно болезней, которые мы постоянно наблюдаем? Как нам иначе оправдать их вечные ошибки, когда они принимают кукушку за ястреба? Как ни легки были недуги, которыми я болел, *не припомню, чтобы хоть раз трое врачей сошлись во мнениях*. Мне ближе *примеры, касающиеся меня самого*¹.

Физиология

Гигиена

Патология

Терапия

Семнология

¹ II, XXXVII, p. 773; T. R., pp. 752–753 [ср. т. 1, с. 686–687].

Перечисляя ряд факторов, которые должен принимать в соображение врач, Монтень строго следует порядку частей, принятому в современных ему трактатах о принципах медицины. В большинстве книг рекомендуется сначала изучить *физиологию*, или «вещи естественные»: гуморы и телосложение (или «красис», или «температуру»), то есть их смешение в разных пропорциях в зависимости от человека, от возраста, от времени года. Во вторую рубрику помещаются вопросы *гигиены*: она ведает тем, как индивид обращается с «шестью вещами неестественными», или «индифферентными»; главной из них считался воздух, за которым следовали питье и еда, работа и отдых, сон и бодрствование, выделения и задержания, а также душевные страсти.

Изучением болезни (или вещей «противоестественных») занимается *патология*, при изложении которой в основных сочинениях последовательно рассматриваются предметы, упоминаемые Монтенем: «причины, признаки» (или симптомы) заболевания, его «протекание, критические дни». Наконец, Монтень, вслед за авторами медицинских трактатов, останавливается на *терапии*, то есть искусстве выбирать лекарства в соответствии с конкретными обстоятельствами; лечение должно быть назначено так, чтобы с помощью механизма противоположностей (удаление против чрезмерной упитанности, тепло против избытка холода, влажность против излишней сухости, «тонизирующие» вещества против ослабленности и т. д.) восстановить равновесие, «симметрию», золотую середину, и тем самым вернуть человеку утраченное здоровье. Ибо здоровье обусловлено точным балансом внутренних функций и элементов и благоприятным воздействием внешних факторов на телесную жизнь – согласно принципу *изономии*, почитаемому в греческой науке после сочинений Алкмеона Кротонского¹.

Итак, Монтень в нескольких строках сжато описывает тот понятийный аппарат, какой используют все врачи эпохи, обсуждая «показания к лечению» – этим техническим термином обозначаются решения, которые должны принимать специалисты в наблюдаемой ситуации. Так, у Паре читаем:

¹ Отсылаем читателя к блестящей работе Овсея Темкина: Owsei Temkin, «Health and Disease», in: *The Double Face of Janus*, Baltimore, 1977, pp. 419–440. О медицине в эпоху Возрождения см.: Charles Sherrington, *The Endeavour of Jean Fernel*, Cambridge, 1946, и, в более общем плане, Pedro Lain Entralgo, «La medicina del renacimiento», in: *Historia de la Medicina moderna y contemporánea*, Barcelona, 1963, pp. 5–116; см. также: Pedro Lain Entralgo, ed., *Historia Universal de la Medicina*, vol. 1–7, Barcelona, 1973, t. IV, pp. 1–189; Allen G. Debus, *Man and Nature in the Renaissance*, Cambridge, 1978.

цирюльники и врачи употребляют слово «показания»: оно в ходу среди них и не используется в народном языке [...]. В хирургии именуем мы показаниями то, что у цирюльника перед глазами и в чем видит он как бы примету, помогающую решить, какое лекарство ему применить, чтобы излечить человека либо предохранить его от болезни [...]. Существует три общих рода показаний, из коих каждый подразделяется на несколько более частных разновидностей: первый род – вещи естественные, второй – вещи неестественные, третий – вещи противоестественные. Вещи естественные указывают и учат, что их следует сохранять посредством им подобного, и под ними понимаются все показания, полученные нами о теле и человеке, вручившем нам себя, каковыя суть показания о силах больного, его температуре, возрасте, поле, привычках, обычном для него образе жизни¹.

Что же касается «вещей неестественных», добавляет Паре, то из них особо следует остановиться на свойствах *воздуха* (которые, в свою очередь, выделяет и Монтень):

[...] Ибо хотим мы того или нет, нам приходится терпеть и выносить состояние окружающего нас *воздуха*. Таким образом, воздух дает нам некое показание, или, вернее, некое со-показание: ибо если он сходен с болезнью, его показание совпадает с болезнью, а потому показано будет исправить его; если же он противоположен болезни, то показывает, что его нужно сохранить².

Наконец, «вещи противоестественные указывают, что нам следует их удалить и воспретить либо исправить через противоположные им. Итак, чтобы *сделать общий вывод* из перечисленного, виды показаний, или признаки, какие содержатся в вещах естественных и какие именуем мы консервативными, весьма *многочисленны* [...]»³.

Медицинская теория Паре (то же самое можно прочесть и у других упомянутых Монтенем авторов – «Фернеля или Скалигера») ⁴ допускает уже на уровне фактов наличие множества признаков («указаний» или «симптомов»), и потому ее экспликативный дискурс, коррелирующий с этой полисемией, полиэтиологичен. Причины оказывают свое действие на многих уровнях; они могут возникать на разных этапах временного промежутка, предшествовавшего болезни. Именно с этим обстоятельством Монтень связывает неминуемую угрозу ошибки. Логика его доводов беспощадна: каким образом врач, наблюдая *один признак* болезни (например, в анализе мочи), дабы вывести из него показание для *одного* назначения терапии, способной облегчить или излечить недуг *данного* человека, – каким обра-

¹ Ambroise Paré, *Les Œuvres* (1561). «Первая книга введения в хирургию», глава XXV: «О показаниях». Я цитирую по 8-му изданию: A. Paré, *Les Œuvres*, Paris, 1628, p. 40.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ III, XIII, p. 1087; T. R., p. 1065 [т. 2, с. 284].

зом он сможет «безошибочно» проделать ту *дедуктивную* операцию, которая бы позволила ему перейти от общих (чисто словесных) правил к частному случаю (обследованному обычно не до конца)? На *видовом* уровне его суждение движется по стольким путям сразу, что оказывается неспособным различить «главный признак болезни» и бьет мимо цели: «принять кукушку за ястреба» на языке пословицы означает именно ошибиться в *видовой* принадлежности. Но хуже всего то, что от ошибки пострадает не только моя болезнь как некий вид болезни – пострадаю я сам как отдельный индивид. «Ошибка» не мелочь, когда дело идет о моей жизни...

Бесчисленные ловушки подстерегают не только дедуктивное, но и *индуктивное* суждение, призванное установить общее правило или закон на основании каких-либо наблюдаемых данных. Монтень, сам будучи больным, то есть заинтересованной стороной, подвергает критике уверения врачей в действенности их снадобий. Врачи выводят законы из случайного «примера», они устанавливают *простые*, от причины к следствию, связи и опять-таки не принимают в расчет разнообразия реальности, ее бесчисленных разветвлений, способных отклонить с прямого пути постулированную суждением причинно-следственную зависимость. Критика показаний позволяет Монтеню (предвосхищая Декарта) пойти дальше и подвергнуть критике те субстанциальные качества и тайные целебные свойства, какие приписываются естественным вещам. Тем самым опровергается сама основа терапии. Можно ли отрицать ее шаткость? Опыт, на который ссылаются врачи, – это почти всегда опыт *единичный*; неправомерно выводить из него некий *общий* закон, который был бы, в свою очередь, применим к единичным случаям, подпадающим под его действие.

Завершая свою полемику с врачами в главе II, XXXVII, Монтень замечает, что не разрешил до конца затронутый по ходу дела вопрос об опыте. Уже в издании 1580 года перед посланием к г-же де Дюра помещена заключительная страница, имеющая характер дополнения:

(а) Я не могу отложить этот лист, пока не скажу еще пару слов вот о чем: действенность своих снадобий они обосновывают в наших глазах тем, что *испробовали их на опыте*. По большей части, думается мне, более чем на две трети, лечебные свойства заложены в *квинтэссенции*, или тайном качестве, трав, познать которую мы можем, лишь *применяя их*, ибо *квинтэссенция* есть лишь такое *свойство*, *причину которого мы не умеем постигнуть разумом*¹.

На какой опыт ссылаются врачи? Монтень рассматривает *три* возможных случая. Во-первых, это опыт, «внушенный свыше», который так

¹ II, XXXVII, pp. 781–782; T. R., pp. 761–762 [ср. т. 1, с. 694].

часто служит опорой Парацельсу и его ученикам; от этого непосредственного способа познания, интуитивного видения Монтень, едва лишь речь заходит не о «я», а о мировой истине, отходит на почтительное расстояние, обозначая тем самым свое неприятие; в его словах звучит неприкрытая ирония:

(а) Я с удовольствием соглашусь с теми доказательствами, которые они, по их словам, получили по внушению некоего Демона (ибо с чудесами я не связываюсь никогда)¹.

Во-вторых, речь может идти об опыте, «доказательства» которого «выводятся из вещей, [...] которыми мы часто пользуемся, как если бы у шерсти, в которую мы имеем обыкновение одеваться, случайно нашлось какое-либо тайное сушащее свойство, излечивающее стертые пятки»². Обо всем этом человек непосвященный знает ровно столько же, сколько врач, – через «пользование» вещами, через обычай. Монтень снова иронизирует. Речь идет о банальной констатации, о расхожем опыте, который так легко перевести на медицинский жаргон, сославшись на некое «тайное сушащее свойство»... Все мы, сколько нас ни есть, лечим свои недуги так, как принято по обычаю. От добавления жаргона ничего не меняется.

И наконец, третий случай. Предположим, мы выбрали некую естественную вещь и случайно констатировали некое ее действие; тогда мы постулируем между ними устойчивое отношение и ждем другого случая, чтобы это действие проверить. Такой принцип характерен для «слепого» эмпиризма, а не для подлинно «экспериментальной науки», о методологии которой Монтень, как и его современники, не имеет ни малейшего представления: ибо бесконечно множить число наблюдателей (их консенсус представляется ему больше заслуживающим доверия) и нереально, и к тому же – вопреки мнению Лансона³ – нисколько не помогает *организовать* опыт; так что Монтень критикует традиционный эмпиризм, ничего не предлагая взамен:

(а) Но в большинстве других случаев, когда они уверяют, будто пришли к тому или иному опыту, ведомые фортуной и направляемые одним лишь случаем, я полагаю, что это совершенно невероятно. Мне представляется человек, видящий вокруг себя несметное количество вещей, растений, животных, металлов. Я не знаю, с чего ему начать свой опыт; и буде ему первым делом взбредет в голову испытать, скажем, лосиный рог – во что довольно трудно поверить, – то еще труднее ему будет решить, что делать дальше. Перед ним столько болезней

¹ II, XXVII, p. 782; T. R., p. 762 [ср. т. 1, с. 694].

² *Ibid.*

³ Gustave Lanson, *Les Essais de Montaigne*, Paris, s.d., pp. 278–281.

и столько обстоятельств, что, прежде чем он сможет с уверенностью сказать, при каких условиях его опыт будет совершенным, ум его откажется понимать что бы то ни было [...]¹.

От выбранного наудачу вещества, якобы наделенного целительной силой, к недугу, специфическим лекарством от которого оно, возможно, является, ведет бесчисленное множество путей: иными словами, пути эти открыты; определить достаточное условие излечения невозможно:

[...] (a) И прежде чем среди бесконечного множества вещей найдет он этот рог, среди бесконечного множества болезней – эпилепсию, среди разнообразных темпераментов – меланхолический, среди различных времен года – зиму, среди множества народов – французов, среди возрастов – старость, среди различных положений небесных тел – сочетание Венеры и Сатурна, среди всех частей тела – палец, не руководствуясь при этом ни доводом, ни предположением, ни примером, ни божественным внушением, но только лишь фортуной, – тогда фортуна эта должна быть всецело искусственная, упорядоченная и систематическая. И потом, когда больной исцелится, откуда врачу узнать достоверно, не случилось ли это оттого, что болезни вышел срок, или по чистой случайности, или под действием чего-то, что больной съел или выпил или к чему в тот день прикоснулся, и не помогли ли ему бабушкины молитвы? Больше того, даже если действие лекарства доказано неопровержимо, сколько раз нужно его применить? И какова должна быть долгая череда всех этих случайностей и совпадений, чтобы вывести из них правило?²

Здесь кончался текст 1580 года. В 1588 году Монтень добавляет последний заключительный абзац, снова об условиях, при которых опыт можно считать достоверным; судя по короткой позднейшей вставке, этот вопрос продолжает его занимать:

(b) А если правило будет выведено, кто это сделает? Из миллионов людей разве что *трое* позаботятся о том, чтобы записать *свои опыты*. Столкнется ли судьба в назначенном месте именно с одним из них? Что если кто-то другой или сотни других проделали прямо противоположный опыт? Знай мы все суждения и рассуждения всех людей, это, быть может, нам что-нибудь и разъяснило. Но это отнюдь не причина, чтобы трое очевидцев и трое ученых мужей правили всем родом человеческим: для этого человеческая природа должна была бы сама выделить их и назначить (c) нашими особыми представителями³.

Искать универсальное «правило» можно лишь наугад, блуждая в потемках. Когда якобы общее утверждение основывается в лучшем случае на выводах *трех* человек (тех самых «троих», которые, по замечанию Монтеня, никогда не могут «сойтись во мнениях»), записавших «свои

¹ II, XXVII, p. 782; T. R., p. 762 [ср. т. 1, с. 695].

² II, XXVII, p. 782; T. R., pp. 762–763 [ср. там же].

³ II, XXVII, pp. 782–783; T. R., p. 763 [ср. там же].

опыты», никакие проповеди о причинах и следствиях не будут иметь обязательной силы. Со своей стороны Монтень, выступая против медицины, может, как мы видели, привести в пример *трех* своих ближайших родственников – отца, деда и прадеда: «Разве это не вполне очевидный и убедительный опыт? Не уверен, что [врачи] сумеют найти *три* таких же в своих записях...»¹ Отношение, которое они постулируют, скорее всего случайно, возникло по прихоти «судьбы». Общее знание не только *нельзя применить* на практике в силу разнообразия «показаний» – его, притязающее на достоверность, к тому же *нельзя конституировать*, в силу того что каузальные отрезки, которые оно считает постоянными, неустойчивы и ненадежны.

Написав эссе «О сходстве детей с родителями», Монтень, несомненно, почувствовал, что не исчерпал тему опыта до конца: он рассуждал чисто полемически, возражая тем, кто ссылается на опыт, чтобы внушить к себе доверие, придать весу своей теории и практике, науке и искусству. Кроме того, какие бы важные вещи ни поведал в этом эссе Монтень о своей болезни, он изложил еще не все причины, придающие в его глазах законность опыту иного типа – прямому и личному, единственному и неповторимому.

Сравним конец главы II, XXXVII, которую мы только что прочли, и начало главы III, XIII: мы увидим, что некоторые мысли, высказанные здесь в обобщенном виде, напрямую перекликаются с теми, что мы цитировали выше; можно даже утверждать, что само эссе «Об опыте» – это обширная глосса к эссе «О сходстве детей с родителями».

(b) Нет жадности более естественной, чем жадность знания. Мы *пробуем* все средства, какие могут помочь в его достижении. Когда для этого не хватает разума, мы *прибегаем к опыту*,

(c) Per varios usus artem experientia fecit:

Exemplo monstrante viam,

(b) средству более слабому и менее достойному; но истина есть вещь столь великая, что нам не следует пренебрегать ни одним способом к ней приблизиться².

Монтень вновь признается, что не может «отложить» – на сей раз уже не «этот лист», а всю книгу в целом, не поставив заново, в последний раз, вопрос о научном знании и опыте. Ему нужно объясниться до конца. С первых же строк он уточняет, что опыт – познание опосредованное и что в категории разных типов опосредованного познания он занимает низшую

¹ II, XXVII, p. 764; T. R., p. 742 [ср. т. 1, с. 678].

² III, XIII, p. 1065; T. R., p. 1041 [ср. т. 2, с. 263]. Латинская цитата заимствована из Манилия: «Благодаря всевозможным поискам опыт создал искусство, путь к которому указывают примеры» (I, LIX).

ступень, ибо опирается на пример, а значит, не может не запятнать себя причастностью к чувственному миру. В этом его отличие от чисто рационального познания, использующего лишь те средства, какие доставляет ему логика понятийного аппарата.

Таким образом, эссе III, XIII прежде всего дает Монтеню возможность вернуться к весьма, как мы знаем, важной для него мысли: бесполезно приглядываться к отдельно взятым, избранным примерам, уделять им особое внимание и почет. Жизнь обычных людей, если уметь извлекать из нее уроки, ничуть не менее богата примерами, чем жизнь людей великих; в конечном счете, вполне подходящие примеры мы можем почерпнуть из собственной жизни – если только соизволим отнести свои ошибки к разряду негативных примеров; отметим между прочим, что у Монтеня здесь вновь появляется слово «ошибка» как отголосок только что рассмотренной нами страницы опыта II, XXXVII, где перечислено все, что делает неизбежной «ошибку» врача:

... (b) Кто помнит о бедствиях, постигавших его, об опасностях, ему грозивших, о мелочах, ввергавших его из одного состояния в другое, тот готовит себя к грядущим превратностям судьбы и к осознанию своего истинного положения. Жизнь Цезаря дает нам не больше примеров, *чем наша собственная*; и жизнь правителя и жизнь простолюдина – это всегда человеческая жизнь со всеми ее случайностями. Надо лишь вслушаться в нее: мы говорим сами себе все, что необходимо. Кто помнит, как не раз *ошибался* в своем суждении, тот будет глупцом, если станет неизменно ему доверять¹.

Ранее Монтень говорил нам, что «ошибка врача опасна» для пациента. Теперь мы делаем следующий шаг в развитии познания: действительно, на этот раз опыт заключается в воспоминании о том, как мы сами многократно «ошибались». Неудача опыта, имевшего целью получить объективное знание, оборачивается знанием неудачи. И это ничего не дающее знание становится конститутивной основой личного опыта, не позволяющего нам «неизменно доверять» своему суждению. Опыта совсем иного порядка (я назвал его этическим и онтологическим), где первостепенную роль играет связь человека в данный момент с самим собой. Таким образом, осознанная неудача и осознание неудачи образуют пример, который мы можем назвать *своим*. Как ни парадоксально, в рамках очевидного, ощущаемого нами настоящего эта обделенность наделена той силой авторитета, какой уже не имеют великие писатели древности, когда на кону оказывается наша собственная жизнь.

¹ III, XIII, pp. 1073–1074; T. R., p. 1051 [ср. т. 2, с. 272].

Таким живым авторитетом обладает у Монтеня не только свидетельство нашего склонного к ошибкам сознания. Он готов распространить его на речи, слышанные собственными ушами, на круг его нынешних друзей. Если уж доверять кому-то, то почему бы не отдать им предпочтение перед тем, что напечатано и что можно прочесть в книгах – хоть «народ» и относится к книгам с благоговением?

(b) Что же делать, коли в народе успех имеет лишь печатное свидетельство, коли он верит только людям, описанным в книгах, и только истине, достигшей почтенного возраста? [...] Если вы говорите: «я об этом прочел», для него это звучит куда более весомо, чем если вы скажете: «я об этом слышал». Но я доверяю устам человеческим ничуть не меньше, чем рукам: я знаю, что в писаниях наших столько же болтовни, как и в речах, и почитаю наш век не меньше, чем любой из минувших; а потому я с той же охотой ссылаюсь и на кого-нибудь из моих друзей, и на Авла Геллия или Макробия, и на то, что видел сам, и на то, что они написали¹.

Пример, почерпнутый вблизи – во всем, что мы слышим, видим или чувствуем, – лишь выигрывает в убедительности; Монтень продолжает:

... (b) Я часто повторяю, что гоняться за чужими, книжными примерами – чистейшая глупость. В наше время они не стали полезнее, чем были во времена Гомера или Платона. Но ведь мы стремимся сослаться на них не для того, чтобы высказать истину, а чтобы добыть себе почет, не правда ли? Как будто доказательства, почерпнутые в книжной лавке Васкосана или Плантена, стоят больше, чем те, что мы видим у себя в деревне! А может, нам просто недостает ума разобратся в том, что у нас перед глазами, чтобы, быстро оценив происходящее и составив о нем суждение, извлечь из него пример? Ибо все наши слова о том, что свидетельство наше недостаточно авторитетно и ему не поверят, – пустой звук. Потому что, на мой взгляд, вещи самые заурядные, самые обычные и известные, если показать их в нужном свете, могут предстать величайшими чудесами природы и поразительнейшими примерами, особенно в том, что касается человеческих поступков².

Чужому опыту и чужим примерам, что приводят в доказательство «ученые мужи» (и прежде всего врачи), Монтень противопоставляет опыт и подбор примеров, единственным авторитетным свидетелем которых выступает он сам. Явный парадокс: то, что не заслуживает веры у «троих», позаботившихся «записать свои опыты»³ (проделанные ими в мире внешних вещей и поданные как общие правила), оказывается достойным внимания, когда речь идет об *одном-единственном человеке* – но о человеке, чье внимание целиком сосредоточено на составлении «перечня [его] жизненных испы-

¹ III, XIII, p. 1081; T. R., p. 1059 [ср. т. 2, с. 279].

² *Ibid.*

³ II, XXXVII, p. 782; T. R., p. 763 [ср. т. 1, с. 695].

таний»¹. Этот опыт высказан субъектом от первого лица и ограничен теми частными вещами, которые он испытал, попробовал, изведal сам; читателю дана свобода сравнивать и решать, нет ли в этом опыте совпадений с его собственным: отсюда и может возникнуть обобщение («у каждого человека есть все, что свойственно всему роду людскому»)².

Уделяя повышенное внимание самому себе, Монтень именно поэтому считает себя вправе передать свой опыт другим, чтобы те извлекли из него пользу. Безусловно, его телесный опыт ограничивается только собственной персоной, однако он не боится бросить вызов «знатокам врачебного искусства», похваляющимся неким общим знанием, от которого нет проку ни одному больному. Пусть он показал всего лишь возможность противопоставить ученому знанию знание отдельного индивида: даже и тогда игра, как ему кажется, стоит свеч.

4. Обдуманное признание

Хоть Монтеню и не хочется походить на многознающих ученых, систематизирующих и классифицирующих роды и виды³, но в его длинном заключительном эссе «Об опыте» можно выявить жесткую и в то же время гибкую структуру. Вначале идет обширное введение, посвященное понятию опыта и трудностям в толковании религиозных и юридических вопросов; затем Монтень полагает *принцип* изучения самого себя, которое заменяет у него обучение наукам, и, наконец, в позднейшей вставке подводит читателя к *заключительной* мысли:

(b) Главный предмет моих штудий – я сам. Это моя метафизика, это моя физика. [...] (c) В этом университете я, невежественный и беспечный, всецело подчиняюсь общему закону, управляющему миром. Я буду *знать* о нем достаточно, когда *почувствую* его⁴.

Таким образом, задача *знания* возлагается Монтенем на *чувствование*: тем самым сразу заявлено, что решающая роль принадлежит телу. Разумеется, душе также дано чувствовать себя самое – благодаря интуиции, одной из способностей, относимых к «внутреннему пониманию». *Чувство* в

¹ III, XIII, p. 1079; T. R., p. 1056 [ср. т. 2, с. 277].

² III, II, p. 805; T. R., p. 782 [т. 2, с. 19].

³ «Ученые делают и обозначают свои представления более строго и последовательно. Я же не иду дальше того, что позволяет мне видеть повседневная жизнь, у меня нет системы, и свои представления описываю лишь в общих чертах и наугад» (III, XIII, p. 1076; T. R., p. 1054) [ср. т. 2, с. 274–275].

⁴ III, XIII, pp. 1072–1073; T. R., p. 1050 [ср. т. 2, с. 271].

самом широком смысле заключается в восприятии как мыслей, так и телесных изменений. Но самопознание «через чувство» исключает участие разума и речи: «Я сужу о самом себе лишь по истинному чувству, а не по речам»¹. Чувство есть обязательное условие суждения – о котором Монтень рассуждает вначале: он не только постоянно наблюдает себя (р. 1075; Т. R., р. 1052) [т. 2, с. 273], но благодаря самонаблюдению может понимать других и давать им советы (р. 1076; Т. R., р. 1054) [т. 2, с. 274]. Обладая такой способностью, он в практической жизни мог бы сделаться советником какого-нибудь государя и защитить его от вероломства «льстецов» (рр. 1077–1078; Т. R., р. 1055) [т. 2, с. 276]. И все же, описывая себя, нельзя ограничиваться лишь свойствами души; для полноты портрета нужно перечислить и телесные склонности и привычки. Монтень очень четко обозначает это разделение:

(b) В конце концов, все то кушанье, какое я тут мараю, есть лишь перечень моих жизненных опытов; что до *внутреннего здоровья*, то он дает вполне убедительный пример, как не нужно себя вести. Что же до *здоровья телесного*, то ни у кого не найти опыта более полезного, чем у меня: я представляю его в чистом виде, несколько не испорченным ни искусством, ни предвзятостью².

Конечно, Монтень здесь разграничивает эти две темы – здоровье души (здоровье *внутреннее*, то есть, на языке философов, все, что относится к душе) и здоровье тела – для пущей ясности изложения; он постарается и свести их воедино, показать их неизбежную взаимосвязь и «взаимные услуги»³, но сделает это позже, когда даст исчерпывающее описание своих телесных «состояний». В заключении эссе, примирительном и умиротворенном, он спокойно утверждает, что душа и тело имеют взаимные обязательства и именно их «супружеская» гармония позволяет наслаждаться жизнью. Чтобы лучше выразить свою мысль, он прибегает к одному из самых выразительных своих хиазмов: «Я [...] грузно влекусь к сегодняшним удовольствиям, данным нам законом общечеловеческим, *чувственно разумным и разумно чувственным*» (р. 1107; Т. R., р. 1087) [ср. т. 2, с. 303].

Но прежде чем прийти к этому выводу, Монтень, таким образом, должен *высказать свое тело*, обнажить без ложного стыда его основные особенности – хотя бы для симметрии, в параллель тому, что он только что сказал о своих «внутренних» свойствах (рассудительности, искренности, неведении и слабости).

¹ III, XIII, р. 1095; Т. R., р. 1074 [ср. т. 2, с. 292].

² III, XIII, р. 1079; Т. R., р. 1056 [ср. т. 2, с. 277].

³ III, XIII, р. 1114; Т. R., р. 1094 [ср. т. 2, с. 309].

Конечно, Монтень не первый раз стремится создать целостный портрет самого себя и не первый раз прибегает к традиционному делению на душу и тело. Он уже делал это – прежде всего в одном из обширных разделов эссе II, XVII («О самомнении»), – но в обратном порядке: тогда он начинал как раз с того, чем завершается «Об опыте», то есть с утверждения тесного союза между «двумя» нашими «главными составными частями»¹, а затем, развивая его² в связи с вопросом о красоте, довольно бегло описывал свое тело (небольшой рост, лицо, сложение, здоровье, возраст, способность к различным телесным упражнениям). Наконец, он переходил к своей душе, своим способностям и «страстям», рассказывая о них обстоятельно и не спеша³ и особо подчеркивая свою беспамятность. Разделение телесных вещей и духовных свойств и переход от одних к другим были четко обозначены в начале двух соседних абзацев: «Мои телесные свойства в общем прекрасно согласуются со свойствами моей души [...] Моя душа целиком принадлежит себе и привыкла вести себя по своей воле...»⁴

В «Об опыте» мы видим не только обратный порядок изложения, но и обратно пропорциональные по длине описания: здесь гораздо больше места отведено телу Мишеля де Монтеня, чем его душе, свойства которой он кратко излагает, говоря, к чему бы он мог их применить и «на что он годен». – «Ни на что [...] Но я сумел бы высказать моему господину всю правду о нем и следил бы за его нравами, если б он захотел»⁵.

Как мы видим, высказать свое тело – задача для Монтеня отнюдь не новая, и в заключительном эссе 1588 года он ставит ее не впервые. Однако он еще никогда не уделял ей такого количества страниц. Фрагмент этот помещен в самом центре эссе. А в важном добавлении к главе II, VI («Об упражнении»), появившемся в посмертном издании 1595 года, Монтень даст обоснование такой безоглядной откровенности. Рисовать самого себя значит изображать «главным образом» свои «размышления»; но ограничиваться этим было бы неверно. Следующая фраза Монтеня – не просто метафора:

¹ II, XVII, p. 639; T. R., p. 622 [ср. т. 1, с. 568].

² II, XVII, pp. 640–642; T. R., pp. 623–625 [т. 1, с. 569–571].

³ II, XVII, pp. 642–659; T. R., pp. 625–643 [т. 1, с. 571–585].

⁴ II, XVII, pp. 642–643; T. R., p. 625–626 [ср. т. 1, с. 571–572].

⁵ III, XIII, p. 1077; T. R., p. 1055 [ср. т. 2, с. 275–276]. Речь идет о дружеском служении. Об отказе состоять в льстецах при государе см. нашу работу «О лестях» [наст. изд., т. 1, с. 150–177].

(с) Я выставляю целиком себя напоказ: нечто вроде *скелета*, в котором с одного взгляда можно увидеть все – вены, мускулы, связки, все в отдельности и на своем месте. [...] Я описываю не свои движения, а себя, свою сущность¹.

И вот еще одна вставка – к «Искусству беседы» (III, VIII):

(с) Я предстаю перед читателем стоя и лежа, спереди и сзади, поворачиваясь то правым, то левым боком, во всех своих естественных положениях².

5. Красноречивый виночерпий

Рассматривая обе составляющие человека – душу и тело, – Монтень, повторяем, исполнен решимости прислушиваться скорее к своему личному, непосредственному опыту, нежели к речам (и посулам) *искусств*, предметом которых они являются: богословия и философии в сфере души, медицины – в сфере тела; обратимся вновь к эссе «Об опыте»:

(b) Искусства, сулящие нам *здоровье тела и здоровье души*, обещают много, но именно они реже всего исполняют свои обещания. И в наше время те из нас, кто занимается этими искусствами, достигают меньшего, чем кто-либо другой. Самое большее, что о них можно сказать, – это что они продают врачебные снадобья, но сказать, что они врачи, никак нельзя³.

Монтень старается поменять ролями опыт и искусство. На место искусств, делающих жизнь своим объектом и притязующим на то, чтобы распорядиться ею, он ставит саму жизнь, какой он познал ее на опыте, непосредственно, – жизнь, возведенную в ранг искусства. «Жить – вот мое занятие и мое искусство»⁴. Отдельно взятый субъект преодолевает рамки относящегося к нему общего дискурса и отстаивает свое, только свое право обладать *авторитетом* знания – знания в корне иного и, как мы видели, почти неотличимого от чувствования.

Монтень убежден: во всем, что касается тела, это новое знание, сложившееся на основе его собственного опыта, не нуждается ни в каких

¹ II, VI, p. 379; T. R., p. 359 [т. 1, с. 332–333].

² III, VIII, p. 943; T. R., p. 922 [т. 2, с. 151]. Телесное сознание Монтеня подробно исследуется в работе Г. П. Нортон: Glyn P. Norton, *Montaigne and the Introspective Mind*, Mouton, 1975, pp. 153–170.

³ III, XIII, p. 1079; T. R., p. 1057 [ср. т. 2, с. 277–278]. См.: W. G. Moore, «Montaigne's Notion of Experience», in: *The French Mind: studies in honour of Gustave Rudler*, Oxford, 1952, pp. 34–52; M. Baraz, «Sur la structure d'un essai de Montaigne (III, XIII, «De l'expérience»)», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXIII, Genève, 1961, pp. 265–281; J. Brody, «From Teeth to Text in De l'expérience». A philological reading», *Lesprit créateur*, Kansas, XX, 1980, n° 1, printemps, pp. 7–22.

⁴ II, VI, p. 379; T. R., p. 359 [т. 1, с. 332].

внеположных ему правилах. Он не боится соперничать с медицинской наукой. Он даже может опереться на авторитет древних: сначала он ссылается на императора Тиберия, а затем и на более почетных поручителей – Сократа, каким он предстает в «Воспоминаниях»¹, и Платона с его «Государством»: оба они утверждают, что личный опыт болезни, диеты и терапии является необходимым и достаточным условием поддержания своего здоровья; для полноты автаркии требуется, чтобы человек сам прописывал себе «режим» и был способен излечить себя при любых обстоятельствах:

(b) В медицине опыт сам извлекает зерно из навозной кучи: здесь разум целиком уступает ему свое место. Тиберий говорил, что каждый, кто прожил двадцать лет, должен сам понимать, что ему вредно, а что полезно, и уметь обходиться без врачей. (c) Этому он мог научиться у Сократа, который, советуя своим ученикам прилежно, как наиважнейшую вещь, изучать свое здоровье, добавлял, что было бы невероятно, если бы рассудительный человек, следящий за тем, чтобы правильно упражнять свое тело, правильно есть и пить, не понимал бы лучше любого врача, что для него хорошо, что плохо. (b) Да и медицина всегда заявляет, что все свои предписания проверяет на опыте. Следовательно, Платон был прав, говоря, что настоящим врачом может стать лишь тот, кто переболел всеми болезнями, какие он собирается лечить, и испробовал на себе все случаи и обстоятельства, о которых ему предстоит судить. Поэтому если они хотят научиться лечить сифилис, пусть сперва заразятся им².

Авторы античных свидетельств, на которые ссылается Монтень, имели дело с медициной, действовавшей на больного главным образом с помощью диеты – понимаемой в широком смысле, не только как строгий режим питания, но как благотворный («гигиенический») общий контроль за деятельностью и образом жизни человека. Монтень берет в союзники людей, боровшихся против профессионализации знаний о диете – против той специализации науки, которая, судя по древнейшим гиппократическим сочинениям, где доказывалась правомерность выделения медицины в особую практику, была очевидна отнюдь не для всех.

¹ Ксенофонта. – *Прим. ред.*

² III, XIII, p. 1079; T. R., pp. 1056–1057 [ср. т. 2, с. 277]. Монтень приводит те самые аргументы, которые с момента возникновения врачевания в Древней Греции старались опровергнуть все авторы медицинских книг, доказывавшие, что специалист по здоровью обладает куда большими возможностями. Их опровержению отведено значительное место в трактате «О древней медицине» из Гиппократова корпуса. Личный опыт и даже сама мудрость не так надежны, как ремесло, *technè*. Только врач, которому приходилось сравнивать большое число случаев болезни, может рассуждать о различиях и сходствах между ними и знает, какие вещества и как сочетаются в человеческом теле. Медицина – это осознанный опыт, *tribè mèta logou*. Сократ в «Федре» (270b–270e) с большой похвалой отзываясь о методе Гиппократов.

Помимо отсылки к трем авторитетным источникам, Монтень черпает свои доводы в обширной примитивистской традиции, существовавшей в античной литературе: на заре времен люди, несмотря на полное невежество, вели жизнь более невинную, более счастливую, а главное, более здоровую. В этом отношении взгляды Монтеня представляют собой важный переходный этап от примитивизма древних к тем антимицинским идеям, которые будет излагать Руссо в «Рассуждении о неравенстве» и в «Эмиле» и отзвук которых можно уловить в спорах, ведущихся еще и в наши дни... Монтень, проецируя мифологическую образность золотого века на мир «каннибалов», не забывает похвалить их отменное здоровье: «К тому же они обитают в стране с очень приятным и умеренным климатом, так что там, как сообщали мне очевидцы, очень редко можно встретить больного; и они уверяли меня, что им ни разу не пришлось видеть в этой стране старика, у которого тряслись бы от старости руки, гноились глаза, согнулась спина или выпали зубы»¹. В «Апологии Раймунда Сабундского» Монтень объясняет наши болезни как «возбуждением ума», так и неуместным пристрастием к врачевным предписаниям: «Сравните жизнь человека, находящегося во власти таких выдумок, с жизнью крестьянина, который следует своим природным склонностям, который расценивает все вещи только с точки зрения того, чего они стоят в данный момент, которому неведомы ни наука, ни предвещения, который болен только тогда, когда он действительно болен, в отличие от первого, у которого камни иной раз возникают раньше в душе, чем в почках, и который своим воображением предвосхищает боль и сам бежит ей навстречу, словно боясь, что ему не хватит времени страдать от нее, когда она действительно на него обрушится. [...] Говорят, что туземцы Бразилии умирают только от старости, и объясняют это действием целительного и превосходного воздуха их страны, я же склонен скорее приписывать это их безмятежному душевному покою, тому, что душа их свободна от всяких волнующих страстей, неприятных мыслей и напряженных занятий, тому, что эти люди живут в удивительной простоте и неведении, без всяких наук, без законов, без королей и религий»². Монтень полагает, что дикарь и простолюдин полностью гомологичны (то же будет, в свою очередь, утверждать Руссо). В опыте II, XXXVII он формулирует все эти идеи самым общим и внешне бесспорным образом:

¹ I, XXXI, p. 207; T. R., p. 205 [т. 1, с. 192]. Руссо развивает эти идеи в первой части «Рассуждения о неравенстве» и в первой книге «Эмиля».

² II, XII, p. 491; T. R., pp. 470–471 [т. 1, с. 427–428].

(а) Нет такого народа, который на протяжении веков не обходился бы без медицины, особенно в раннюю, то есть в самую лучшую и счастливую пору своего существования [...] А если взять французов, то простой народ благополучнейшим образом обходится без нее [...] Всякое благотворно действующее на нас средство может быть названо «лекарством»¹.

В своем стремлении развенчать университетскую медицину и язык «ученых» рацей Монтень подхватывает уже ставшие классическими возражения против «ремесла». Чтобы поставить под сомнение кажущиеся благодеяния культуры, он прибегает к дискурсу, выработанному как раз давней культурной традицией, – к апологии «апатии» как средства предупредить болезни, к похвале инстинктивному самолечению. Когда он, к примеру, относит здоровье бразильских туземцев на счет не столько живительного *воздуха*, сколько их «безмятежного душевного покоя», он вовсе не отступает от языка медицины: он делает выбор между двумя категориями причин, принятыми в медицинской науке (мы еще к этому вернемся) в числе «шести неестественных вещей», правильному применению которых учит гигиена.

Тем не менее Монтень говорит от лица непосвященного, частного человека и всячески это подчеркивает. Он не опирается ни на какие звания, развернуто возражая дипломированным врачам. Отсюда ясно (если это вообще нуждается в доказательствах), что Монтень уже не принадлежит той эпохе, когда «возрождение словесности» сопровождалось преклонением перед любыми античными источниками; в гораздо большей степени он принадлежит эпохе более поздней, когда критический дух, развивавшийся поначалу на почве филологии с ее стремлением восстановить античные тексты в их первозданной чистоте, распространяется на учения, содержащиеся в этих текстах. Монтень хочет полностью отмежеваться от понятий и установок науки, упорно почитаемой другими (но не признаваемой изнутри, ее же инакомыслящими представителями, из которых многие известны Монтеню: «Парацельс, Фьораванти, Аржантье»)². Он предпочитает вслушиваться не в речи этой науки, но в объект этих речей – в наше тело, которое может прекрасно, и более непосредственно, рассказать о себе само. Монтень разрабатывает – прежде всего для собственного пользования, но стремясь привлечь на свою сторону и нас – своего рода антимедицину, основанную на знании собственного тела, а не на том, что говорит об этом

¹ II, XXXVII, p. 767; T. R., p. 745 [т. 1, с. 680–681]. Об этих идеях см.: A. O. Lovejoy, G. Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore, 1935; New York, 1965.

² II, XXXVII, p. 772; T. R., p. 751 [т. 1, с. 686]. Сами ученые охотно вскрывали противоречия между различными медицинскими дискурсами. См.: Jérôme Cardan, *Contradicentium Medicorum libri duo*. Paris, 1564–1565.

теле сомнительная специальность («искусство»), присвоившая себе право судить о нем. «Науку о теле» можно и должно понимать как науку, принадлежащую самому телу, а не как науку, пытающуюся описать его и воздействовать на его внутренние пружины без какого-либо видимого результата. Тело (при тайном содействии нашей способности суждения) должно превратиться в субъект собственного познания.

Подобное обращение к «телесной мудрости», доверие к вершащейся в нас тайной работе природных сил не только противостоит обскурантизму догматиков, но и идет вразрез с мощным порывом ренессансной науки, поставившей себе целью исправить ошибки античных учителей и пойти дальше них, в частности, в описании человеческого тела. Монтень зовет отказаться от медицины как раз в тот момент, когда другие успешно трудятся над ее совершенствованием. С помощью вскрытия, требования прямых наблюдений, тщательного и детального графического изображения они оттачивают и обогащают познание человеческого организма как природного объекта – вещи (хоть и восхитительной) среди других вещей. Благодаря успехам анатомии тело, начиная с Винчи и Везалия, сделалось анонимным трупом, доступным зрелищем, выставленным на обозрение зевак, что теснятся на скамьях «анатомического театра». Острое, холодное лезвие скальпеля на глазах у всех отделяет нервные волокна, неведомые древним, а затем резец гравера воспроизводит их на иллюстрациях печатной книги. В более или менее отдаленном будущем этот точный перечень позволит расширить возможности науки, чьи посулы кажутся Монтеню иллюзорными. Судя по всему, Монтеню были безразличны (если вообще известны) те объективные поправки, какие вносила обновленная анатомическая наука в представления, доставшиеся от древних. В то время как анатомы опровергают утверждения Галена и уточняют их, Монтень возвращается к учению, возникшему задолго до Галена, – к учению Сократа, поручавшего живому человеку самому заботиться о правильности своей жизни во всех ее аспектах: о диете душевной и диете телесной. Но, отходя назад, сознательно держась по эту сторону объективного знания, Монтень (безусловно, сам того не ведая) предвосхищает тот все нарастающий протест, какой будет вызывать впоследствии систематическое описание человеческого тела, изучение его параметров как «протяженной субстанции». Несмотря на то что познание тела-объекта, воспринимаемого «в третьем лице», еще далеко не завершено, каждый из основных этапов, приводивших к усовершенствованию вероятной модели тела-механизма, вызывал отпор со стороны враждебной ему мысли, которая выдвигала на первое место личный опыт человека и отвергала построения,

превращавшие его в вещь, несопоставимую с прямым восприятием его как живого субъекта. Марсель Раймон, говоря об актуальности Руссо, пишет: «Все основные требования и потребности сохраняются. Мысль о непосредственном познании, о мысли как взвешивании, о *познании телом*, ощущением и душой, преследует нас и поныне»¹. В том же состоит и актуальность Монтеня: как мы уже видели, здесь, как и во многих других отношениях, он выступает самым прямым предшественником Руссо. Его отход на позиции донаучного знания – прообраз тех размышлений, на которые наводит нас современная ситуация, которую можно обозначить как постнаучную. Его тоска по здоровью, сохраняемому без участия искусства (в прикладном смысле слова), бесспорно, сродни нашей нынешней потребности в искусстве (на сей раз в эстетическом смысле), способном дополнить в области нашего телесного опыта те сугубо практические возможности, какими наделили нас техника и наука.

Успехи объективного, рационального знания во все эпохи вызывали смутный протест у тех, кто полагал, что «абстрактные» обобщения, присущие такому знанию, насилуют «конкретную» сущность и неповторимое своеобразие его предмета. Мысль, призванная защитить и мир природы, и самого человека, как мы видели, всегда стремится восстановить достоинство и прерогативу этих объектов как *субъектов*, которые могут непосредственно воспринимать самих себя внутренним, бессловесным познанием – и в равной мере могут быть *поняты* наукой иного типа, не уничтожающей их своим *объяснением*, а скорее уважительно вслушивающейся в них. Такая реакция, способная породить плодотворнейшую философскую рефлексию (в наше время из нее родилась феноменология), равно как и замечательную поэзию, зачастую вызвала к жизни и в высшей степени сомнительную «науку» – науку «инакомыслящую», всячески стремящуюся сохранить за собой научный статус и престиж, но не приемлющую методологических ограничений, согласно которым любая наука, достойная этого имени, обязана устанавливать лишь такие отношения, какие подлежат проверке и измерению, и сознательно ограничивать свою сферу тем пространством, где все вещи воспринимаются в их обусловленности. Во времена Монтеня Парацельс полагал, что природа может раскрыть свои тайны редким избранникам, способным прочесть ее «сигнатуры» и обратить слух к ее секретам²; в XVIII веке красноречивым откликом на порой

¹ Marcel Raymond, *Jean-Jacques Rousseau: la quête de soi et la rêverie*, Paris, 1962, p. 10.

² Ср.: Walter Pagel, *Paracelse*, Basel, New York, 1958; см. особенно вторую часть, посвященную философии Парацельса; Allen G. Debus, *The chemical philosophy: Paracelsian science and medicine in the sixteenth and seventeenth centuries*, New York, 1977.

непомерные притязания геометризированной физики становится гипотеза о том, что неодушевленная материя обладает способностью чувствовать, если не мыслить¹... Аналогичные сдвиги происходили и в нашем столетии, прежде всего в психологических науках. В противовес психологии и психоанализу с их простодушно-объективистским стремлением создать картографию или динамометрию психических функций, сложился иной психоанализ, утверждавший, что истина высказывает себя лишь на языке самого бессознательного, и отрицавший всякий научный подход к нему; избегая эпистемологических ловушек языка, скопированного с языка естественных наук, он оказывался в еще худшей западне, ибо ссылаясь на достоверное знание и при этом выводил себя из сферы экспериментального контроля.

Само собой разумеется, что подобные сдвиги в конечном счете всегда восстанавливают в правах опыт отдельного человека либо делают его отправной точкой для новых обобщений. С точки зрения эпистемологии то значение, которое придает Монтень своему «я», то внимание, какое он ему уделяет, неизбежно требуют признать примат «чувственного» познания как в отношении тела, так и в отношении души. Повторим еще раз: телесный субъект, *чувствующий*, что он существует, отстаивает свое право стать высшим законом для дискурса науки (любой науки) о теле. Но ничто так не чуждо духу Монтеня, как идея основать некую инакомыслящую научную школу: бунтуя, он стремится главным образом вернуть поэтическую функцию тому предмету, о котором наука, естественно, говорит без всякой поэзии. «Высказать тело» означает в конечном счете не только позволить телу высказаться самому, в звучании голоса, в жесте, движениях и т. д., но и дать телу возможность стать набором метафор, позволяющих запечатлеть на письме, в книге, все мыслительные акты и все переживания. Высказать тело – это воистину вернуться к первоистоку, ибо через тело может быть высказано множество объектов – в пределе все, что можно высказать вообще.

Итак, рассуждения Монтеня о своем телесном здоровье образуют анти-медицину, которая, однако, вправе давать отпор медицине: ведь у нее больше оснований ссылаться на опыт, которым, как мы видели, «медицина поверяет все свои предписания»². Связь автора с читателем как отдельным человеком основана на передаче этого непокорного знания, вырастающего в свободную беседу о наслаждении жизнью. Будем доверять опыту оди-

¹ Ярчайшим памятником этого можно считать «Сон д'Аламбера» Дидро.

² III, XIII, p. 1079; T. R., p. 1056 [ср. т. 2, с. 277].

ночного индивида; да будет ему позволено обращаться не к ученому сообществу, но к другому отдельному индивиду:

(а) Я прожил достаточно долго, чтобы разобраться в том образе жизни, какой завел меня так далеко. Кто захочет отвесть его, тому я, его виночерпий, даю его на *пробу* [essay]¹.

В прочитанной нами фразе «проба», или «опыт», в понимании Монтеня приобретает дополнительное значение: чувственный акт – «отвесть» – метафорически (с тем же успехом можно сказать и «метонимически») обозначает телесный опыт в целом. Причем отметим, что метафора вкусовая дублируется здесь метафорой «застольной». Монтень отведал от блюд и напитков на пиру жизни раньше читателя, который, быть может, решит присоединиться к нему, последовать его примеру и пировать вместе с ним. В его антимедицине место познания занимает наслаждение, подобно тому как опыт рассуждающий подменяется опытом личностным, а из всего комплекса значений слова «искусство» выбирается смысл, связывающий его с производством удовольствия, а не с определенными профессиональными навыками. *Technè* врача вытесняется *умением жить* человека, подверженного болезни. Перечитаем утверждение Монтеня: «Жить – вот мое занятие и мое искусство». Нужно заново осознать всю силу парадокса, заключенного в этой фразе.

Телесное событие, единственное и неповторимое, можно высказать в слове: именно это сделал Монтень в рассказе о своем падении с лошади и обмороке (II, VI). Задним числом это событие позволительно истолковать как упреждающий опыт («пробу») последней утраты – смерти. Рассказ сам задает свой логический порядок, какими бы отступлениями ни окружал его рассказчик.

Но как выразить в слове образ жизни, телесные привычки? Эту задачу не решить средствами рассказа. Для этого нужно подробно описать все, что вошло у нас в обыкновение. И даже если мы решили болтать, как придется, нам нужна некоторая система опознавательных знаков, чтобы все это изобразить. Где же взять такую систему, если не в общепринятом описании, испытавшем, в свою очередь, глубокое воздействие медицинского дискурса? Наше внимание привлекают факты из того разряда, чья значимость и реальность конституировались из поколения в поколение под влиянием понятий, установленных медициной. Монтень заявляет, что раскроет нам «по пунктам» тот «образ жизни, какой завел [его] так далеко», и в том порядке, «в каком [ему] вспом-

¹ III, XIII, p. 1080; T. R., p. 1057 [ср. т. 2, с. 278].

нится»¹; но воспоминания тоже раскрывают не все и не все хранят: они отобрали лишь те материалы, которые, как представлялось, заслуживали внимания других. И их отбор, и само их восприятие диктовались языком фильтрующим и отфильтрованным, в котором категории медицины играют гораздо большую роль, чем мы полагаем или же признаем. Чтобы высказать тело лучше, чем медицина, нужен адекватный и вразумительный язык; удобнее всего прибегнуть к языку обычному – однако он полон медицинских реминисценций. Вот почему так трудно выйти за рамки медицинского языка, чтобы, как в данном случае, выступать против медицины.

Читатель, мало-мальски знакомый с медицинскими сочинениями эпохи, заметит, что Монтень может рассказывать о себе, лишь перенимая язык врачей, пользуясь их категориями и по-своему переиначивая их – то есть применяя к ним то же правило, что и ко всем своим заимствованиям.

Замечательный пример этого неявного обращения к медицинским концептам и тех изменений, каким подвергает их Монтень, вставляя в свои собственные рассуждения, дает нам заключение эссе «О раскаянии» (III, II). Монтень, видимо, прочел у Амбруаза Паре: «Старость, сколь бы бодрой она ни была, по природе своей есть *как бы разновидность болезни...*»² Паре делал из этого вывод, что «представляется наилучшим питать ее кушаньями, противоположными ее темпераменту, а именно горячими и влажными, дабы постоянно удалять причины смерти, следующей за нею по пятам, – холодность и сухость». Последний абзац эссе «О раскаянии» перекликается с этим выводом; однако Монтень движется в своем ритме и, следуя собственному нахождению темы (*inventio*), поэтизирует нравственную рефлексию:

(b) ...Думается мне, что в старости наши души подвержены более докучным недугам и несовершенствам, нежели в молодости [...] Она – *могущественная болезнь*, протекающая естественно и незаметно. Нужно обладать большими познаниями и большой предусмотрительностью, чтобы избежать изъянов, которыми она нас обременяет, или хотя бы замедлить развитие их. Я чувствую, что, невзирая на все мои оборонительные сооружения, она пядь за пядью теснит меня. Я держусь как могу, но не знаю, куда она меня в конце концов заведет. На всякий случай пускай все знают, откуда я упаду³.

¹ *Ibid.* Надо отметить, что Монтень говорит о «воспоминаниях» [*souvenance*], а не о «памяти». Это не случайно. «Память» [*mémoire*], как правило, неотделима от учения, друг книг. Поэтому для обозначения своих личных воспоминаний Монтень нуждается в другом слове. См. об этом: Michel Beaujour, *Miroirs d'enseg*, Paris, 1980, pp. 113–131.

² Ambroise Paré, *Les Œuvres*, éd cit., p. 29. «Первая книга введения в хирургию», гл. XVI.

³ III, II, pp. 816–817; T. R., pp. 795–796 [т. 2, с. 31].

Монтень вспомнит и о терапевтических свойствах *тепла* (лекарства от старческой «холодности и сухости»); как мы увидим ниже, о нем пойдет речь в главе «О стихах Вергилия» (III, V), но не в связи с «кушаньями», а в связи с жаром, вызываемым любовью, которую, согласно медицинскому искусству, можно считать противоядием от старости. Идеи и примеры, содержащиеся на страницах эссе «О силе воображения» (I, XXI), отмечены значительным влиянием сочинений врача-философа Фичино и нередко встречались в медицинской литературе (у Жана Вие, Амбруаза Паре, Левиния Лемния, Фиена, Уарте...).

Пространное рассуждение, которое посвящает Монтень в «Об опыте» своему «телесному здоровью», можно почти целиком отнести к разделу, именуемому в медицине «вещами неестественными» или индифферентными; они названы так потому, что не связаны напрямую с природой конкретных людей (с их гуморами, темпераментом), но относятся к способу, каким те применяют к себе или просто переносят условия своего существования. Сами по себе «вещи неестественные» индифферентны, но то, как *пользуются* ими индивиды, может повлиять на их здоровье. Эта область медицины – гигиена – учит врача принимать в расчет образ жизни пациента и его привычки. Господствующее мнение по этим вопросам замечательно изложено опять-таки у Паре; здесь уместно привести длинную цитату:

Такого рода вещи [...] относятся ко второй части медицины, именуемой гигиена, иначе хранительница здоровья: не потому чтобы некоторые из них были по природе своей всегда благотворны, а иные неблаготворны, но лишь потому, что они делаются и становятся таковыми в силу их подходящего либо неподходящего *пользования*.

Пользование это заключается в четырех условиях, каковые суть количество, качество, обстоятельства и способ пользования; если будешь ты соблюдать их, то вещи сами по себе индифферентные будут неизменно для тебя благотворными, ибо от четырех этих условий зависят все правила и предписания этой части медицины, каковая относится к сохранению здоровья. Эти неестественные вещи, как пишет Гален в первой книге «De sanitate tuenda», распределяются между четырьмя всеобщими видами, именуемыми *sumenda*, *admovenda*, *educenda*, *facienda*. *Sumenda*, иначе вещи, принимаемые внутрь либо через рот, либо иным путем, суть воздух, еда и питье. *Admovenda*, иначе вещи, применяемые извне, суть любые лекарства и всякая иная вещь, какую прикладывают к туловищу либо к иной части тела. *Educenda*, иначе то, что выводится наружу, суть все выделения, какие испускает тело, и все посторонние предметы, какие из него извлекают. *Facienda*, иначе то, что следует делать, суть труд, отдых, сон, бодрствование и прочее; иногда же принято делить их на шесть частей, а именно:

Воздух.

Еда и питье.

Труд либо упражнения и отдых.

Сон и бодрствование.
Выделения и задержки, или полнота и истощение.
Душевные потрясения¹.

Паре спешит добавить, что во всех этих областях, и особенно в отношении питания, нужно прежде всего учитывать обычай, влияющий на особенности темперамента человека (идиосинкразию):

Если верно говорят самые известные врачи, что привычка (иначе образ жизни) – это вторая природа, то мало знать лишь количество и качество кушаний, нужно понимать также *обычай* и способ, каким их употребляют. Ибо случается, что *обычай изменяет темперамент, данный от природы*, и вместо него возникает другой, приобретенный; а потому не следует менять привычки не только у здоровых, но и у больных людей, ибо если вы вдруг пожелаете заменить их на лучшие, то наверняка принесете больше зла, чем добра².

Надо ли удивляться, что Монтень в главе «Об опыте», начиная свое рассуждение о «телесном здоровье», первым делом подчеркивает всевластие обычая? Значит ли это, что, желая избавиться от опеки медицины, он излишне покорно следует языку самих врачей?

(b) И здоровый, и больной, я веду один и тот же образ жизни: сплю на одной и той же кровати, придерживаюсь того же распорядка дня, ем и пью одно и то же. Ничего к этому не добавляется, я меняю только количество пищи и часов сна, в зависимости от своих сил и аппетита. Я блюду свое здоровье, следуя без изменений привычному жизненному распорядку. [...] Больше всего я верю в то, что мне никак не могут повредить вещи, к которым я привык.

Именно привычка сообщает нашей жизни ту форму, какая ей заблагорассудится. Здесь она всемогуща: это волшебный напиток Цирцеи, придающий существу нашему любой облик. Многие народы [...] считают нелепостью бояться столь явно мучительной для нас вечерней прохлады; наши моряки и крестьяне тоже над этим смеются...³

И Монтень принимается перечислять поразительные примеры воздействия привычки. Эпистемологическая критика обычая, мешающего наше-

¹ Ambroise Paré, *Les Œuvres*, éd cit., p. 26. «Первая книга введения в хирургию», гл. XV. Фернель, со своей стороны, говорит о необходимых причинах (*quae necessario nobis ferendae sunt, et sine quibus vivere non liceat*): Fernel, *Universa Medicina*, 1567, «Pathologia», I, XII.

² Ambroise Paré, *Les Œuvres*, éd cit., p. 29. «Первая книга введения в хирургию», гл. XVII. Античным источником служат «Афоризмы» Гиппократ (II, L). Выражение «Привычка – вторая природа» восходит по крайней мере к Цицерону (*De finibus*, V, XXV, 74: *consuetudine quasi alteram quandam naturam effici*). Но сама идея отчетливо выражена уже в «Риторике» Аристотеля (I, XI, I). Паскаль выскажется более драматично: «Привычка – вторая природа, и она разрушает первую» [Блез Паскаль, *Мысли*, М., 1995, с. 108].

³ III, XIII, p. 1080; T. R., pp. 1057–1058 [т. 2, с. 278].

му уму уловить истину, данную нам от рождения, теперь уступает место констатации медицинского факта: чтобы сохранить здоровье, нужно следовать привычному течению жизни.

Конечно, Монтеню не хотелось стать рабом своих привычек: «Лучшее из моих телесных свойств – гибкость и податливость: некоторые мои *склонности* мне ближе, привычнее и приятнее, чем другие, но я без особых усилий отхожу от них и легко принимаю прямо противоположный образ действий». Однако с годами обычай приобрел над ним большую власть, и список привычек, от которых Монтень не может отказаться, удлинился: «[...] (b) В каких-то вещах привычка уже незаметно наложила на меня свою печать, и теперь любое отступление от нее кажется мне излишеством¹. Для меня испытание спать днем, закусывать между трапезами, лишний раз позавтракать, ложиться в постель, (c) пока не пройдет добрых три часа (b) после ужина, делать детей иначе, нежели перед сном и лежа, ходить вспотевшим, пить чистую воду и чистое вино, долго оставаться с непокрытой головой и бриться после обеда; мне так же трудно обходиться без перчаток, как без рубашки, трудно не умыться после обеда и поутру, трудно без полог и занавесок на кровати: для меня это вещи совершенно необходимые. [...] Многими подобными слабостями я обязан привычке»² (и т. д.).

Монтень, как мы видим, не оспаривает здесь на своем частном примере рекомендаций медицины: напротив, он подкрепляет их множеством деталей, определяющих неповторимость, единичность его существования. Когда же Монтень обобщает, его отточенный стиль смыкается с обобщениями медицинского дискурса. Нелишне будет сопоставить их еще раз. Пслушаем Паре: «Как говорил Гиппократ, [...] внезапные и резкие перемены опасны. По этой причине, если мы желаем изменить тот порочный, либо болезнетворный, либо поддерживающий болезнь образ жизни, какой нам привычен, *изменение* это нужно производить постепенно, чтобы природа не возмутилась и без больших потрясений смогла усвоить новый обычай;

¹ В главе «О том, что нужно владеть своей волей» (III, X) Монтень говорит об этом еще откровеннее: «(b) Если для того, чтобы поддержать свое существование, от нас требуется самая малость – строго следовать изначальным велениям природы [...], то давайте тратить кое-что и сверх того; давайте платить ей большую дань, мерить себя ее меркой, считать природой все, что нам принадлежит и на что мы рассчитываем. Ибо в таких пределах мы, как мне кажется, заслуживаем оправдания. Привычка – вторая природа и столь же могущественна. (c) Чего недостает моей привычке, недостает и мне самому» [ср. т. 2, с. 214]. Привычку делает приемлемой апроприация, благодаря которой она перестает быть чужим влиянием и становится «моей», моей «принадлежностью».

² III, XIII, pp. 1083–1084; T. R., pp. 1061–1062 [ср. т. 2, с. 281–282].

ведь хотя мясо само по себе является здоровой пищей, оно будет перевариваться и усваиваться хуже и дольше, чем иная пища, худшая, но привычная. Что это так, мы видим по простолюдинам: они лучше переваривают сало или говядину, которые обычно употребляют, нежели куропатку, или каплуна, или иное легко усваиваемое мясо...»¹ У Монтеня то же самое сказано более сжато: «Я не вижу [...] ничего более безопасного для больных, чем держаться того образа жизни, в каком были они воспитаны и вскормлены. Любое *изменение* всегда поражает и ранит. Кому придет в голову, что каштаны вредны жителю Перигора или Лукки, а молоко и сыр – горцам?»²

В конечном счете Монтень, исходя из личного опыта, отвечает на все те вопросы, какие ставятся медициной в общем виде и какие перечислены по рубрикам в заключительном эссе книги II, где он говорит о множестве предпосылок, которые должен учитывать врач – рискующий «ошибиться», если какая-нибудь из них окажется неверной: «телосложение больного, его температуру, гуморы, склонности, даже его мысли и фантазии»; «внешние обстоятельства, характер местности, состояние воздуха и погоды»³... Конечно, Монтень не может ответить на все вопросы, интересующие медицину: так, «расположение светил и их влияние» оставляет его равнодушным – слишком все это далеко от нас, слишком недостоверно. О своей собственной болезни, ее «причинах», «признаках», «проявлениях», «критических днях» он подробно рассказал читателю в эссе «О сходстве детей с родителями», особо подчеркнув ее почти чудесную способность передаваться наследственным путем: «...Творения природы обладают некоторыми непостижимыми для нас свойствами, причин и механизма которых мы не в состоянии понять [...] Разве не чудо, что в капле семени, которая произвела нас на свет, запечатлелась не только телесная форма, но и помыслы и склонности наших отцов? Где в этой капле жидкости помещаются все эти бесчисленные формы?»⁴ Указывая на «каплю семени» отца как на *необходимую причину* своей болезни, Монтень считает нужным подчеркнуть ограниченность нашего понимания, нашу неспособность увидеть за необходимой причиной причины истинные и достаточные. Пациент прекрасно знает, что в области *патологии* познание причин ему недоступно (но имеет осно-

¹ Ambroise Paré, *Les Œuvres*, éd cit., p. 29. «Первая книга введения в хирургию», гл. XVII.

² III, XIII, p. 1085; T. R., pp. 1063 [т. 2, с. 283].

³ II, XXXVII, p. 773; T. R., pp. 752–753 [ср. т. 1, с. 687].

⁴ II, XXXVII, p. 763; T. R., pp. 741 [ср. т. 1, с. 677]. У Фернеля читаем: «Quocumque enim morbo quum generat tenetur, eum semine transfert in prolem». – *Universa Medicina*, 1567, «Pathologia», I, XI.

вания сомневаться в том, что специалисту они известны лучше). *Испытав* разные болезни, он может сказать лишь то, что срок их жизни ограничен, как у «животных»¹. Идея этой *онтологической* теории болезни почерпнута Монтенем у философов и врачей, но проверена и на личном опыте:

(b) Опыт научил меня и тому, что мы губим себя нетерпением. Недуги имеют свою жизнь и свои пределы, (c) свои болезни и свое здоровье².

О своем «телосложении», «температуре», «гуморах» Монтень поведал на языке самой медицины в опыте II, XVII («О самомнении»): его сложение «(b) среднее между жизнерадостным и меланхолическим», он «наполовину (a) сангвиник, наполовину холерик». Так что ему незачем останавливаться на этом подробно. В заключительном эссе всей книги «Опытов» ему остается сообщить о своих «склонностях» и «поступках», «помыслах» и «представлениях», а главное – о серии состояний и опытов, относящихся к «шести вещам неестественным».

Читателям, несведущим в предметах, на которые систематически обращал внимание врач, все эти признания могли показаться маловажными или малопристойными. При ближайшем рассмотрении оказывается, что все факты, которые упоминает Монтень – внешне не связывая свое изложение никакой системой, – призваны заполнить графы, предусмотренные сеткой врача, причем все до единой. Как же обстоит дело с каждой из «шести вещей неестественных»? Рассмотрим их в том порядке, в каком они перечислены у Амбруаза Паре.

Воздух. Монтеня едва не убедили в том, что «сырость» более опасна перед заходом солнца (р. 1084; Т. R., р. 1062) [т. 2, с. 282]. «Я опасаясь сперттого воздуха и бегу от дыма как от чумы [...] Дыхание у меня свободное и нестесненное [...] Летнюю жару я переношу хуже, чем зимний холод» (pp. 1104–1105; Т. R., р. 1084) [ср. т. 2, с. 301].

Питье и еда. К этой теме Монтень возвращается несколько раз, двигаясь, как всегда, «прыжками и скачками»³: «И здоровый и больной, я охот-

¹ III, XIII, р. 1088; Т. R., р. 1066 [ср. т. 2, с. 285]. Вилле напоминает, что Монтень здесь подхватывает идею, сформулированную Платоном в «Тимее» (89, b): «Если только недуг не представляет чрезвычайной опасности, не нужно дразнить его лекарствами. Дело в том, что строение любого недуга некоторым образом сходно с природой живого существа; между тем последняя устроена так, что должна пройти определенную последовательность жизненных сроков...» [Платон, *Филеб; Государство; Тимей; Критий*, М., 1999, с. 496].

² *Ibid.*

³ III, IX, р. 994; Т. R., р. 973 [ср. т. 2, с. 200].

но следовал одолевавшим меня вожделениям» (р. 1085; Т. R., р. 1064) [ср. т. 2, с. 283]. Однако покуда речь идет лишь о совокупности страстей (или телесных вожделений), к числу которых можно с равным успехом отнести и чревоугодие, и удовольствия сексуальные¹. Отдельное рассмотрение вопроса о еде и питье (со множеством отступлений) начинается со слов: «(b) За столом я не привередлив» (р. 1099; Т. R., р. 1078) [ср. т. 2, с. 295]... «(b) Долгие застолья мне (c) неприятны и (b) вредны» (р. 1100; Т. R. р. 1080) [ср. т. 2, с. 297], – продолжает Монтень... Выпавший зуб дает ему повод порассуждать о смерти, незаметно проникающей в нас, однако он не упускает из виду главной темы: «(b) Я небольшой охотник до зелени и фруктов, кроме дынь» (р. 1102; Т. R., р. 1082) [ср. т. 2, с. 299]... Вопросам голодания, количества пищи, часов ее приема посвящены следующие абзацы: «(b) С молодости я иногда нарочно пропускал какую-нибудь трапезу [...] Я думаю, что здоровее есть меньше, но вкуснее и чаще» (р. 1103; Т. R., pp. 1082–1083) [ср. т. 2, с. 299]...

Что касается *питья*, то по всем правилам оно должно было бы идти в паре с вопросом о *еде*, но эта тема развивается чуть дальше, после короткого вставного абзаца, посвященного *одежде* (ее рассмотрение также традиционно является частью медицинской гигиены и относится к *admovenda* или *applicata*): «(b) На ногах и ляжках я и зимою и летом ношу просто шелковые чулки» (р. 1103; Т. R., р. 1083) [ср. т. 2, с. 300]. На миг Монтень возвращается к соображениям о том, в какой час дня лучше принимать последнюю трапезу, затем наконец переходит к *питью*: «(b) Жажда на меня нападает редко – и когда я здоров, и когда я болен» (р. 1104; Т. R., р. 1084) [т. 2, с. 300]... В этой связи Монтень также произносит похвальное слово обычаю: «(b) Образ жизни самый обыкновенный и общепринятый и есть самый прекрасный: здесь, как мне кажется, надобно избегать всего необычного, и немец, разбавляющий вино водой, был бы мне так же противен, как и француз, пьющий его неразбавленным. Когда такие вещи приняты в обществе, они получают силу закона» (р. 1104; Т. R., р. 1084) [ср. т. 2, с. 300–301].

¹ В системе медицины сексуальность может относиться и к разряду «вожделений», и к разряду более заурядных *excreta*, и к категории «душевных страстей». Я еще вернусь к этому вопросу, когда буду рассматривать опыт III, V, «О стихах Вергилия», целиком посвященный любовным воспоминаниям. В главе «Об опыте» Монтень говорит о своей сексуальной жизни, приводя аргументы в пользу того, что никакой предмет желания, будь то любовное удовлетворение или кушанье, не может повредить телу. Отметим, что самые нескромные признания он передоверяет латинским цитатам, включенным в одну длинную фразу (р. 1086; Т. R., р. 1064) [т. 2, с. 284]. Ниже мы увидим, что точно так же обстоит дело и в опыте III, V.

Монтеню есть много что сообщить относительно *сна и бодрствования*, а потом относительно *труда, упражнения и покоя*; немаловажно, что первое упомянутое им действие – это «говорить»: «Я заметил, что, когда я ранен или болен, говорить мне вредно: меня это возбуждает так же, как беспорядочные метания. Говорю я громко и резко и потому напрягаюсь и утомляюсь [...] Думается мне, что тон и модуляции голоса всегда что-то выражают и означают; от меня зависит так направить его, чтобы он меня представлял. Есть голос поучающий, есть льстивый, есть бранчливый. Я хочу, чтобы мой голос не только доходил до [слушателя], но при случае поражал его и пронзал» (pp. 1087–1088; T. R., pp. 1065–1066) [ср. т. 2, с. 285]. Гораздо дальше в тексте Монтень вернется к теме *упражнения* и рассмотрит ее в полном объеме; для начала он сошлется на опыт сна и бодрствования:

(b) Молодым нужно прежде всего посоветовать быть *активными и бодрыми*. Вся наша жизнь – движение. Сам я раскачиваюсь с трудом и вечно запаздываю: *и встать утром, и лечь спать, и поесть*; семь часов для меня – еще утро [...]¹.

Поскольку вопрос о бодрствовании и сне традиционно связан с вопросом об упражнении, не удивительно, что Монтень, признавшись в своей «склонности к лени»², сразу переходит к другому члену оппозиции: если нужно, он способен совершать длительные усилия, жертвуя теми восемью-девятью часами, которые обычно отводит на сон. Он подчеркивает, что мужественно переносил выпавшие на его долю военные тяготы:

(b) Однако я с пользой для себя преодолеваю эту склонность к лени, причем чувствую себя явно лучше; встряска, конечно, ощутима, но через три дня все проходит. Я не знаю никого, кто в случае нужды обходился бы меньшим, упражнял свое тело так упорно и переносил тяготы так легко. Тело мое выдерживает постоянные усилия, но не усилия порывистые и внезапные. Теперь я избегаю слишком резких упражнений, от которых потею: члены мои устают прежде, чем разогреются. Я могу целый день оставаться на ногах и, гуляя, не знаю усталости [...] Отдыхать я любил лежа или сидя, но так, чтобы ноги были на одной высоте с сиденьем или выше³.

Но об упражнении сказано еще не все. Через несколько страниц, поговорив о еде, о питье, о воздухе, о том, что у него легко устают глаза, Монтень добавляет некоторые подробности: «Шаг у меня быстрый и твердый» (p. 1105; T. R., p. 1085) [т. 2, с. 301]. Но теперь он имеет в виду более частную проблему – взаимоотношения души и тела: «Не знаю, что мне труднее остановить в нужном месте – ум или тело» (p. 1105; T. R., p. 1085) [ср. т. 2,

¹ III, XIII, p. 1095; T. R., p. 1074 [ср. т. 2, с. 292].

² III, XIII, p. 1096; T. R., p. 1075 [ср. т. 2, с. 293].

³ *Ibid.*

с. 301]. Монтень признается, что ему трудно удерживать себя в сосредоточенном и спокойном состоянии: «Я никогда не мог довести дело до конца так, чтобы какая-нибудь часть меня не отвлеклась по дороге». Точно так же идущее сразу вслед за этим признание, что ест он жадно, хоть и относится опять к рубрике еды и питья, вводит проблему соперничества *еды* и *разговора* (pp. 1105–1106; T. R., pp. 1085–1086) [т. 2, с. 302]. Телесная и духовная деятельность вновь вступают в борьбу: «Наши удовольствия питают друг к другу зависть и ревность» (p. 1106; T. R., p. 1086) [ср. т. 2, с. 302]. Монтень пока еще рассуждает о «вещах неестественных», но уже подготавливает тему приятия души и тела в их взаимной зависимости: ей будут посвящены заключительные страницы эссе. Отступлений так много, что они почти застилают общую конструкцию – которая, однако, отчетливо просматривается на уровне крупных блоков. Так, слова Монтеня о выразительности своего лица можно отнести к разделу об упражнении (движении вообще): «(b) Мое лицо сразу выдает меня» (p. 1097; T. R., p. 1076) [ср. т. 2, с. 294]. В данном случае речь идет о медицинских симптомах: вопрос о моральной симптоматике, о связи между характером и физиогномическими признаками был подробно рассмотрен в конце эссе «О физиогномии» (XIII, XII). Теперь лицо рассматривается как зеркало здоровья и болезни: «(b) С него начинаются все перемены во мне и проступают на нем резче, чем они совершаются на самом деле; часто я внушаю жалость друзьям прежде, чем пойму, что со мною». Значит ли это, что по его лицу, словно по книге, можно прочесть состояние его здоровья? Отнюдь нет. Когда у Монтеня ухудшался цвет лица, врачи вставали в тупик; не в силах подыскать тому органическую или гуморальную причину, они ничтоже сумняшеся ограничивались ссылкой на шестую из «вещей неестественных» – на «страсти души»:

(b) Отражение в зеркале меня не удивляет, ибо еще в молодости мне не раз случалось плохо выглядеть и иметь нездоровый цвет лица, как если бы я был серьезно болен, но ничего особенного со мной не случилось; так что врачи, не находя внутренней причины этих изменений во внешности, относили их на счет ума или какой-нибудь тайной страсти, подтачивающей меня изнутри; они ошибались. Если бы телом можно было управлять так же, как, по-моему, можно управлять душой, нам было бы немного легче жить¹.

Следовательно, с признаками физического состояния человека дело обстоит так же, как с признаками его нравственности, о которых шла речь в эссе о «физиогномии», и, шире, как с любой предположительной каузальностью: «... Тот строй и черты лица, по которым судят об особенностях душевного склада человека и ожидающей его судьбе, – вещи, не связанные

¹ III, XIII, p. 1097–1098; T. R., p. 1077 [ср. т. 2, с. 294].

напрямую просто с красотой и безобразием. Точно так же благоуханный и чистый воздух не всегда будет здоровым, а спертый не обязательно заразен во время какой-нибудь моровой язвы. Кто осуждает дам за то, что их нравы противоречат их красоте, тот не всегда прав: ибо не слишком правильное лицо может дышать честностью и доверчивостью, и наоборот, в прекрасных глазах случилось мне прочесть угрозы, источаемые натурой коварной и злобной [...] Нельзя во всем полагаться на внешность, но учитывать ее все же следует»¹.

Однако в списке, приведенном у Паре, перед душевными страстями значились *выделения и задержания*. Монтень дает обстоятельный ответ на этот пункт вопросника. У него нет причин оставлять пустой эту графу: «(b) Короли и философы ходят по нужде, а также и дамы [...] Вот почему я и скажу...» (р. 1085; T. R., р. 1063) [т. 2, с. 282]. И в этом отношении также необходимо держаться привычки: следует отвести для этого действия «определенные ночные часы»; нужно «приобрести привычку и подчиниться ей»² (р. 1085; T. R., р. 1063) [ср. т. 2, с. 282]. Нескромность? Бесстыдство? Конечно. Но если мы хотим пункт за пунктом отвечать врачам, то как же опустить раздел, которому сами они придают величайшее значение?

Что же до камней в почках, также относящихся к разряду выделений, то им Монтень посвящает длинное рассуждение. Это единственное из его «телесных состояний», куда проникла болезнь. Во всем остальном благодаря привычке установилось спасительное равновесие. Здесь же, напротив, изнутри наметилась угроза. Но именно в связи с этим пунктом Монтень снова подчеркивает свое неприятие врачебных приемов и принципов, заявленное в опыте II, XXXVII. По его словам, самое лучшее, что он может сделать, – это смириться и терпеть: «Несправедливо жаловаться на то, что с тобою случилась вещь, какая может случиться с каждым [...] Подагра, камни в почках, несварение – симптомы долгих лет жизни, как зной, дождь и ветер – спутники долгих путешествий [...] Надо уметь переносить то, чего нельзя избежать» (р. 1089; T. R., pp. 1067–1068) [ср. т. 2, с. 286–287]. Если следовать этому принципу, то нет никакой нужды обращаться к врачам, тем более что их вмешательство ограничивается неутешительными прогнозами.

(b) Я редко обращаюсь к врачам, когда чувствую себя плохо, ибо люди эти, видя, что вы в их власти, становятся заносчивыми. Они забивают вам уши своими про-

¹ III, XII, р. 1058–1059; T. R., р. 1036 [ср. т. 2, с. 259].

² Подробные записки, из которых складывается книга «Опытов», в отдельных случаях связаны с метафорой экскрементов. Это риторический прием из категории *humilitas*. Я еще к этому вернусь.

гнозами, а недавно, найдя меня ослабевшим от болезни, они гнуснейшим образом донимали меня своими догматами и своей ученой напыщенностью, угрожая мне то тяжкими страданиями, то близкой смертью. Я не был этим ни угнетен, ни потрясен, но меня охватили раздражение и возмущение. И хотя мысли мои не ослабели и не помутились, им все же пришлось преодолеть какие-то препоны, а это всегда означает волнение и борьбу¹.

«Волнение и борьба»: перед нами уже страсти души. Шестая из «вещей неестественных» оказывается тем самым тесно связана с болезнью, выделенной расстройством выделений. Ничего странного в этом нет: ведь, согласно общепринятой медицинской теории, душевные страсти могут стать причиной болезни, и наоборот, болезнь может послужить источником душевных страстей. Монтень, рассказывая о том, как он сопротивляется почечным коликам, убивает сразу двух зайцев: продолжает отчет о своих выделениях и сообщает нам, какие страсти одолевают его перед лицом «каменной болезни», в которой, как он чувствует, таится его смерть.

Очевидно, что столь важный предмет требует какого-то особого способа изложения. Как же Монтень берется за дело? Прежде всего он помещает эту тематику в самый центр – в середину средней части эссе, посвященного его телесному «обиходу». Кроме того, он излагает вопрос в драматической форме и одновременно уделяет ему несоразмерно большое место по сравнению с другими рассматриваемыми темами. Так, сразу за упоминанием «ученой напыщенности» врачей и их безжалостных приговоров у него следует развернутое олицетворение. Чтобы обратиться к читателю с речью, идущей вразрез с речами «специалистов», он прибегает к следующему приему: *цитирует* (естественно, притворяется, будто цитирует) слова, с какими его ум обычно обращается к *воображению*, дабы помочь ему и придать сил:

(b) Но с *воображением* моим я обращаюсь так мягко, как только могу; будь в моей власти, я избавил бы его от любых тягот и противоречий. Ему надо помогать и льстить, а если можно, то и хитрить с ним. *Разум* мой охотно оказывает мне эту услугу – у него нет недостатка в видимостях; и если бы проповеди его всегда убеждали, он бы стал мне немалой поддержкой.

Хотите пример? Он говорит, что камни в почках у меня для моего же блага; что в моем возрасте вполне естественно страдать от какой-нибудь подагры [...]; что я не один такой и должен этим утешаться [...]².

Тем самым изложение подается в форме речи в речи. Чуть выше, приступая к описанию своего «образа жизни», Монтень обращался к читате-

¹ III, XIII, p. 1090; T. R., p. 1068 [т. 2, с. 287].

² *Ibid.* [ср. т. 2, с. 287]. В издании Вилле доводы, адресованные Монтенем самому себе, занимают страницы 1090–1095 (T. R., pp. 1068–1073) [т. 2, с. 287–291].

лю: «Кто захочет отведать его, тому я, его виночерпий, даю его на пробу». Теперь он заговаривает с читателем вновь, напрямик: «Хотите пример?» Перечисляя множество пунктов, подсказанных «воспоминанием», Монтень передает слово новому собеседнику, выходящему на сцену вместо него и требующему от читателя повышенного внимания. Увещевания ума, адресованные воображению, являют нам в аллегорической форме внутренний спор: его ведут два человеческих свойства, которые, согласно традиционной теории, образуют *sensus internus*. (Всего их три: разум или ум, воображение или фантазия и память; третье свойство, память, также не остается без дела, так как Монтень, описывая свой телесный опыт, с самого начала призвал на помощь воспоминания, чтобы не упустить ни одной существенной детали.)

Две ипостаси «я» разделились. «Он», то есть ум, поучает и старается убедить «ты», то есть воображение, иначе говоря существо, готовое впасть в панику, поддаться смятению и страданию. Ум занимает верхнюю ступень в иерархии функций *sensus internus*. Монтень, таким образом, приглашает нас выслушать речь, исходящую от самой возвышенной из заложенных в нас возможностей:

(b) Болезнь эта, говорит он, внушала тебе страх и ужас, когда ты еще не был с нею знаком: ты содрогался, слыша отчаянные вопли тех, кто обостряет ее своим нетерпением. Недуг поразил те твои члены, которыми ты больше всего грешил; ты же честный человек!

Quae venit indigne poena, dolenda venit.

Посуди сам: в сравнении с другими ты понес очень мягкое, поистине отеческое наказание. Смотри, как поздно постигла тебя кара: она докучает тебе в ту пору жизни, которая так и так ничемна и бесплодна, предоставив твоей молодости, словно по уговору, предаваться беспутству и удовольствиям. Страх и сострадание, что вызывает у людей эта болезнь, служат к вящей твоей славе; если ты разумный человек, ты не даешь почувствовать этого в своих речах, но друзья не могут не приметить некоего отблеска ее в твоём поведении. Разве не приятно, когда о тебе говорят: «Какая сила духа, какое терпение!» Все видят, как ты потеешь от натуги, бледнеешь, краснеешь, дрожишь, как тебя рвет кровью, мучат жестокие спазмы и судороги, порою выступают слезы на глазах, как ты испускаешь густую, черную, ужасающего вида мочу или не можешь помочиться из-за какого-нибудь острого, угловатого камня, который колет и раздрает тебе вход в мочеиспускательный канал, и при этом держишься с окружающими, как обычно, время от времени шутишь со своими людьми, принимаешь участие в живой беседе, облегчая словами боль и умеряя страдания [...]¹.

¹ III, XIII, p. 1091; T. R., p. 1069 [ср. т. 2, с. 288]. Латинская цитата взята из Овидия («Героиды», V, VIII): «Жаловаться можно только на незаслуженное страдание».

Однако доводы, с которыми ум обращается к воображению, не исчерпываются этим увещанием, использующим все возможные риторические приемы (вопросение, предписание, сентенции, элементы диалога, гипотипосисы и т. д.). Многое еще не сказано. Но Монтень переходит в иной стилистический регистр. За увещанием следуют рассуждения от первого лица: кажется, что Монтень опять, как раньше, берет слово: «Я благодарен судьбе за то, что она так часто нападает на меня с одним и тем же оружием, так что я приучаюсь переносить его удары, закаляюсь, приобретаю навык к сопротивлению...» (р. 1092; T. R., p. 1071) [т. 2, с. 289]. Мы можем подумать, что Монтень вновь обращается к нам напрямую – как везде в «Опытах». Но через три страницы выясняется, что перед нами была еще одна автоцитата, то есть продолжение речи в речи:

(b) Всеми этими доводами, и сильными и слабыми, я, подобно Цицерону, пытавшемуся осилить болезнь старости, пытаюсь усыпить и развлечь болезнь своего воображения, умастить его раны. Если завтра они воспалятся сильнее, завтра найдем для них новые уловки¹.

Вплоть до этого своеобразного заключения читатель имел дело с образцом аргументации по поводу каменной болезни, образующим сердцевину перечня телесных характеристик. В промежутке Монтень, развивая тему, сообщает нам, что ведет дневник своей болезни, «выковыывает» себе память «из бумаги»² и, перелистывая «эти записочки», находит «в своем прошлом опыте какое-нибудь утешительное для себя [...] предсказание»³. Меняется природа аргументации: если прежде, когда ум распекал воображение, она имела моральный характер, то теперь Монтень, чтобы выстроить обнадеживающую гипотезу относительно исхода болезни, не раздумывая подражает языку медицины. Рассуждения Монтеня на удивление схожи с рассуждениями врачей, но имеют прямо противоположный смысл: правдоподобные посулы, которыми он себя тешит, вполне стоят угроз, которые те на него обрушивают:

(b) С возрастом ослабел жар моего желудка: он варит уже не так хорошо и передает почкам полусырой материал. Почему через некоторое время не уменьшится и жар почек, так что они уже не смогут превращать мою желчь в камень и природе придется искать какой-нибудь другой способ выведения отбросов из организма? В течение прожитых лет в нем, очевидно, иссякли источники ревматиче-

¹ III, XIII, p. 1095; T. R., p. 1073 [ср. т. 2, с. 291].

² III, XIII, p. 1092; T. R., p. 1071 [т. 2, с. 289].

³ *Ibid.* Эта «бумажная память» встречается чуть ли не на каждой странице «Путевого дневника». Монтень записывает, что он пьет, как мочится, как выходят у него камни и пр.

ских болей. Почему не может случиться то же самое с выделениями, порождающими почечные камни?¹

Но какая необходимость строить физиологические гипотезы о благоприятном течении болезни? Отчего бы не вспомнить, какое наслаждение испытываем мы во время ремиссии, когда очередной кризис уже позади?

(b) Но есть ли на свете что-либо приятнее внезапного облегчения, когда после невыносимых болей камень, наконец, выходит и ко мне с быстротой молнии свободно и полностью возвращается сладостный свет здоровья, как это бывает после внезапных и наиболее мучительных приступов? Разве перенесенные страдания хоть в чем-то перевешивают блаженство столь быстрого улучшения? Насколько сладостнее для меня здоровье после болезни, только что миновавшей, еще совсем близкой, так что я могу противопоставить их друг другу в самом ярком их проявлении, когда они словно красуются друг перед другом, соперничают и борются! Вслед за стоиками, которые говорят, что и у пороков есть своя польза, – они придают цену добродетелям и как бы поддерживают их, – мы можем с еще большим основанием и гораздо менее дерзновенно утверждать, что природа даровала нам боль в помощь и славу наслаждению и истоме. Когда с Сократа сняли оковы и он ощутил приятный зуд там, где тяжесть их раздражала кожу его ног, он порадовался, что имеет возможность испытать, как тесно связаны страдание и удовольствие, как неизбежна эта их взаимная связь, при которой они следуют друг за другом и порождают друг друга² [...].

Если в увещании ума приступ мочекаменной болезни был представлен нам в самой острой своей фазе, то новые доводы находят опору в успокоении, наступающем после приступа. Опыт облегчения, каким он описан, безусловно, отвечает подлинному телесному переживанию, и его транспонирование в метафору «сладостного света» выступает одновременно и фигурой речи, и глубоким кинестезическим ощущением. И все же Монтень считает нужным подкрепить свое суждение авторитетом стоиков и Сократа. Заявляя, что прекрасно обойдется без всякого чужого знания, он не может пренебречь столь ценными свидетелями, подтверждающими то, что он испытал сам: «Как тесно связаны страдание и удовольствие». В конце концов, ему приходится считаться с сопротивлением или предубеждением читателя, оказавшегося перед личным опытом одного лишь Мишеля де Монтеня: «Те, кто не хочет признать [людского невежества], исходя из столь жалкого примера, как мой или их собственный, могут опереться на Сократа, учителя учителей»³.

Но и эти соображения – еще не последние в списке доводов. В запасе имеются и другие возможности: «Я рассуждаю так, что приступы сильней-

¹ III, XIII, p. 1093; T. R., p. 1071 [т. 2, с. 290].

² III, XIII, p. 1093; T. R., pp. 1071–1072 [т. 2, с. 290].

³ III, XIII, pp. 1075–1076; T. R., p. 1053 [т. 2, с. 274].

шей рвоты, часто случающиеся со мной, очищают мой желудок [...]. Вот еще одно особое преимущество моего недуга: в общем и целом он делает свое дело и не мешает мне делать мое [...]. Я заметил еще одну удобную особенность этой болезни: нам почти ни о чем не приходится гадать. Мы избавлены от беспокойства, одолевающего нас при прочих недугах, о причинах, условиях и протекании которых нельзя судить с уверенностью, – беспокойства крайне тягостного. Нам ни к чему консультации и рекомендации врачей: наши чувства сами говорят нам, что это и где»¹. Таким образом, камни в почках можно переживать в настоящем, только чувством, не прибегая к ретроспективным умозрениям и не гадая о будущем.

Если преимущество каменной болезни состоит в том, что ее можно переживать без всяких «докучных предвидений», то Монтень в своей аргументации, стремясь доказать это, затрагивает все временные пласты. Он углубляется в прошлое, вспоминает о былых приступах, после которых к нему снова возвращалось здоровье. В первой части длинной автоцитаты (увещевания ума) он тщетно прибегает к настоящему времени: само *представление*, осуществляющееся в дискурсе, привносит в него элемент прошлого, воспоминания. Во второй части – где Монтень вновь прибегает к первому лицу и изъясняется от своего имени – высказывание более четко выдержано в настоящем времени (но таком настоящем, которое нуждается в «бумажной памяти»). Наконец, Монтень уведомляет нас, что его аргументы не исчерпаны. Он станет обращаться к самому себе, если нужно, к будущему, приводить другие уговоры в том же духе. Мы уже сталкивались с подобным гипотетическим предвосхищением событий: «Если завтра [мои раны] воспалятся сильнее, завтра найдем для них новые уловки». Монтень пишет «Опыты» как бы послышно, и это позволяет ему (в одном из тех редких фрагментов, где позднейшая вставка обозначена им самим) подтвердить свое обещание в виде постскриптума или дополнения:

(с) Да будет так. С тех пор у меня при малейшем движении снова стала выступать из мочевого канала кровь. Что ж, я не перестану от этого вести себя, как прежде, и с юношеским пылом дерзко скачу верхом за своими охотничьими псами. По моему я неплохо справляюсь с этим серьезным несчастьем: оно стоит мне лишь ощущения неясной тяжести и боли в этой части тела. Какой-нибудь крупный камень терзает и разрывает ткани моих почек и саму жизнь мою, которая мало-помалу и даже не без приятности вытекает из меня, словно лишние, ненужные экскременты².

¹ III, XIII, pp. 1094–1095; T. R., pp. 1072–1073 [ср. т. 2, с. 291].

² III, XIII, p. 1095; T. R., pp. 1073–1074 [ср. т. 2, с. 291–292].

Болезнь проявилась снова. А если это смерть возвещает о себе новым приступом недуга? Если так, то она не выглядит слишком устрашающе, она обойдется сравнительно легко...

Попутно Монтень на протяжении всего *утешения*, с которым он обращается к самому себе и зрителями которого делает нас, обстоятельно заполняет графу о мочеиспускании (и иных, связанных с ним выделениях, таких как рвота); он показывает нам и страсти души – те, что ум стремится подчинить своему господству. Ибо братская помощь ума должна сказаться именно в этой сфере телесных функций. Как мы видели, мысль трудится, не щадя себя, хватается за любые предлоги, от пенитенциарного толкования болезни (это «наказание», но «очень мягкое в сравнении с другими») до обнадеживающих предположений о ее протекании. Под действием возраста и постепенного общего *охлаждения* организма жар почек, что «превращает желчь в камень», может ослабнуть, как уже ослаб жар желудка: огонь жизни гаснет, и вместе со старостью, возможно, придет выздоровление. И потом, какой бы острой ни была временами боль, именно с этим выделением, оставляющим по себе лишь «неясную тяжесть», выделяется, «даже не без приятности», сама жизнь; перечитаем эту поразительную фразу: «Какой-нибудь крупный камень терзает и разрывает ткани моих почек и саму жизнь мою, которая мало-помалу и даже не без *приятности* вытекает из меня, *словно лишние, ненужные экскременты*»¹. Само собой напрашивается сопоставление с рядом других фрагментов, где метафора экскрементов обозначает сам текст «Опытов»: «И здесь [...] такие же испражнения стареющего ума, страдающего то запорами, то поносом и всегда несварением»². В конце опыта III, V, «О стихах Вергилия» Монтень отзывается о только что написанных им страницах со снисходительным презрением: все эти «важнейшие рассуждения» вылились из него «*потоком балтовни, потоком порою бурным и вредоносным*». Телесная метафора ставит знак равенства между вытеканием жизни и вытеканием текста: само тело человека рассеивается и расплывается, освобождаясь от «переваренных» субстанций. Напомним, что сравнение с пищеварением, но в регистре поглощения, встречается также в связи с образом педагогики, чья действенность обеспечивается впитыванием и усвоением чужих соков; кроме того, мысль у Монтеня часто изображается как *жевание*...

¹ III, XIII, p. 1095; T. R., p. 1074 [ср. т. 2, с. 292].

² III, IX, p. 946; T. R., p. 925 [т. 2, с. 152]. На близость этих двух отрывков указал Теренс Кейв (Terence Cave, *The Cornucopian Text*, Oxford, 1979, pp. 293–294).

Что же до «приятности», с которой Монтень ощущает, как из него «мало-помалу [...] вытекает жизнь», то она заставляет вспомнить о том «приятном ощущении», о котором настойчиво упоминает Монтень в своем рассказе о падении с лошади: оно сопутствует одури, охватывающей его, когда он соскальзывает в состояние, по размышлении как две капли воды похожее на смерть. Он узнает в нем «то приятное чувство, какое испытывает человек, погружаясь в сон»¹. Говоря о неожиданном «упражнении», позволившем ему ближе познакомиться со смертью, Монтень не забывает, что с точки зрения медицины элемент «выделения» содержится и в дыхании: «Мне казалось, что жизнь моя держится лишь на краешках губ; я закрывал глаза, стараясь, как мне казалось, помочь ей *выйти из меня...*»² Последний вздох предстает одновременно выделением и освобождением. И Монтень не устает повторять, как приятен этот опыт: «На самом деле я чувствовал себя *очень приятно* и покойно [...] Когда меня уложили в постель, я ощутил, как мне *бесконечно приятно* отдохнуть [...] Я тихонько отдался течению, и мне было так *приятно* и легко, как не было еще никогда»³.

От крайней «боли» [douleur] к крайней «приятности» [douceur]: в этом параномастическом⁴ зазоре уместается весь диапазон опыта страдания и болезни. Да и сама болезнь воспринималась Монтенем по контрасту (а значит, в связи) со здоровьем и сладострастием. Телесный опыт, позволяющий ощутить «тесную связь между страданием и наслаждением», подготавливает нас к приятию идеи иной, не менее тесной связи: связи души и тела. Таким образом, мы видим, как Монтень соглашается с антитезами, объединяет *попарно* различные сущности и, наконец, утверждает, что их сосуществование обязательно, а союз необходим. На последних страницах главы «Об опыте» он еще раз, в незабываемых словах, подчеркивает, что душа и тело оказывают друг другу «взаимные услуги» и их необходимо «укреплять» одновременно.

Важно отметить что если в своей *теме* (или высказывании) эссе приходит к союзу противоположностей, то в формальных своих аспектах (прежде всего в модальности высказывания) оно служит поразительным приме-

¹ II, VI, p. 374; T. R., pp. 353–354 [ср. т. 1, с. 328]. Об этом «приятном» чувстве см. замечания Майкла Бараза: Michael Baraz, «L'intégrité de l'homme selon Montaigne», in: *O un amy! Essay on Montaigne in honor of Donald M. Frame*, éd. by R. C. La Charité, Lexington, Kentucky, 1977, pp. 20–21.

² II, VI, p. 374; T. R., p. 354 [ср. т. 1, с. 327–328].

³ II, VI, p. 377; T. R., p. 357 [ср. т. 1, с. 330].

⁴ См. работу Франсуа Риголо: François Rigolot, «Le langage des *Essais*, référentiel ou mimologique?», in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1981, mai, n° 33, pp. 19–34.

ром преодоленного противоречия. Способ изложения, выбранный Монтенем, очевидно гомологичен существу его мысли и ее основным моментам. Опыт всей прожитой жизни завершается у него похвальным (не лишенным лиричности) словом той взаимной поддержке, какую должны оказывать друг другу душа и тело; и дискурс, придающий ему форму, неразрывно (хоть и *неохотно*) связывает стихийность, отсылающую к телесной жизни, с ухищрениями, пущенными в ход просвещенным разумом.

Читателю эссе «Об опыте» поначалу кажется, что самая резкая граница проведена в нем между дискурсивными системами, выработанными разумом в науках и искусствах (законодательстве, теологии, философии, медицине, где ничто не может избежать «конфликта интерпретаций»)¹, – и истиной, которую можно познать с помощью чувств, непосредственного опыта, в нас самих, и прежде всего в нашем теле, истиной неповторимой, непохожей на другие и именно поэтому легче поддающейся обобщению. Если отнестись к этому теоретическому разграничению всерьез, то оно непременно должно было бы иметь последствия на уровне высказывания: оно бы заставило эссеиста отвергнуть язык наук и искусств в тот самый момент, когда, в противовес им, он начинает делиться собственным опытом, высказывать самого себя в согласии с природой, приверженность которой он исповедует. Но подобно тому как привычка и обыкновения «проникают» у Монтеня в природу, превращаясь во вторую природу, подобно тому как он призывает на подмогу больному телу разум, так и здесь, вопреки принятому им *ordo neglectus*, ему удастся описать свою «форму жизни» лишь с помощью категорий, выработанных искусством медицины. Как мы только что видели, само понятие «форма жизни» рождено медицинской мыслью: имеется в виду пространство, которое уже в греческой медицине определялось понятиями диеты и гигиены и, в соответствии с галеновской традицией, было поделено по шести рубрикам «вещей неестественных». Медицинская классификация *способностей* души (с одной стороны, внутренние чувства, то есть разум, воображение и память; с другой – чувства внешние); гуморальное понятие «сложения»; различные физиологические функции, признанные медициной, – все это служит путеводной нитью, или местом обязательного прохождения дискурса, заявляющего о своем антимедицинском характере и претендующего на то, чтобы высказать неповторимое своеобразие природного тела.

¹ «Конфликт интерпретаций» – книга П. Рикёра (1969). – *Прим. ред.*

Чтобы выразить то, что он намеревался показать прямо, не прибегая к искусству, Монтеню приходится обратиться к кодифицированному языку искусства (медицины); поэтому он украшает свою речь, путает следы: он комментирует, возвращается назад, увещевает, переходит от частного к общему, ссылается на примеры, чеканит сентенции; даже когда он отвечает на вопросник медицины, его невозможно обвинить в отходе от своей неровной, «блуждающей» интонации. Он не изгнал медицинский язык – он разбил его систематическое единство и связность и рассеял его *disjecta membra* по «инкрустации», вобравшей в себя все языки. Перед нами искусство, состоящее в отрицании искусства. Больше того, в самом примечательном своем отступлении – в обширном увещевании «ума», обращенном к «воображению», – он отклоняется от языка медицины, лишь возведя искусство в квадрат: он, враг красноречия, выстраивает обширный отрывок по всем правилам риторического искусства. Разве не удивительно: чтобы высказать самую глубокую боль, терзающую его тело, Монтень делает вид, будто уступает слово независимому собеседнику, третьему лицу! Причем в этом красноречивом самоувещевании риторика заставляет упомянуть главную пружину классической драматургии: «*Страх и сострадание*, что вызывает у людей эта болезнь, служат к вящей твоей славе...»¹ *Phobos kai eleinos!* Искусственность становится подчеркнутой: мы присутствуем на представлении. До нас доносятся восхищенные восклицания зрителей: «Какая сила духа, какое терпение!»² Тело, охваченное жесточайшими страданиями, тем самым показано нам извне, каким его *видят* все: оно – актер в этом «акте с одним действующим лицом»³: «Все *видят*, как ты потеешь от натуги, бледнеешь, краснеешь, дрожишь...»⁴ В кульминационный момент страдания всякий непосредственно телесный язык словно оказывается невозможным, и Монтень, воссоздавая воспоминание в виде представления, как бы со стороны перечисляет те *внешние признаки*, какие наблюдают родные и друзья, собравшиеся вокруг больного, которого считают умирающим, но который по ходу разворачивающегося вокруг него церемониала, ко всеобщему восхищению, принимает «участие в живой беседе»⁵. Происходящее становится драматичным и диалектичным: «ум», взы-

¹ III, XIII, p. 1091; T. R., p. 1069 [ср. т. 2, с. 288].

² *Ibid.*

³ III, IX, p. 978; T. R., p. 957 [т. 2, с. 184].

⁴ III, XIII, p. 1091; T. R., p. 1069 [ср. т. 2, с. 288].

⁵ *Ibid.* Прозопопея «ума» сближается с прозопопеей Природы в опыте I, XX («О том, что философствовать – это значит учиться умирать»), pp. 92–96; T. R., pp. 91–94 [т. 1, с. 87–91].

вая к «воображению» Монтеня, вспоминает сцену у ложа болезни, когда Монтень беседует с «окружающими», шутит со «своими людьми», чтобы существование его до конца оставалось диалогом... Перед нами верх искусства. Пережитый опыт в его буквальной остроте представлен нам в виде патетической сцены – успешного, поистине философского *ars moriendi*, – включенной в утешительную речь, которая, в свою очередь, включена в изложение «образа жизни» и «приемов», которым подчинил Монтень свою телесную жизнь, – в изложение, предназначенное для читателя-сотрапезника.

Быть может, тело в конечном счете и не может высказать себя иначе чем косвенно, так, как оно видится аллегоризированному «уму», который, в свою очередь, описывает сцену жестоких мук такой, какой она предстает взору других зрителей? Во всяком случае, приходится признать, что обращение к нашей внутренней истине неизбежно влечет за собой появление чужого, внешнего взгляда. Чтобы высказать телесный опыт, его следует «тесно связать» с языком искусства, даже если мы слагаем оружие к ногам природы. Именно тогда, когда человек испытывает сугубо плотские страдания, смысл их облекается в слова лишь в точке соприкосновения с другим: для нас, читателей, потеть, бледнеть, краснеть, дрожать – это *события*, которые мы переживаем в себе, отождествляя себя с человеком, чью плоть раздирает камень, и одновременно со зрителями, которых текст задним числом выводит на сцену вокруг него и которые *видят* его страдания. Именно потому, что человек этот явлен нам извне, у нас и возникает чувство сопричастности тому, что он испытывает изнутри.

Так обстоит дело с больным телом. Сходным образом и тело влюбленное, хоть и стремится отринуть все ухищрения и утайки, не может высказать себя, не обратившись к посредничеству высшей искусственности, высшего притворства – поэзии. В этом мы убедимся в следующей главе.

V

ВЫСКАЗАТЬ ЛЮБОВЬ

В главе V третьей книги («О стихах Вергилия») Монтень находит повод наиболее полно развернуть свое понимание «отношения с другим»: любовь, центральная тема эссе, является высшей формой «отношения с другим» – наряду с дружбой, которой, однако, она «намного уступает»¹. Следовательно, нам стоит взглянуть, как развивается аргументация Монтеня на протяжении этого эссе.

1. Книги запретные, книги желанные

Отправной точкой служит для Монтеня отношение с самим собой. Движение задается целым рядом обратных ходов: черты, которые в избытке несет с собой старость (полнота, серьезность, тяжеловесность, воздержанность, сухость, холодность и т. п.), призывают противоположные им свойства. Большое тело неотступно навязывает человеку свое тягостное присутствие, которое требуется уравновесить во имя «сдержанности» и власти над собой:

(b) Оно ни на час не оставляет меня в покое – ни во сне, ни наяву, – непрерывно напоминая о смерти и призывая к терпению и покаянию. Я обороняюсь от воздержности, как когда-то от любострастия. Она слишком тянет меня назад, превращает в глупца. Но я хочу быть хозяином самому себе, во всех смыслах слова. У благоразумия есть свои крайности, оно нуждается в умеренности не меньше безрассудства².

Как мы видим, здесь два мотива. С одной стороны, согласно принципу медицины (и морали) противоположное лечится противоположным: холод – жаром, суровость – весельем и даже «благоразумие» – «безрассудст-

¹ I, XXVIII, p. 186; T. R., p. 184 [ср. т. 1, с. 173].

² III, V, p. 841; T. R., p. 818 [ср. т. 2, с. 53–54]. Все сноски в этой главе, кроме специально оговоренных случаев, даются на одну главу, поэтому я ограничиваюсь указанием страниц.

вом»; только так образуется правильный «темперамент»; с другой – мы не должны позволять одной из наших «частей», в данном случае телу, забирать над нами слишком большую власть. Таким образом, свободное владение собой исключает даже «благоразумие», если оно, как ни парадоксально это звучит, становится чрезмерным. Поэтому Монтень «намеренно» позволяет себе «толику беспутства»¹. Речь идет всего лишь о «шаловливых и юных мыслях»², «воспоминании о минувших молодых годах»³. Сейчас перед Монтенем раскинулось «грозовое, покрытое тучами небо»⁴, ему грозит смерть, отвлечься от которой можно лишь актом памяти: «Пока глазам моим видится эта минувшая весенняя пора, я то и дело устремляю их к ней. Она ушла из моей крови и жил, и я хочу хотя бы сохранить в памяти ее образ»⁵. Этот возврат в прошлое, еще один пример развлечения, настоятельно рекомендованного в предыдущей главе (III, IV), – «уловка», лекарство, принятое «во сне»: «Слабый светильник искусства, противостоящий природе»⁶. Движение на этой странице происходит только за счет внутренних средств: мыслей, образов, воспоминаний, которые Монтень призывает себе на помощь. Только в одной вставке 1595 г. он, ссылаясь на авторитет Платона, обосновывает иной метод, когда внимание переносится на зрелище внешнего мира: «Платон велит старикам присутствовать при телесных упражнениях, плясках и играх юношества, с тем чтобы они могли радоваться гибкости и красоте тела *других*, утраченной ими самими...»⁷ Но это всего лишь пример, почерпнутый из книг, а вовсе не лекарство, которое обдумывает Монтень.

Как бы ни была соблазнительна воображаемая компенсация, когда сознание, пробуждая образы прошлого, «питается собственной субстанцией» (позже с этим смирится Руссо), ей никогда не заслонить отсутствие реальных наслаждений. Все эти прихотливые «фантазии» – не более чем паллиатив. Ничто не может превзойти удовольствие, получаемое на деле. «Я хватаюсь за всякие, самые ничтожные возможности удовольствия, какие только мне представляются⁸[...] Моя философия в действии, в сегодняшних обыкновениях моей природы: фантазии в ней мало. С каким удоволь-

¹ *Ibid.* [ср. т. 2, с. 53].

² *Ibid.*

³ *Ibid.* [ср. т. 2, с. 54].

⁴ *Ibid.*

⁵ P. 842; T. R., p. 819 [ср. т. 2, с. 54].

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* [т. 2, с. 54–55].

ствием я играл бы в орешки и в волчок!»¹ Монтень хотел бы найти в текущем мгновении противоядие от «тем тяжелых и тягостных»², хотел бы противопоставить своей удручающей тяжеловесности способность играть в игры, требующие легкости, в игры с легкими предметами. Но от одной мысли о присутствии игры, от одного желания веселья в Монтене пробуждается надежда на встречу, готовность к «отношению с другим»:

(b) Я бы прошел весь свет из конца в конец, чтобы найти себе годик приятно, полного радостей покоя, ибо нет у меня иной цели, как жить и радоваться. Покоя мрачного и тупого мне вполне хватает, но на меня он нагоняет сон и скуку; одного его мне недостаточно. Если есть где человек или славная компания – в деревне, в городе, во Франции или в иных краях, оседлые или кочующие с места на место, – которым бы я пришелся по нраву и которые были бы по нраву мне, им стоит лишь свистнуть, и перед ними предстанут «Опыты» во плоти и крови³.

Итак, в первую очередь Монтень призывает себе на помощь дружеское общение и беседу (о которых шла речь чуть выше, в опыте III, III, «О трех видах общения»). Пусть даже этому желанию суждено остаться мечтой, мы все равно прекрасно понимаем, почему образ человека или компании – чье присутствие будет действеннее любых потуг одинокого воображения – вселяет надежду обрести жизнерадостность, столь необходимую стареющему, больному человеку. В самом деле, чего ему ждать от общения только с самим собой? Мало чего, судя по такой, например, фразе, описывающей бесполезную самостимуляцию: «Сколько бы ни щекотал я себя, мне не извлечь из этого жалкого тела даже подобия смеха»⁴. Разум и тело «слиты» столь тесно, что ум неспособен «обрести на старости лет новую силу»⁵, когда телесное здоровье находится в упадке. Красивый образ омелы, зеленеющей и цветущей «на стволе мертвого дерева»⁶, выражает неосуществимость желания. Ум «до того побратался с телом, что не колеблясь покинет меня, дабы устремиться за ним, едва оно попадет в какую-нибудь беду. Я всячески подольщаюсь к моему духу, но мои старания тщетны»⁷. Ум – не независимый собеседник. Значит, тому, кто хочет освободиться от угрюмого бремени прожитых лет и болезни, не обойтись без помощи другого. «Я люблю мудрость веселую и лю-

¹ *Ibid.* [ср. т. 2, с. 55].

² P. 841; T. R., p. 818 [ср. т. 2, с. 53].

³ Pp. 843–844; T. R., p. 821 [ср. т. 2, с. 56].

⁴ P. 842; T. R., p. 819 [т. 2, с. 54].

⁵ P. 844; T. R., p. 821 [т. 2, с. 56].

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

безную»¹: веселость идет рука об руку с общительностью, она требует «общения с людьми».

За неимением «человека» или «славной компании», перед которыми, если бы удалось их обнаружить, предстали бы «Опыты» «во плоти и крови», Монтень довольствуется общением с современниками с помощью создаваемой им книги. Но, едва упомянув эту связь, он описывает ее как противостояние: его позиция, состоящая в том, чтобы «безбоязненно говорить обо всем, чего я не боюсь делать»², – исключение из общего правила. Другие пребывают в плену «законов церемонности» и не могут возвыситься до того же спокойного и нерушимого равенства *слова и дела*. В эпоху неискренности Монтень – единственный, кто исповедуется до конца откровенно. «Да будет угодно Богу, чтобы моя излишняя вольность увлекла соотечественников наших к свободе, подняла их над трусливыми, мелкими добродетелями, порождением наших несовершенств... Недуги души, набирая силу, становятся все темнее; чем сильнее болен человек, тем меньше он это чувствует. Вот почему нужно почаще вытаскивать их на свет безжалостной рукой, вскрывать и корчевать их из недр нашей души»³. Перед нами одно из множества заявлений Монтеня, всегда стремящегося подчеркнуть свое разительное отличие от современников (от «них», от «всех», от «других»), следующих прямо противоположным путем. Но даже полемический, осуждающий порыв Монтеня определяет и уточняет его писательский замысел: он хочет, чтобы его узнали таким, каков он есть (в противоположность «тем, что не знают себя» и «могут радоваться незаслуженным хвалам»)⁴. Мы не раз видели, как он с удовольствием дистанцируется от других, держится особняком – для того, однако, чтобы привлечь к себе чужой взгляд, который достигнет его истинной сути: ее-то Монтень и стремится *представить* читателю как можно точнее. «Нужно увидеть и постигнуть свои недостатки, чтобы рассказать о них [...] *Somnium narrare vigilantis est*»⁵. Однако

¹ Р. 844; Т. R., р. 822 [т. 2, с. 57]. Напомним, что в заключении «Опытов» вновь заходит речь о «мудрости радостной и общительной», которой прямо покровительствует Аполлон.

² Р. 845; Т. R., р. 822 [т. 2, с. 57].

³ Рр. 845–846; Т. R., pp. 822–823 [ср. т. 2, с. 58].

⁴ Р. 847; Т. R., р. 824 [ср. т. 2, с. 60].

⁵ Р. 845; Т. R., pp. 822–823 [т. 2, с. 58; лат.: «чтобы рассказать о сновидении, нужно проснуться», Сенека, Письма, 53, 8. – *Прим. перев.*]. Отсюда – его особое понимание того, что впоследствии получит название бессознательного. Оно определяется не как незнание себя, искажающее затем отношения с другим: напротив, именно подозрительность и замкнутость по отношению к другому и вызывает незнание себя. Человек может «увидеть и постигнуть свои недостатки», не встречая никаких внутренних, психо-

здесь Монтень взывает к другому особым образом: он обращается к дамам и надеется (в силу самой темы, которую он намерен обсудить), что читать его будут в более укромном месте, нежели в «гостиной»:

(b) Меня удручает, что «Опыты» мои служат дамам предметом обстановки, причем обстановки гостиной. Благодаря этой главе я проникну в их покои. Я люблю общение с дамами наедине. На людях в нем нет ни отрады, ни улады¹.

Обратив взор к собственной юности, Монтень не смог довольствоваться лишь воспоминаниями; он вообразил подходящую «компанию», к которой, если б его позвали, поспешил бы присоединиться. И все же единственным выходом для него остаются «Опыты», которые он пишет; благодаря книге он увлечет читательницу в уединенные покои. Дар книги – это символическое оболение: такое общение ближе всего к общению любовному. Заявив свою тему – «половой акт»² – и сообщив, что он единосущен своему творению, Монтень переходит запретную черту; и едва его том проникает в комнату, где читательница привыкла быть одна, вся во власти его секретов, он касается ее тела. В близости этой нет ничего недозволенного, ибо она совпадает с самым решительным *разрывом*: с ожиданием смерти. Быть может, никогда у Монтеня противоположности не были так тесно взаимосвязаны, как в строках, непосредственно следующих за теми, что процитированы выше:

(b) При расставании с теми или иными вещами наши чувства к ним становятся более пылкими, чем обычно. Мне предстоит расстаться с утехами мирской жизни, и я посылаю им мои последние поцелуи. Но вернемся к моему предмету³.

Именно танатос высвобождает возможность передать слово эросу. Таким образом, книга в этой главе предстает одновременно посланницей смерти и любви. Прощаясь с жизнью, позволительно не умалчивать ни о чем, что – уже в прошедшем времени – согревало своим жаром жизнь. В этой главе *возгорается* последний огонь, образы тепла проникают почти в каждый абзац, заклиная холод, который также каждый миг заявляет о себе. Объятия, о которых вспоминает (или на которые еще смутно надеется) Монтень, – это «наши последние поцелуи». Таким образом, в смелом рисунке, проступающем на фоне смерти, нет ничего фривольного. Когда рвутся все связи с миром, не запрещено говорить о самых интим-

логических преград, хоть ему иногда и бывает нелегко увидеть «внутренние складки» нашего ума. Бессознательное есть результат несостоявшегося общения: «Кто таит [свои недостатки] от другого, тот таит их и от себя» (р. 845; Т. R., р. 823) [т. 2, с. 58].

¹ Р. 847; Т. R., р. 825 [ср. т. 2, с. 60].

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

ных связях плоти. «Диалектика» Монтеня проявляется здесь со всей очевидностью: близкая и неотвратимая утрата делает бесконечно ценным все, что можно еще сказать и чем еще можно обладать; и наоборот, самые вольные речи, раскрывающие самые тайные помыслы, опираются на авторитет смерти.

Дело идет прежде всего о языке. И снова – о разладе между *словом* и *делом*. Первое, о чем говорит Монтень в связи с сексуальностью, – это о запрете говорить о ней. Таким образом, между любовью и словом на первый взгляд существует теснейшая связь; но связь парадоксальная, ибо чем меньше мы говорим обо всем, что связано с полом, тем больше о нем думаем: «Значит ли это, что чем меньше мы упоминаем его на словах, тем большее место отводим ему в мыслях?»¹ И Монтень в развитие темы добавляет: «И хорошо, что слова, которые мы реже всего употребляем, реже всего пишем и реже всего произносим, известны лучше всего и решительно всем. Любому возрасту, любым нравам они ведомы не хуже, чем слово “хлеб”. У них нет голоса и очертаний, но, и невысказанные, они запечатлены в каждом из нас. Хорошо и то, что на действие это мы набросили покров молчания и извлечь его оттуда даже затем, чтобы учинить над ним суд и расправу, – преступление. Даже бичевать его мы решаемся не иначе, как прибегая к иносказаниям и описаниям [...] Не так ли обстоит дело и с книгами, которые тем лучше продаются и тем шире известны, когда они запрещены?»² Сексуальность вездесуща – и в то же время защищена приличиями, требующими молчать о ней. Однако, судя по приведенному нами тексту, она сама связана с этими непроизносимыми *словами*, она подобна внутреннему письму, *впечатанному* в нас, но *запечатанному*, неспособному обрести «голос» и «очертания». И Монтень спешит сравнить этого «преступника», которого мы осмеливаемся «бичевать» лишь с помощью «иносказаний и описаний», с запрещенной *книгой* (когда немедленно вступает в действие противоположная сила: желание приобрести и прочесть запретный текст).

¹ *Ibid.*

² Рр. 847–848; Т. R., р. 825 [ср. т. 2, с. 60]. Ср. II, XII, р. 583, п. 13; Т. R., р. 568, п. 2, и текст на с. 1577: «И то, что именуем мы честностью и пристойностью, а именно то, что мы скрываем и таим некоторые наши естественные и законные действия, не осмеливаемся назвать вещи своим именем, боимся сказать о том, что позволяем себе делать, – разве [древние] не вправе были бы сказать, что все это скорее жеманство и изнеженность, изобретенные в покоях самой Венеры, дабы придать более цены и остроты сладострастию? Разве это не приманка, не наживка, не шпоры для сладострастия? Ибо обычай со всей ясностью дает нам понять, что церемонии, стыдливость, недоступность лишь понукают и разжигают подобную лихорадку». Той же проблеме целиком посвящен и опыт II, XV, «О том, что трудности распалют наши желания».

Личина в данном случае – это замалчивание сексуальности, отказ называть ее. Но какова сущность этой скрытой реальности, которая, однако, ни для кого не секрет? Очень быстро читатель обнаружит, что Монтень предлагает ему по крайней мере два ответа на этот вопрос: это подавленное слово, но, с другой стороны, это всего лишь мимолетный жар. Остановимся вначале на первом ее аспекте: любовь есть скрытый язык, слова, впечатанные «в каждого из нас»; лишь музам, высочайшей поэзии дано выразить всю ее силу. Только литературное произведение может явить воображаемое, придать образ той доле вымысла, в которой и состоит вся ценность любви. Отсюда и отсылка к Вергилию, заявленная в названии эссе – названием-намеке, связанном, однако, с главной темой:

(b) Кто отнимет у муз любовные вымыслы, тот лишит их прекраснейшей из бесед и благороднейшей темы для их творений; а кто заставит любовь отказаться от общения с поэзией и от услуг, тот лишит ее лучшего оружия [...] Пусть я иссох и отяжелел, но все еще ощущаю, как теплятся во мне остатки бывшего пыла [...] Но, насколько я понимаю в любви, в поэтическом изображении силы и доблесть ее Бога живет и жарче, нежели в своей сущности,

Et versus digitos habet.

Образы поэзии как-то более страстны, чем сама страсть. И живая Венера, нагая, задышающаяся, не так хороша, как Венера у Вергилия:

Dixerat, et niveis hinc atque hinc diva lacertis,
Cunctatam amplexu molli fovet [...]¹.

Замечательная эротическая сцена, представленная в вергилиевском тексте, – не только сама произведение языка, но к тому же подкреплена речами супругов (*dixerat... ea verba loquutus*). Жгучий жар тела, истома, следующая за объятиями, перемежаются *беседой*. Все образы пылкости развиваются в промежутке между поэтическим изображением обмена словами и упоминанием молнии, озаряющей и разрывающей тучи. Любовный пламень, охвативший божественное тело, рисуется как событие, проистекающее из речевого акта и одновременно схожее с явлением природы. Если у стихов, как пишет Ювенал, процитированный Монте-нем выше, могут быть пальцы, то потому, что слово может стать телом и

¹ Р. 849; Т. R., р. 826 [ср. т. 2, с. 61]. Приведем полный перевод процитированных стихов: «Она сказала, и, так как он колеблется, богиня заключает его белоснежными руками в объятия. И он [Вулкан] тотчас ощутил в себе привычное пламя, и знакомый жар охватил его сердце и побежал по обомлевшим костям. Именно так, возникнув в грохоте грома, огненная трещина, вспыхивая, пробегает между тучами... И, сказав это, он подарил ей желанные любовные ласки и, прильнув всем телом к супруге, погрузился в сладостный сон» («Энеида», VIII, 387–392 и 404–406).

пронизать собою тело, а «образы» страсти могут превзойти «саму страсть». Только что Монтень, казалось, осуждал запреты, из-за которых мы осмеливаемся бичевать это «действие», не иначе как прибегая к «иносказаниям и описаниям». Теперь же, наоборот, он отдает предпочтение «поэтическому *изображению*» любви. Больше того, он добавляет к тексту Вергилия (описывающему любовные ласки Венеры и Вулкана) прекрасный отрывок из Лукреция о любовных утехах Венеры и Марса и хвалит обоих авторов за то, что они сказали о любовном акте не все. Изображение любви, поставленное им выше любви реальной, потому и превосходит ее, что многое здесь, оставаясь скрытым, будит воображение и отдает дань той доле иллюзии, без которой не может обойтись любовь: эллипсис лучше *показывает* то, о чем умалчивает:

(b) Стихи этих двух поэтов, повествуя о любострастии сдержанно и скромно, как мне кажется, полнее раскрывают и освещают его. Дамы прикрывают кружевами грудь, священники таят от наших глаз многие священные предметы, художники накладывают тени на свои полотна, чтобы придать им блеск, и, говорят, лучи солнца и порывы ветра действуют сильнее не прямо, а отражаясь [...] Есть и другие вещи, которые затем и прячут, чтобы показать. Послушайте этот стих, куда более откровенный:

Et nudam presse corpus adusque meum;

я словно превращаюсь в каплуна. Сколько бы Марциал ни задибал Венере подол, он неспособен показать ее в такой наготе. Кто говорит все, тот заставляет нас объесться и потерять аппетит; кто выражается осторожно, тот побуждает нас представить себе больше, чем сказано. В скромности подобного рода таится подвох, а главное, перед нами, как у этих двоих, открывается широкий простор для воображения. И в делах любви и в изображении их должен быть привкус воровства¹.

Сила, которая в любовной поэзии превосходит любовь, а в текстах Вергилия и Лукреция несет в себе образы «более страстные, чем сама страсть», связывается со *сдержанностью*: чтобы явить нам Венеру во всей наготе, она упорно набрасывает на нее покров, не говорит о ней всего. Монтень упрекает современников за то, что они из лицемерия и чопорности скрывают любовный язык; но теперь оказывается, что сила этого языка именно в том, что он – язык *скрывающий*: чтобы пленить наше воображение, он прибегает к светотени. Для полноты чувства нам должно казаться, что объект его имеет какую-то недоступную нам, последнюю тайну. Но Монтень видит достоинство этого языка, разжигающего любовь хитрой недомолвкой, в его реальном присутствии – в нем присутст-

¹ Р. 880; Т. R., р. 858 [т. 2, с. 92–93]. Перевод: «И я прижал ее, нагую, к своему телу» (Овидий, «Любовные элегии», I, v, 24).

вует не только мысль, но даже тело; в нем слово перестает быть пустой «приправой» и «словесным намеком». «Перебирая в памяти» вокабулы Вергилия и Лукреция, Монтень ощущает, что «их язык исполнен и насыщен естественной и неиссякаемой мощью»; в них все – эпиграмма, а не только хвост, все – и голова, и живот, и ноги [...] Картины эти выведены не только искусной рукой: сам предмет их глубже запечатлелся в душе художника¹. То же относится и к Горацию, «взгляд» которого «яснее и проникает вещи насквозь»². В любовных сценах Вергилия и Лукреция, причем именно когда речь идет о мифологических вымыслах, «разум освещает и порождает слова – не подбитые ветром, но облеченные плотью. Они обозначают больше того, что высказывают»³. По мнению Монтеня, сила воплощения и сексуализации языка неотличима от избытка значения, окружающего каждое слово чем-то вроде ауры и тем самым преодолевающего зазор, который Монтень постоянно наблюдает между словом (просто «ветром») и вещью. («Есть имя вещи и сама вещь...» – так начинается эссе II, XVI).

Монтень, искусство которого во многом близко к маньеризму, вершит суд над поэзией, исповедующей манеру в первоначальном смысле слова – как «искусную руку»: от нее не остается ничего, кроме «ветра». Он возражает поэтам, отделяющим «пуант», или «хвост», эпиграммы: «Занимайся я их ремеслом, я бы вносил природу в искусство, как они вносят искусство в природу». Но сколько нужно искусства, чтобы вдохнуть жизнь в любовную речь! Поэзия, лучше всего высказывающая любовь, – это поэзия, все слова которой полны «смысла» («смысл высвечивает и создает слова»), поэзия, обретающая «плоть и кровь» в том самом движении, где обозначаемое больше высказываемого, а главное, поэзия, добавляющая к физической любви долю воображаемого, которая скрывает и тем самым пресуществляет ее. Именно благодаря этой добавке значение слов превосходит их первоначальный смысл, и любовь, которой служат музы,

¹ P. 873; T. R., pp. 850–851 [ср. т. 2, с. 86]. Заметим, что, характеризуя этот действенный и одновременно сдержанный язык, прославляя его полную референциальную состоятельность, сам Монтень прибегает к языку, изобилующему сексуальными метафорами. См. об этом: D. G. Coleman, «Montaigne's «Sur des vers de Virgile»: taboo subject; taboo author», in: *Classical Influences*, Ed. R. R. Bolgar, Cambridge, 1976, pp. 135–140; B. C. Bowen, «Montaigne's anti-Phaedrus: «Sur des vers de Virgile» (Essais, III, V)», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, V (1975), pp. 107–121; и особенно посвященную Монтеню главу в замечательной работе: T. Cave, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979, pp. 271–321.

² P. 873; T. R., p. 851 [т. 2, с. 86].

³ *Ibid.*

торжествует над самой «сущностью» любви. Но мы видели, что, как ни парадоксально, этот избыток смысла есть результат сдержанности, преграды (покрова, или личины, или иносказания), воздвигнутой *культурой* между нашим желанием и *естественным* его удовлетворением, составляющим его цель. Отсюда – столь неожиданное для борца с личинами похвальное слово обману, иллюзии, стыдливым уловкам и кокетству, не дающим угаснуть надежде: «Так научим же дам набивать себе цену, уважать самих себя, развлекать нас и морочить»¹. Длительность желания (и связанное с нею наслаждение) возрастает от любых помех, оттягивающих победу и воплощенных в аллегории пути: «Кто наслаждается ради наслаждения, кто выигрывает, лишь сорвав банк, кто любит охоту лишь ради добычи, тому наши уроки не нужны. Чем больше ступеней и пролетов мы пройдем, тем выше окажемся и тем большая выпадет нам честь. Мы должны радоваться, что нас ведут, сворачивая то туда, то сюда, по разным портикам и переходам, длинным чудесным галереям, словно в роскошном дворце. Эта отсрочка обернется нам во благо; мы задержимся и будем любить дольше: без надежды и желания нам не дойти ни до чего хорошего»². В любви надо двигаться вперед, как в лабиринте. Нужно разжигать любовь, чтобы она не сводилась к обманчивому и сиюминутному физическому удовольствию: отсюда и окольный путь – через поэтическую *речь*, через *хождение* по галереям метафорического дворца.

Монтень предпочитает любовь, смешанную с вымыслом, потому что прекрасно знает, какова цена этому «действию», если свести его к голой физической реальности. От нее остается лишь второй ее аспект: мимолетный, вечно возобновляющийся жар. В одном из фрагментов «Апологии Раймунда Сабундского» (II, XII) Монтень словно предвосхищает теорию Фрейда, изложенную им в книге «По ту сторону принципа удовольствия»: желание имеет целью избавиться от «мучений» и вновь обрести «равновесие» и «покой»:

...(а) Даже острое, щекочущее чувство, присущее некоторым удовольствиям и как будто поднимающее нас над простым ощущением здоровья и равновесия, даже деятельное, волнующее сладострастие, неведомо как сжигающее и жальщее нас, – даже оно имеет целью лишь обрести равновесие. Вождление, одолевающее нас при совокуплении с женщинами, стремится лишь прекратить мучения, рожденные пылким, неистовым желанием; оно ищет лишь утолить его и обрести покой и избавление от этой лихорадки³.

¹ P. 880; T. R., p. 859 [ср. т. 2, с. 93].

² P. 881; T. R., p. 859 [ср. т. 2, с. 93–94].

³ P. 493; T. R., p. 473 [ср. т. 1, с. 429].

Но погоня за покоем не ведает покоя. «Нет страсти более неистовой и неотвязной, чем эта»¹. Логика любви, которую Монтень старается воспроизвести в своей фразе, не дает ей остановиться на одном, постоянном предмете: «Отсутствие пылкости противно природе любви, а постоянство противно природе пылкости»². Даже в физическом своем аспекте любовь есть «неистовое влечение к тому, что убегает от нас» (I, XXVIII, р. 186; T. R., р. 184) [т. 1, с. 173]. Но человек, в отличие от животного, стремится не только к плотскому удовлетворению; он всегда примешивает к нему толику воображаемого: «Это не просто телесная страсть [...] Оно не прекращается с пресыщением, и ему нельзя предписать, чтобы оно удовлетворилось раз и навсегда, как нельзя положить ему навеки предел: оно неизменно влечется к тому, что вне его власти»³. И уж конечно, чтобы познать крайности любви, не обязательно обращаться к книгам и поэтам. Когда Монтень приписывает дамам ненасытное вожделение, он делает это не столько из мизогинии, сколько для того, чтобы подчеркнуть контраст между предписанной женщинам непорочностью – и реальностью желания, что терзает их так же, как мужчин: «Нет таких слов, примеров, уловок, которые они не знали бы *лучше, чем все наши книги*: это – наука, рождающаяся у них прямо в крови [...] Всякое побуждение в нашем мире направлено только к спариванию и только в нем находит себе оправдание: этим влечением пронизано решительно все, это средоточие, вокруг которого все вращается»⁴. Вездесущая и неодолимая, сексуальность, за вычетом присущей ей доли «фантазии» и повышенной культурной ценности, сводится к природной функции, к «глупой докучке»⁵. Любви, прославленной в неоплатонической мысли (известной Монтеню по сочинениям Фичино, Бембо, Леоне Эбрео, Эквикола), следует противопоставить любовь с точки зрения медицинской науки, которая уже в античности, начиная с Гиппократов и Галена, рассматривала ее как выделение, ничем не отличающееся от других выделений: «Итак, *отложив в сторону книги* и говоря языком более простым и материальным, я нахожу, что любовь есть в конечном счете не что иное, как жажда вкусить наслаждение от предмета желаний, а Венера – не что иное, как удовольствие разгрузить свои семенники, подобное дарованному нам природой удовольствию разгрузить иные органы, и что порочным его делает толь-

¹ P. 855; T. R., р. 833 [т. 2, с. 68].

² P. 885; T. R., р. 864 [т. 2, с. 98].

³ *Ibid.*

⁴ P. 857; T. R., р. 835 [т. 2, с. 70].

⁵ P. 871; T. R., р. 849 [ср. т. 2, с. 84].

ко неумеренность или нескромность»¹. Как разительно отличается любовь, сведенная к своему материальному выражению, от того высокого образа, какой предстает перед нами в книгах! И как нам понимать это отличие? Прежде всего надо уяснить (вслед за Платоном), что физическое сладострастие – это унижительная зависимость, низводящая нас до уровня животных:

(b) Я считаю, что (c) Платон прав, утверждая, что (b) человек – игрушка богов [...] и что природа насмешки ради оставила нам самое нечистое, самое заурядное из наших действий, дабы тем самым сделать нас равными и стереть различия между глупыми и мудрыми, между нами и животными [...] Конечно, оно – признак не только изначальной нашей испорченности, но и нашей суетности и душевного уродства².

Но ссылка на Платона и христианское учение о грехопадении возникает лишь мимоходом, в пылу уничтожения. Все, что сводится к природе, немедленно обретает в природе же полновесное оправдание. Читателю «Апологии Раймунда Сабундского» хорошо известно, что в поведении животных может проявляться мудрость более глубокая, чем мудрость человека: следовательно, то, что равняет нас с животными, не может нас принизить. Текст Монтеня, особенно в последних его добавлениях, строится как речь в защиту физических операций любви:

(b) С одной стороны, сама природа толкает нас на это, связывая с этим желанием самое благородное, полезное и приятное из всех своих дел; но, с другой стороны, она же позволяет нам поносить и избегать его как вещи постыдной и бесчестной, и краснеть, и проповедовать воздержание.

(c) Разве не грубость с нашей стороны называть грубым акт, от которого мы произошли? [...]

(c) Мы порочно судим о нашем существовании³.

После того как Монтень заявил, что лучшее в любви заключено в поэтическом глаголе – в *стихах* Вергилия и Лукреция, – его прятие материального аспекта сексуальной жизни может навести нас на мысль, будто он примиряется с сосуществованием противоположностей, с их неодолимой антиномичностью. Но по ходу чтения мы замечаем, что именно прятие физического удовольствия, материального и всеобъемлющего, заставляет Монтеня вернуться к «стихам этих двух поэтов»⁴ и произнести похвальное слово воображению, сдержанности, галантному обхождению, в чрезвычайной важности которого мы только что убедились. Ибо

¹ P. 877; T. R., p. 855 [ср. т. 2, с. 89–90].

² Pp. 877–878; T. R., pp. 855–856 [ср. т. 2, с. 90–91].

³ Pp. 878–879; T. R., pp. 856–857 [ср. т. 2, с. 91].

⁴ P. 880; T. R., p. 858 [ср. т. 2, с. 92].

физическое удовольствие, сведенное лишь к телесным ощущениям, скоротечно и преходяще. Монтень, говоря об этом, мимоходом включает в текст личное признание:

(b) Не помню, кто в древние времена желал иметь глотку длиной с журавлиную шею, дабы подольше наслаждаться тем, что он глотает. Подобное желание более уместно применительно к этому наслаждению, скорому и торопливому, особенно для таких натур, как я, ибо я всегда грешил поспешностью. Чтобы задержать ускользающее удовольствие и растянуть на подступах к главному, они [испанцы и итальянцы] ищут благосклонности и вознаграждения во всем – в брошенном взгляде, поклоне, слове, поданном знаке [...] В этой страсти *очень мало прочного и существенного* и гораздо больше суетности и лихорадочных грез: тем же и надо платить ей и служить¹.

Так мы приходим к реабилитации видимости. Мы помним, что в начале этой главы, как и многих других, Монтень критиковал замалчивание: мы не говорим о любовных делах, не осмеливаемся их назвать. И однако у тех, кто достиг наивысшей выразительности в языке любви, по-прежнему сохраняются тени, на слова наброшен легкий покров. Должны ли мы сорвать этот покров, согласиться с природной реальностью любви? Бесспорно. Но в сладострастии слишком мало «прочного и существенного», оно быстротечно, неуловимо; сущность скрыта от нас, но в данном случае виноваты не мы, не умеющие ее уловить; недостаток существенности присущ самой реальности физического удовольствия. Кто хочет его «задержать», должен добавить к нему суетности, «морока», «постепенности» и того «оттягивания», каким сопровождают дамы свои «милости». Поэтому Монтень хоть и враждебен кажимости, однако без колебаний советует им лицемерить: пусть уступают возлюбленным, разыгрывая непорочность: «Итак, им, как и нам, я советую быть воздержными; но раз уж наш век не в ладах с воздержанием, то хотя бы скромными и умеренными [...] Кто не хочет иметь чистую совесть, пусть имеет чистое имя: если содержимое никуда не годно, *пусть видимость будет подобающей*»². Конечно, видимость, за которую ратует Монтень, – это видимость продуманная, лишенная простодушия и вполне сознающая свой обман: и все же имя, хоть и пустыяк, заслуживает, чтобы его берегли.

В отступлении о писательском искусстве, которое идет вслед за цитатой из Лукреция, Монтень говорит об ускользающей мысли, причем почти в тех же выражениях, что и об ускользающем наслаждении. Как он приходит к этому? Через ряд этапов. Сначала он заявляет, что не хочет зависеть

¹ *Ibid.* [ср. т. 2, с. 93].

² P. 884; T. R., p. 862 [ср. т. 2, с. 97].

от книг и каких бы то ни было авторитетов прошлого; в этом своем стремлении он вынужден считаться с тем, что французский язык относительно менее развит, чем языки древние:

(b) Когда я пишу, то обхожусь *без книг* и без воспоминаний о них: я боюсь, что они могут нарушить форму моей книги. К тому же, говоря по правде, хорошие авторы слишком подавляют меня, отнимают мужество¹.

Как мы знаем, Монтень стремится во что бы то ни стало добиться абсолютной взаимной принадлежности *своей книги* и себя самого:

(b) В другом месте [не дома] я бы написал лучше, но мой труд был бы не таким моим; а главная его цель и совершенство в том, чтобы *быть целиком и полностью моим*².

Однако в противоречие с этим замыслом приходит то восхищение, какое питает Монтень перед некоторыми авторами, чья мысль завладевает им: их отчуждающее воздействие слишком мощно:

(b) Но отделаться от Плутарха мне гораздо труднее. Он до того всеобъемлющ и так необъятен, что в любом случае, за какой бы невероятный предмет вы ни взялись, вам не обойтись без него, и он всегда тут как тут и протягивает вам свою неоскудевающую и щедрую руку, полную сокровищ и украшений³.

Обобщая, Монтень признается в своей «склонности обезьянничать и подражать»⁴: из-за нее он обычно говорит так же, как люди, с которыми он недавно беседовал... Теперь он безмерно далек от желанного неповторимого сходства с самим собой. Как увязать тот факт, что он никогда не принадлежит себе самому, с намерением написать книгу, которая была бы «моей»? Конечно, признав свою неизбежную зависимость, влияние, которое оказывают на него чужие слова. А кроме того, стремясь избегать «избитых доводов – из страха, что я пользуюсь ими за чужой счет»⁵. Лучше говорить невесть о чем, о вещах, на которые никто никогда не обращал внимания:

(b) Для меня всякий довод одинаково пригоден. Я беру их *из любого вздора*; и упаси Господи, чтобы тот, какой у меня сейчас под рукой, был подхвачен велением столь *ветреной* воли! Начать я могу с какой угодно темы, потому что все темы у меня связаны между собою⁶.

Таким образом, непринадлежность себе можно излечить предельной свободой, при которой любая случайность («вздор», «ветренная» воля удо-

¹ P. 874; T. R., p. 852 [ср. т. 2, с. 87].

² P. 875; T. R., p. 853 [ср. т. 2, с. 88].

³ P. 875; T. R., p. 852 [т. 2, с. 87].

⁴ P. 875; T. R., p. 853 [т. 2, с. 88].

⁵ P. 876; T. R., p. 854 [ср. т. 2, с. 89].

⁶ *Ibid.*

вольствия) может стать отправной точкой, позволяющей через цепочку умозаключений подняться к всеобщим вопросам, которые ставит перед собою ум.

Берет ли соответствие самому себе полный и окончательный реванш? Нет. Ибо в сознании, вернувшемся к самому себе, сохраняется постоянная угроза срыва, оно беспрестанно ускользает от себя. Лучшее в нем неуловимо и невыразимо. И в конечном счете именно внутри самого себя, в своих глубинах сознание ощущает одновременно озарение и мрак, обладание и лишение, обретение и утрату:

(b) Но в душе моей мне не нравится то, что самые глубокие, самые сумасбродные свои грезы, которые мне больше всего по нраву, она обычно рождает неожиданно, когда я меньше всего их жду; и так же внезапно они исчезают, потому что мне негде их сразу записать: я либо верхом на лошади, либо за столом, либо в постели, но чаще всего на лошади – тогда я веду с собой самые долгие беседы [...] Так же бывает и с моими снами: во сне я поручаю их своей памяти (мне часто снится, что я вижу сон), но на завтра представляю себе лишь их окраску – какие они были, веселые, или грустные, или странные; а все остальное уходит, и чем больше я силюсь это вспомнить, тем глубже погружаюсь в беспомыслие.

То же происходит и с речами, что случайно приходят мне на ум; в памяти моей сохраняется лишь их пустой образ – ровно столько, чтобы я терзался в досаде, отчаявшись их отыскать¹.

Сон был перед нами, но так и остался уклончивым, неуловимым. В памяти от него ничего не сохранилось. Любовь (воспетая Вергилием), латинский язык, видения и грезы – все они в разных формах представляют присутствие чего-то, что уже утрачено и что мы тщетно пытаемся обрести вновь или удержать. Оно обитает в ушедшем прошлом. Остается лишь выразить в словах эту неудачу, чтобы *забытый* мимолетный сон или мысль стали, в свою очередь, тем «вздором», тем ветреным, бесформенным пустяком, к которому эссеист, не подражая никому, сможет привязать свой довод, проявляя себя и придавая форму своей книге.

2. Взаимные услуги

Монтень, следуя представлениям эпохи, различает брак и любовную связь. «Что бы ни говорили, женятся не для себя; женятся несколько не

¹ Рр. 876–877; Т. R., pp. 854–855 [ср. т. 2, с. 89]. В другом месте Монтень уточняет: «Я редко вижу сны, а когда вижу, это бывают какие-то фантазии и химеры, рожденные, как правило, мыслями приятными и скорее смешными, чем грустными. По-моему, верно, что в снах правдиво отражаются наши наклонности, но, чтобы подобрать их друг к другу и понять, требуется искусство» (р. 1098; Т. R., р. 1077) [ср. т. 2, с. 295].

меньше, если не больше, ради потомства, ради семьи»¹. Поэтому он поведает нам, очень точно и в то же время неопределенно, как он вел себя и в тех и в других обстоятельствах. Причем в обоих случаях нетрудно уловить троичную схему: сначала мы видим резкое стремление к независимости; затем – утрату независимости, невольное увлечение; наконец, отношение с другим, когда человек обретает самого себя, добровольно взяв на себя узы *обязательства* исполнять внешний долг, и с этого момента больше не защищает драгоценную субстанцию своего «я», которую вначале хотел уберечь от любого отчуждения.

Определение, которое дает Монтень «удачному браку», сразу приводит его к выводу:

(b) Это приятное соседство в жизни, полное постоянства, доверия и бесконечно множества полезных и важных услуг и *взаимных обязательств*².

Говоря о собственной жизни, Монтень первым делом подчеркивает свою неспособность к вступлению в брак:

(b) Люди моего склада, разнuzданные и *ненавидящие любые узы и обязательства*, не слишком годятся для брака³.

Он женился по воле других и подчинился ей совершенно пассивно (это обозначено грамматическими формами, которые он употребляет):

(b) По собственной воле я не женился бы даже на самой мудрости, если бы она меня пожелала. Но что бы мы ни говорили, обычай и общепринятые житейские правила *влекут нас за собой*. В своих поступках я руководствовался по большей части чужим примером, а не собственным выбором. Однако ж я во все не стремился вступить в брак, *меня туда отвели, я был подхвачен* посторонними обстоятельствами [...] И конечно, *когда меня женили*, я был гораздо хуже подготовлен к браку и больше противился ему, чем теперь, когда испытал его на себе⁴.

Но, в отличие от некоторых, он не допускал и мысли о том, чтобы презреть «законы супружества» и вновь стать свободным; таких людей он сурово осуждает:

(b) Хотя меня и считали развратником, на самом деле я соблюдал законы супружества строже, чем обещал и надеялся сам. Поздно брыкаться, раз дал себя стреножить. Свою свободу надо осмотрительно оберегать, но, взяв на себя обязательство, надо подчиняться законам долга, общего для всех, или по крайней мере пытаться это делать. Кто заключает подобный договор, чтобы затем ненави-

¹ P. 850; T. R., p. 827 [т. 2, с. 62].

² P. 851; T. R., p. 829 [ср. т. 2, с. 64].

³ P. 852; T. R., p. 829 [ср. т. 2, с. 65].

⁴ P. 852; T. R., p. 830 [ср. т. 2, с. 65].

деть и презирать его, тот поступает несправедливо и неблагоприятно. [...] (с) Жениться, не сочетавшись с другим, – предательство¹.

Конечная ситуация знаменует собой двойное преодоление: вопреки своему складу, Монтень признал «узы и обязательства»; но эти узы, выраженные в возвратной и взаимной связи (жениться), в свою очередь, преодолевают пассивность, предполагаемую тем фактом, что Монтеня *отвели, женили*, что он *был подхвачен*: здесь проявляется его неспособность сопротивляться «посторонним обстоятельствам». Зная, что думает Монтень о дружбе (говоря о Ла Боэси, он утверждает, что дружба может стоять выше любовных утех), мы не упрем его в снисходительном отношении к браку, когда он отделяет его от любви и сближает с дружбой:

(b) Удачный брак, если он существует, отвергает общество любви и все с нею связанное. Он старается подражать дружбе².

Говоря о любви, Монтень лишь слегка изменяет отдельные этапы выделенной нами троичной схемы: его текст становится изобильнее, богаче оттенками, смелее. Мы вновь обнаруживаем стремление к автономии: «И все же я не позволял себе *погружаться в подобные дела с головой*; я получал удовольствие, но не забывался; я полностью сохранял в себе ту малую толику здравого смысла и рассудительности, которыми меня наделила природа, чтобы они всегда могли быть к услугам как женщин, так и моим»³. Но читатель только что узнал из опыта III, III, «О трех видах общения», что в молодости Монтеню случалось предаваться любовным неистовствам. Пассивным, «отдавшимся страсти» он был прежде. Именно поэтому он получил жестокий урок и, усвоив его, исполнился сдержанности и стремления к независимости:

(b) Но при этом общении всегда нужно держаться немного начеку, особенно тем, кто, вроде меня, часто не может совладать со своей плотью. В отрочестве я уже обжегся, *претерпев* все приступы неистовства, какие, если верить поэтам,

¹ Рр. 852–853; Т. R., р. 830 [ср. т. 2, с. 65].

² Р. 851; Т. R., р. 829 [ср. т. 2, с. 64]. Различие между любовью и дружбой обозначено метафорой тепла. В главе «О дружбе» читаем: «В дружбе же – теплота общая и всепроникающая, умеренная, сверх того, ровная, теплота постоянная и устойчивая, сама приятность и ласка, в которой нет ничего резкого и ранящего». Впрочем, предпочитая в тот момент мужскую дружбу, Монтень добавляет, что это чувство, более высокое, чем любовь, в браке встречается не чаще, чем в любовных связях: «Где-то ниже этой совершенной дружбы во мне обитали некогда и эти мимолетные привязанности [...] Так что две эти страсти свели во мне знакомство друг с другом, но остались несравнимыми: первая величаво и горделиво совершила свой полет, презрительно взирая на вторую, копошащуюся где-то далеко внизу» (I, XXVIII, р. 186; Т. R., р. 184) [т. 1, с. 173–174].

³ Р. 891; Т. R., р. 869 [т. 2, с. 103–104].

случаются с теми, кто *отдается* страсти, не ведая ни порядка, ни велений разума. Правда, этот удар бича позднее послужил мне уроком¹.

В промежутке между юношеской подверженностью страстям и позицией умудренного, уже не «забывающегося» Монтеня возникает стремление обуздать себя, о котором он подробнее говорит в другом эссе:

(b) В молодости я *противился* любви, если чувствовал, что она проникает в меня слишком глубоко, и *следил*, как бы она не сделалась слишком приятной и в конце концов не захватила меня целиком, превратив в покорного пленника²...

Но продуманное, рассчитанное самообладание, больше согласующееся с образцами философской автаркии, – не последняя ступень любовного опыта. Последняя его ступень предстает перед нами в эссе III, V как один из самых прекрасных примеров контролируемого отношения.

Между двумя членами оппозиции – пассивным влечением, отдающим нас во власть чуждому нам «неистовству», и осознанным самообузданием, надежно укрывающим человека за несокрушимой стеной его идентичности, – существует средний член, который приводит их в неустойчивое равновесие: именно его выбирает Монтень, хотя, по его словам, почти не встречает ему примеров в свою эпоху. Речь идет в первую очередь о своего рода внутренней настройке, избегающей как излишнего напряжения, так и излишней расслабленности:

(b) Я почти одинаково ненавижу и косную, дремотную праздность, и неприветливую, докучную занятость. Одна меня усыпляет, другая держит в тисках; по мне все равно – что раны, что ушибы, что порезы, что синяки. Когда я больше годился для этих [любовных] дел, я нашел *верную меру между двумя этими крайностями*. Любовь – это бодрое, живое, веселое возбуждение; я не приходил от нее ни в смятение, ни в расстройство: она горячила меня, вызывала жажду: вот и довольно; она вредна только дуракам³.

Раны и ушибы – в том же эссе Монтень советует использовать «охотничье и военное наречие»⁴, дабы сделать французский язык более «изящным» и энергичным; затем, в поисках метафоры справедливых отношений в любви, он прибегает к языку товарообмена (в его эпоху слово *commerce* [«торговля», «общение»] понималось шире, чем сегодня): пишет о договоре, плате, товаре, деньгах и пр. Этой метафорой обозначается взаимность эротической сделки, но отнюдь не ее реификация, превращение в «товарную ценность». Для Монтеня любовь – это «свободное согла-

¹ III, III, pp. 824–825; T. R., pp. 802–803 [ср. т. 2, с. 38].

² III, X, p. 1014; T. R., p. 991 [ср. т. 2, с. 219].

³ III, V, p. 891; T. R., p. 869 [ср. т. 2, с. 104].

⁴ P. 874; T. R., p. 854 [ср. т. 2, с. 87].

шение», по которому любящий не вправе присваивать себе какую бы то ни было «верховную власть»¹. Он не может представить себе материально-плотскую любовь как одностороннее обладание; обладать телом, не испытывающим взаимного влечения, для него равнозначно фетишизму и некрофилии:

(b) Именно воле нужно служить, именно ее привлекать к себе. Я не могу без отращения представить себе, что обладаю телом, не питающим ко мне любви; по моему, такая одержимость ничем не лучше исступления юноши, из любви осквернившего дивный образ Венеры, изваянный Праксителем, или того бесноватого египтянина, что воспылил к покойнице, которую умащал и убирал для погребения [...] Любить тело без его согласия и желания – все равно что любить тело без души и без чувств².

Конечно, по крайней мере один раз мы видим, как Монтень ведет себя в любви иначе, используя женщину для достижения сугубо личной, не имеющей к ней отношения цели. После смерти Ла Боэси он завел «любовную связь»: ему необходима была отвлекающая «резкая перемена»; своей цели он достиг «любовным искусством и знанием»³. За этим скромным и в то же время недвусмысленным признанием угадывается роман, сознательно подчиненный стремлению вытеснить мучительное воспоминание неким наличным объектом, а духовное (гомосексуальное) общение – плотской (гетеросексуальной) связью. Стараясь завоевать женщину, он тем самым продолжал «работу скорби» по ушедшему другу. Да и то эта намеренная попытка отвлечься, пожалуй, не обошлась без тайных угрызений совести. Ибо впоследствии, достигнув куда более приемлемого компромисса с самим собой, он перенес искусство и знание на книгу – образ «я», предстающий внутреннему взору, в котором продолжает жить утраченный друг. Ища недостижимого забвения в любовной связи, он ломал комедию, чтобы излечиться от иной боли. И он не говорит (как в других случаях), что наигранные чувства мало-помалу превратились в чувства подлинные...

Но Монтень не любит обмана и заявляет об этом без околичностей. Хоть он и опасается чрезмерного увлечения и любовного рабства, но еще более сурово отзывается о тех, кто довольствуется притворной страстью:

(b) Безрассудство – не ведать иных помыслов и отдаваться во власть буйного и нескромного чувства.

Но, с другой стороны, любить без любви, ничем не связывая свою волю, подоб-

¹ P. 889; T. R., p. 867 [т. 2, с. 101].

² P. 882; T. R., p. 860 [ср. т. 2, с. 94–95].

³ III, IV, p. 835; T. R., p. 831 [ср. т. 2, с. 48].

но комедиантам, только чтобы разыграть принятую обычаями нашего времени роль, не вложив в нее от себя ничего, кроме слов, значит воистину оберегать свою безопасность, но оберегать весьма трусливо, как тот, кто из страха перед опасностью отказался бы от своей чести, выгоды или удовольствия; ибо всем известно, что в таком поведении нет ничего, что могло бы тронуть или утолить благородную душу¹.

Обман в конечном счете идет во вред самому обманщику. Если мужчины ведут себя бесчестно, пусть будут готовы к изменам и кокетству со стороны женщин. Миф о Дон Жуане еще не сложился, но Монтень уже знает, что «*burlador*» в финале игры окажется в дураках, как и его жертвы:

(b) Но это обычное и привычное для нынешних мужчин вероломство не может не привести к тому, в чем мы уже убеждаемся на опыте, а именно что женщины сплываются между собой и замыкаются в себе или в своем кругу, избегая общения с нами; или же что они подражают примеру, поданному нами, и в свой черед лицедействуют и идут на эту сделку без страсти, без усердия и без любви [...] Так что это плутовство оборачивается в конечном итоге против того, кто прибегает к нему. Правда, оно ничего ему не стоит, но и не дает ничего стоящего².

Утрата отношения характеризуется экономически – как бесприбыльная сделка.

Итак, любовная «сделка» состоит в обмене желанием. Это предполагает открытое признание желания у женщин (тогда как лицемерная выдумка гласит, что его не существует) и отказ от всего, что затрудняет взаимный обмен: присвоив себе право самим устанавливать правила игры, мужчины вынудили женщин быть хитрыми и недоверчивыми. Дистанция между «нами» и «ими» стала похожа на линию фронта. Монтеню, со своей стороны, претит, участвуя в этой борьбе, обременять свою совесть «неблагодарностью, предательством, хитростью и жестокостью»³. Он взял себе за правило быть всегда правдивым:

(b) В наш век нужно больше дерзости; наши юноши оправдывают ее любовным пылом, но если женщины присмотрятся к ней поближе, они обнаружат, что она происходит скорее от презрения. Я всегда суеверно боялся нанести оскорбление и неизменно уважаю тех, кого люблю. Не говоря уж о том, что подобный товар тускнеет, если не относиться к нему с почтением [...]⁴.

(b) В свое время, заключая подобные сделки, я соблюдал их настолько добросовестно, как и любые другие и насколько это совместимо с их природой, и поступал по справедливости; и [...] я всегда выказывал им то чувство, какое ощущал в себе, простодушно сообщая им о его ослаблении, силе, зарождении, его

¹ III, III, p. 825; T. R., p. 803 [ср. т. 2, с. 38].

² III, III, pp. 825–826; T. R., pp. 803–804 [ср. т. 2, с. 39].

³ III, V, p. 891; T. R., p. 869 [ср. т. 2, с. 104].

⁴ P. 866; T. R., pp. 843–844 [ср. т. 2, с. 78–79].

приливах и отливах. Ведь не всегда идешь одной и той же походкой. Я был настолько скуп на обещания, что, думается мне, *давал больше, чем обещал и должен был дать*. [...] Если я и давал им повод жаловаться, то скорее на то, что, вопреки нынешнему обыкновению, они находили во мне любовь совестливую до несуразности. Я *соблюдал свое слово* и в таких вещах, когда меня легко могли бы от него освободить [...]¹.

Если Монтень и видит нечто общее между браком и любовью, то лишь одно: в связях обоего типа он никогда не изменял своему слову. Вспомним, что он писал о браке: «На самом деле я соблюдал законы супружества строже, чем *обещал* и надеялся сам». Монтень гордится тем, что в связях с женщинами никогда не позволял слову зайти дальше, чем его поведение или чувство. Таким образом, заключая сделку, он ни разу не сплутовал: во всякий миг он отдавал себя другому таким, каким был, не притворяясь и не набивая себе цену на словах. Дело (или *результат*, как любит говорить Монтень) было даже больше обещания: такая щедрость равноценна своего рода переплате. Именно это нравится ему в поэтах, когда их слова «обозначают больше того, что высказывают». С нашей стороны было бы слишком смело усматривать нежность там, где у Монтеня говорится лишь о расположении, или полагать, будто он старается не причинять женщинам страданий, тогда как разрыв претит ему лишь потому, что он слишком уважает самого себя:

(b) Я никогда не порывал с ними, покуда был к ним привязан хотя бы тончайшей ниточкой; и какой бы они ни давали к тому повод, я никогда не привносил в разрыв презрения и ненависти: ибо близость подобного рода, даже обретенная на самых постыдных условиях, все равно обязывает меня питать к ним толику расположения².

Впрочем, Монтень отнюдь не скрывает, что для него любовная сделка состоит в обмене удовольствием. Все его доводы нацелены на то, чтобы подготовить почву для этого признания и, наоборот, обезоружить тех, у кого оно вызовет шок: «Все части, из которых я состою, в равной мере делают меня мною. И ни одна не делает меня собственно мужчиной больше, чем эта»³. Речь идет о половом члене. И именно в физическом обмене, во взаимном удовольствии осуществляется любовная связь, становясь связью, подчиненной нашему «я», – даром, который не отчуждает, предстоянием себе, которое есть одновременно и предстояние другому:

¹ Рр. 889–890; T. R., pp. 867–868 [ср. т. 2, с. 102].

² Р. 889; T. R., p. 868 [ср. т. 2, с. 102].

³ Р. 887; T. R., p. 866 [ср. т. 2, с. 100].

(b) Ведь это общение, требующее взаимности и сродства; все прочие удовольствия можно получать за разного рода вознаграждение, но это оплачивается только той же монетой. (c) По правде говоря, в любви удовольствие, которое я доставляю, слаще щекочет мое воображение, чем то, которое я испытываю сам. (b) Поэтому в том, кто может получать удовольствие, не доставляя его сам, нет ни капли благородства [...]¹

Быть может, нигде Монтень не произносит такой развернутой хвалы «взаимным услугам», как в этом эссе. Он не только делает их, на разных уровнях, главной темой рассуждений об «удачном браке» и любовной связи. Любовь у любящего, в свою очередь, предполагает обмен услугами между телом и душой:

Разве нельзя сказать, что, покуда мы пребываем в этой земной темнице, в нас нет ничего ни чисто плотского, ни чисто духовного и что оскорбление с нашей стороны разрывать пополам живого человека; и разве не правильнее было бы нам относиться к обычным нашим удовольствиям по крайней мере с тем же сочувствием, с каким мы относимся к страданию?²

В тексте 1588 г. у Монтеня есть чрезвычайно любопытная ссылка на пример святых: на то, каким образом они заставляли тело участвовать в покаянии:

(b) Например, в душе кающихся святых [страдание] доходило до почти совершенной остроты; и плоть, естественно слитая с нею, по праву несла свою часть страдания, хотя могла быть и не причастна к его причине: так, они не довольствовались тем, чтобы она просто следовала за душой и утешала ее в скорбях, но заставляли скорбеть и ее, подвергая жестоким и чисто телесным истязаниям, дабы душа и плоть, соревнуясь друг с другом, погружали человека в страдание тем более спасительное, чем более жгучим оно было³.

В существенном дополнении, сделанном в 1595 г., эта мазохистская связь души и тела перевернута. Если у святых муки плоти лишь помогали кающейся душе, то опыт удовольствия должен доставить душе повод, в свою очередь, помочь телу. И в конечном счете их взаимосвязь найдет выражение в самой субстанции текста – через превосходно уравновешенный хиазм:

(c) В таком случае разве справедливо умерять пыл души в плотских утехах и говорить, что ей должно участвовать в них против воли, как в принудительной и неизбежной рабской повинности? Скорее именно ей и подобает вынашивать и пе-

¹ Р. 894; Т. R., р. 872–873 [ср. т. 2, с. 107].

² Рр. 892–893; Т. R., р. 871 [ср. т. 2, с. 105]. С этой точки зрения заключительные страницы главы «Об опыте» (III, XIII) сближаются с призывом «соединить и связать воедино» две наши «главные составные части» в «О самомнении» (II, XVII, р. 639; Т. R., р. 622) [ср. т. 1, с. 568].

³ *Ibid.*

ствовать их, являть в них себя и приглашать к ним плоть – ведь она правит всем; ибо, мне кажется, именно ей присущи те удовольствия и ощущения, сущность которых она должна внушить и передать телу, следя, чтоб они оказались для него сладостными и спасительными. Ибо верно говорят, что *плоти нельзя следовать своим вождениям в ущерб духу; но тогда почему не верно и то, что духу нельзя следовать своим желаниям в ущерб плоти?*¹

Во «взаимных услугах» любовного общения или общения, означающего тесное «слияние» души и тела, Монтень раскрывает перед нами связь, аналогичную той, которая соединяет в высочайшей поэзии вещь и слово, смысл и речение, то, что мы «думаем», и то, что мы «говорим». Приведенные им примеры из Вергилия и Лукреция, как мы видели, служат не только эмблемами (на уровне «референта») супружеского союза (Венера и Вулкан у Вергилия) или адюльтерных удовольствий (Венера и Марс у Лукреция): они выступают у него также всецело профанным (на уровне письма) образцом удачного взаимопроникновения плоти и глагола. Поэзия по сути своей – это метафора любви и субстанциального союза души и тела.

Такова модель взаимных отношений, которая, по мнению Монтеня, должна преобладать в эротической и лингвистической сфере и которая, как ему хочется верить, предписана самой Природой. Однако уже в самом начале эссе ему приходится констатировать, что возраст не оставляет ему надежды без труда удовлетворять свои любовные мечты: они так и останутся грезами и фантазиями. В отличие от Ла Бюэси, он никогда не был поэтом; он пробовал писать стихи, но у него получился «детский лепет». Его опыт в этой области – это опыт *читателя*. В конце эссе он выразится точнее: предметом подлинной (под знаком Венеры) любви может быть лишь тот, кто наделен всем обаянием юности; так на что же надеяться старику (Монтеню пятьдесят три года!), разве ему позволено пользоваться этой хваленой взаимностью?

(b) Мы требуем большего, а сами приносим меньше, чем прежде; мы становимся разборчивее, а сами менее всего заслуживаем благосклонности; зная себя, мы становимся трусливее и недоверчивее: ничто не может убедить нас в том, что мы любимы, – ведь нам известно, каковы мы и каковы женщины. Мне стыдно находиться среди этой зеленой, бурливой молодежи,

Cujus in indomito constantior inguunt nervus
quam nova collibus arbor inhaeret².

¹ *Ibid.* [ср. т. 2, с. 105–106].

² Рр. 893–894; Т. Р., р. 872 [ср. т. 2, с. 106]. Латинские стихи принадлежат Горацию: «Которая вздымает неутомимый член, что тверже молодого дерева, стройно высящегося на холме» («Эподы», XII, XIX).

(Заметим: говоря о конкретных вещах, относящихся к полу, – здесь: об эрекции, – Монтень раз за разом прибегает к латинским стихам, включая их в свою собственную фразу.) «Старику» недоступна симметрия в эротических отношениях, тем более что Монтень отвергает единственную возможность восстановить равенство: тем, кто посоветовал бы ему обратиться к женщинам его лет, он с горечью отвечает:

(с) Для меня гораздо большее наслаждение – созерцать должное и нежное соитие двух прекрасных молодых людей или даже воображать его себе, нежели *самому участвовать в соитии жалком и нескладном*¹.

Когда обмен совершается между двумя телами, всякая ущербность плоти грозит нарушить счастье, какое мы надеемся обрести:

(b) Но не величайшее ли бесстыдство приносить наши слабости и недостатки туда, где мы жаждем понравиться и оставить по себе хорошее мнение и добрые воспоминания? Несмотря на ничтожность того, что мне ныне нужно,

ad unum
Mollis opus,

я не хотел бы вызвать досаду в той, перед кем мне полагается благоговеть и чьего неудовольствия я должен страшиться².

Вину за это и даже за былые неудачи в любовных делах Монтень (заявляющий, однако, без колебаний: «Нет иной страсти, способной держать меня в напряжении»)³ готов возложить на свое физическое сложение, а именно на весьма скромные размеры своего *mentula*: об этом ясно свидетельствуют латинские стихи, которые он вставляет в личное признание, тем самым как бы присваивая их – античный поэтический протез, восполняющий нехватку французских слов и языковые запреты:

(b) Когда мне случалось видеть, что подруга тяготится мною, я не спешил обвинять ее в ветрености; я подозревал, что обижаться мне надо скорее на природу. Безусловно, она обошлась со мною незаконно и нелюбезно,

Si non longa satis, si non bene mentula crassa:
Nimirum sapiunt, videntque parvam
Matronae quoque mentulam illibenter,

и нанесла мне громаднейший ущерб⁴.

¹ P. 895; T. R., p. 873 [ср. т. 2, с. 107].

² P. 886; T. R., p. 865 [т. 2, с. 99]. Латинский текст принадлежит Горацию: «Едва способный сойтись с женщиной хотя бы разок» («Эподы», XII, XV).

³ P. 893; T. R., p. 871 [ср. т. 2, с. 106].

⁴ P. 887; T. R., p. 865–866 [ср. т. 2, с. 100]. Латинский текст представляет собой соединение двух отрывков из «Приапей»: «Если орудие мое слишком коротко и не довольно толсто» (LXXX, I); «Матроны взирают на небольшое орудие (они в этом деле понимают) всегда с неудовольствием» (VIII, IV).

Монтень понес «громадный», «громаднейший» ущерб, тогда как дамы (еще неопытные), введенные в заблуждение рисунками на стенах, ожидают увидеть нечто прямо противоположное – громадные половые органы:

(b) А какой вред приносят *громадные рисунки*, которыми мальчишки усеивают проходы и лестницы общественных зданий? Потому-то дамы и питают столь жестокое презрение к нашему органу, когда он естественной величины¹.

Монтень жалуется, что природа дурно с ним обошлась. Тем самым он уличает в ошибке, причем в ошибке унижительной, связанной с фаллосом, ту самую природу, которую он так часто призывает взять в проводники и принять за норму. Обычно Монтень с особой охотой возлагал вину за разлад, за отсутствие обоюдности во «взаимных услугах» на *искусство*, на общественные установления, на обычай... Теперь же оказывается, что природа, столь *справедливая* во всех своих действиях, по-матерински щедрая во всех своих дарах, тоже способна недодать, кастрировать, обойтись «беззаконно», нарушить то равновесие и прекрасную симметрию, к которой она, казалось бы, стремится всегда и везде. Ничем не объяснимая несправедливость...

Ущербный телесно, ссохшийся от старости, Монтень считает себя обделенным еще и потому, что пишет на «обычном» языке. К приведенным только что признаниям можно добавить еще одно, касающееся словесного органа, который есть в распоряжении у писателя-француза; параллель между двумя признаниями в слабости напрашивается сама собой:

(b) Я нахожу, что в языке нашем довольно материала, но ему недостает отделки [...] Я нахожу, что он достаточно изобилен, но недостаточно гибок и могуч. Как правило, он не выдерживает бремени сильной мысли. Взнуздав его, вы нередко ощущаете, что он изнемогает и прогибается под вами, и тогда ему на помощь приходит латынь, а у иных – греческий².

На всех уровнях, где, как мы выяснили, действует требование гармонических отношений и «взаимных услуг», приходится констатировать какую-либо недостачу, ограничение, физический или энергетический изъян. Неполноценность изъясняется на том же полном сексуальных метафор языке, на каком славилась достоинства античных поэтов; немощь противопоставлена мощи:

(b) Это не вялое, всего лишь приемлемое красноречие: оно энергично и крепко, оно не столько нравится, сколько вливается в нас и уносит с собой [...] Речи становятся возвышенными и изобильными благодаря живости воображения³

¹ P. 860; T. R., p. 837 [ср. т. 2, с. 73].

² P. 874; T. R., p. 851–852 [ср. т. 2, с. 87].

³ P. 873; T. R., p. 850 [ср. т. 2, с. 86].

Но теперь этот эротизированный язык, увы, не в ходу. Нам больше не дано ни любовно говорить, ни красноречиво любить.

Монтень не довольствуется тем, что принимает это к сведению. Он стремится найти лекарства, способные помочь делу. Применительно к языку он предлагает сразу несколько средств: полезной заменой французскому языку, когда он «изнемогает» и «прогибается», могут стать латинские цитаты (мы только что видели, как Монтень, говоря о себе, прибегает к латыни, чтобы лучше выразить сексуальную силу или немощь). Однако цитирование – акт двусмысленный: конечно, мы *выставляем напоказ* свое знание; но это знание *заимствованное*, и уже поэтому оно оборачивается признанием в нашей неполноценности... Еще одна возможность – это использовать в переносном значении «выражения, которые в ходу на французских улицах»¹:

(b) Что только мы не делали с нашим охотничьим и военным наречием, открывающим изобильный простор для заимствований; ведь формы речи, подобно растениям, от пересадки становятся лучше и крепче².

Образ пересадки сам по себе метафора, позволяющая выразить в слове метафорическое *переложение*. Искусство здесь опирается на растительно-сельскохозяйственную аналогию, то есть на квазиприроду.

Но пересадка, которую Монтеню удастся осуществить, – это пересадка, благодаря которой между его *книгой* и им самим возникает пространство взаимных услуг. Как бы ни был он далек от «энергичного и крепкого» совершенства древних, каким бы «вялым» ни был язык – инструмент, – находящийся в его распоряжении, Монтень теперь может сказать, что его книга в любом случае останется *его* книгой. Принцип взаимности восстанавливается в плане выражения – на уровне *представления* и даже в приятии *изъяна* и неправильности: книга и «я» связаны хиазмом:

(b) Разве я говорю тут иначе, чем всюду? Разве я не живо представляю себя? ну и довольно! Что хотел, я сделал: все узнают меня в моей книге и мою книгу – во мне³.

На глазах у всех любовное слово пересаживается в потайную сферу субъективного. Умозрительная связь между представлением моего «я» в книге и книги во мне выступает нарциссическим субститутотом всех несо-

¹ P. 875; T. R., p. 853 [т. 2, с. 88].

² P. 874; T. R., p. 854 [ср. т. 2, с. 87]. Вряд ли нужно напоминать, что в соответствии с многовековой античной и средневековой традицией для описания любовной «победы» или «добычи» использовалась военная и охотничья лексика.

³ P. 875; T. R., p. 853 [ср. т. 2, с. 88]. Тем самым несовершенство книги «Опытов» оправдывается ее верностью референту. На предыдущей странице Монтень хвалил искус-

стоящихся или неосуществимых отныне взаимных связей. Она позволяет примириться с несовершенствами языка – поскольку в них находят адекватный отклик личные несовершенства писателя, а значит, восстанавливается соответствие *res/verba*, которое и призвана обеспечить справедливость письма.

Но не слишком ли смело будет предположить, что, создавая эссе «О стихах Вергилия», Монтень замещает любовный обмен, ибо отныне в нем угасает телесный *пыл*, столь необходимый для эротического акта? И что тем самым он безропотно отступает от плотского удовольствия, вытесняя его удовольствием письма, а точнее *самоописания* – в том смысле, что в нем господствует тенденция к нарциссизму? В самом деле, он пишет эту главу, стремится проникнуть с ее помощью в дамские покои именно затем, чтобы сказать, насколько трудно ему с этим смириться и насколько правомерным кажется ему, когда природа клонится к упадку, прибегнуть к антиприроде, то есть к *искусству* – которое он не раз бичевал, когда мог противопоставить ему природу всепобеждающую.

Мы помним, что в начале эссе он, казалось, не рассчитывал на победу *искусства*, не надеялся, что оно может дать ему нечто большее, нежели вообразимое удовлетворение:

(b) Я тешу себя лишь в фантазиях и мечтах, стараясь хитростью отогнать от себя горестную старость. Но тут, конечно, нужно другое лекарство, нежели сонные грезы – бессильные потуги искусства, противящегося природе¹.

Но в конце эссе вновь возникает призрачная гипотеза о терапии (искусстве) любовью и ради любви; галенова медицина заслуживает похвалы Монтеня (один раз не в счет) за одно из своих основных положений: с дискразиями холода следует бороться теплом – истинным лекарством могло бы стать молодое тело:

(b) Любовь – и вправду пустое занятие, недостойное, постыдное и незаконное; но если относиться к ней сказанным выше образом, то мне она представляется целительной, способной расшевелить отяжелевшие ум и тело; и будь я врачом, я бы прописал ее человеку моего сложения и образа жизни наравне с любым другим лекарством, дабы пробудить его и на многие годы придать ему сил, оття-

ство Горация, совершенство которого зиждется на стремлении наилучшим образом «представить» описываемую вещь: «Гораций отнюдь не довольствуется поверхностной выразительностью; она бы подвела его. Его взгляд яснее и проникает вещи насквозь; его ум обыскивает и перерывает весь запас слов и фигур, чтобы передать себя, и обыкновенные ему не нужны, потому что сам замысел его необыкновенен». Ср. F. Rigolot, «Le langage des *Essais*, référentiel ou mimologique?», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1981, mai, n° 33, pp. 19–34.

¹ P. 842; T. R., p. 819 [ср. т. 2, с. 54].

нув наступление старости. И пока мы лишь на подступах к ней, пока у нас бьется пульс, [...] нам необходимо, чтобы нас погнало и подстегивало какое-нибудь жгучее возбуждение, подобное этому. Взгляните, сколько мощи и радости вернула она мудрому Анакреонту! А Сократ, когда он был старше меня, так говорил о предмете своей любви: «Прислонившись плечом к его плечу и приблизив голову к его голове, чтобы смотреть вместе с ним в книгу, я вдруг почувствовал – истинная правда! – сильный укус в плечо, словно в него вонзил зубы какой-нибудь зверь, и еще пять дней спустя ощущал в том месте зуд, вливавший мне в сердце непрерывное и неодолимое желание». Чтобы прикосновение, притом случайное, притом плечом, так разгорячило и преобразило душу охладевшую и истощенную годами, к тому же душу, намного опередившую все прочие в самоусовершенствовании!¹

В книжном воспоминании – приведенных Ксенофонтом словах Сократа (*читающего* книгу вдвоем с любимым), – Монтень находит пример *живого* лечения. Пример мимолетного контакта эпидермисов, случайного соприкосновения поверхностей, которое, найдя глубокий отклик в самом центре («сердце») человека, производит *разогрев*, оживляющий одновременно и тело и душу («душу охладевшую»). Вот что может совершить легчайшее касание! Говоря о том, что умирающий должен прощаться с жизнью в полном покое, Монтень опасается, как бы его не нарушило «прикосновение знакомой руки»!² Но в другом месте он, наоборот, желает умирающему «ласковой, приноровившейся к его чувствительности *руки*, чтобы почесать ему именно там, где у него зудит»³.

В данном случае авторитет Сократа оправдывает то, что у многих других подверглось бы осуждению как раз во имя философии: «А почему бы и нет? Сократ был человек и не хотел ни быть, ни казаться чем-либо иным»⁴. И Монтень, так часто ниспровергавший любые начинания медицины, говоря о своей мечте вновь обрести природный пыл, вновь приводит для подкрепления сравнение, заимствованное из врачебного искусства:

(b) Дряблую плоть, как и вялый желудок, извинительно *согреть* и поддерживать с помощью искусства, возвращая ей бодрость и вождение посредством фантазии, раз сама она утратила их⁵.

¹ Pp. 891–892; T. R., p. 870 [ср. т. 2, с. 104–105].

² III, IV, p. 837; T. R., p. 815 [т. 2, с. 50].

³ III, IX, p. 978; T. R., p. 956 [т. 2, с. 184]. В «Апологии Раймунда Сабундского» он напоминает, что такова доктрина «киренаиков»: «что мы можем воспринимать лишь вещи, касающиеся нас изнутри, как боль и наслаждение» (II, XII, p. 587; T. R., p. 571) [ср. т. 1, с. 519].

⁴ P. 892; T. R., p. 870 [т. 2, с. 105].

⁵ P. 892; T. R., p. 871 [ср. т. 2, с. 105]. То же самое он утверждает и в опыте «О суетно-

Итак, надежда на воскрешение вновь возлагается на воображение («фантазию»). Почему бы не отдаться хоть на миг мечте о том, чтобы снова стать молодым, начать все сначала?

[Любовь] (b) вернула бы мне неусыпную энергию, сдержанность, изящество, ухоженность; она придала бы мне уверенный вид, не искаженный гримасами старости, гримасами жалкими и безобразными; (c) она бы вновь обратила меня к занятиям здоровым и мудрым, избавив мой ум от разочарования в себе и в своих трудах, примирив его с самим собой и тем самым сделав меня более почтенным и заслуживающим любви в глазах окружающих; (b) она бы отвлекла меня от тысячи докучных мыслей и (c) тысячи желчных печалей, (b) возникающих в нас под старость от безделья (c) и скверного самочувствия; (b) она хотя бы во сне разогрела бы кровь, почти забытую природой, заставила бы выше держать голову и немного продлила бы силу (c) и душевную крепость и бодрость души в несчастном, стремительно движущемся к упадку¹.

Фантазм вновь обретенного пыла отнюдь не имеет своим предметом облик какой-нибудь незнакомки (непохоже, чтобы м-ль де Гурне могла играть эту роль): он превращается в развернутое перечисление личных преимуществ, которые Монтень мог бы извлечь из какой-нибудь запоздалой любви. Но он не заблуждается на сей счет. В конце эссе он видит, как безнадежно далека от него любовь:

(b) Сказать ли – если только мне не вцепятся в глотку? по-моему, естественная и присущая любви пора – сразу по выходе из детского возраста [...] И то же самое с красотой².

Одновременно нужно оставить надежды на *искусство* и созерцать повадки любви издалека: за ее колесницей нам уже не следовать:

(b) Взгляните на ее поступь, как она резвится, бросается из стороны в сторону, хватает, что плохо лежит; направлять ее искусством и мудростью значит налагать на нее оковы; отдать ее в эти волосатые, мозолистые руки значит стеснить ее божественную свободу³.

Остается последняя мечта, взятая из платоновской утопии или, вернее, производная от нее. Пусть те любовные привилегии, какие получают у Платона доблестные воины, будут дарованы и людям, имеющим иные за-

сти»: «По мере того как нам изменяют естественные удобства, будем поддерживать себя удобствами искусственными» (III, IX, р. 977; Т. R., р. 955) [ср. т. 2, с. 183].

¹ Р. 893; Т. R., р. 872 [ср. т. 2, с. 106]. Известно, что на эти строки откликается Шатобриан в эпизоде с Окситанкой: «Бедняга Мишель, ты толкуешь о превосходных вещах, но увь: людям нашего возраста любовь всего этого отнюдь не возвращает. Нам остается только одно: по доброй воле отойти в сторону» (Франсуа Рене де Шатобриан, *Замогильные записки*, кн. 32, М., изд. имени Сабашиниковых, 1995, с. 393).

² Р. 895; Т. R., р. 874 [ср. т. 2, с. 108].

³ Рр. 896–897; Т. R., р. 875 [ср. т. 2, с. 108].

слуги; Монтень грезит о плотском вознаграждении для людей красноречивых, для тех, кто, подобно Вергилию, пишет стихи или хотя бы способен понимать изысканный пламень великой любовной поэзии:

(с) Почему бы то, что Платон считает столь справедливой наградой за воинские заслуги, не стало также наградой и за заслуги другого рода? И почему бы одной из женщин (b) не вознестись над своими товарками этой целомудренной славой? Да, я умышленно говорю – целомудренной,

nam si quando ad praelia ventum est,
Ut quondam in stipulis magnus sine viribus ignis
Incassum furit.

Пороки, которые не идут дальше мысли, – не из числа наихудших¹.

От всех образов вновь обретенного пыла остается лишь тот, что передан здесь у Монтеня другими замечательными стихами Вергилия: «Ибо, когда дело доходит до битвы, впустую неистовствует яркий и бессильный огонь, как от горящей соломы»².

В заключение Монтень заявляет о равенстве полов. Но утверждение это помещено в конец фразы, где он презрительно отзывается о своем только что написанном тексте и куда между делом вставляет шесть стихов Катутла:

(b) Дабы завершить сей достолавный комментарий, излившийся из меня потоком болтовни, потоком порою бурным и вредоносным,

Ut missum sponsi furtivo munere malum
Procurrit casto virginis e gremio,
Quod miserae oblatae molli sub veste locatum,
Dum adventu matris prosilit, excutitur,
Atque illud prono praecipit agitur decursu;
Huic manat tristi conscius ore rubor;

скажу, что мужчины и женщины сделаны из одного теста; разница между ними невелика³.

«Поток болтовни»: на протяжении всей предыдущей страницы Монтень без устали повторял, что он старик, и теперь относит только что прочитанное нами обширное эссе на счет еще одного старческого изъяснения (ведь старости свойственны прежде всего «катары» и «приливы»). И финальное утверждение о равенстве полов высказано вполне отстраненно: оба пола, «сделанные из одного теста», рассматриваются как *объ-*

¹ *Ibid.* [т. 2, с. 109].

² Вергилий, «Георгики», III, 98–100.

³ P. 897; T. R., p. 875 [т. 2, с. 109]. Вот перевод текста Катутла: «Словно яблоко, тайный дар милого, соскользнувшее с целомудренной груди девушки, где оно было скрыто

екты, с точки зрения тестомеса, или демиурга. Старческая холодность выражается в холодной объективности, которой нет дела до незначительных различий.

Однако стихотворная латинская цитата производит здесь любопытное смещение, по своему воздействию аналогичное тому, каким Монтень по ходу эссе наделял стихи Вергилия и Лукреция: процитированное стихотворение служит словесной компенсацией экзистенциальной недостачи. На первый взгляд включенная во фразу цитата – это всего лишь остроумное сравнение, построенное на образе *выскальзывающего* предмета. «Поток болтовни», который вырвался у Монтеня, подобен яблоку, выскользнувшему из-под мягких одежд девушки. Аналогия между ними в том, что тайное становится явным. Но переход к латинской поэзии заставляет Монтеня не только вновь пережить образы ранней юности¹, но и выступить в роли девушки, не сумевшей скрыть залог своей любви. Быть может, это своеобразное подтверждение слов Монтеня о том, что разница между мужчинами и женщинами невелика. Но к подтверждению здесь добавляется инверсия. Сила поэзии проявляет себя в последний раз: она молодит, придает женственности, зовет представить себе прикосновение плода к юной груди, она возвращает жизнь, жаркий румянец; она – возврат к любви в тот самый момент, когда Монтень в своем собственном тексте говорит, что отошел от нее. В этом смысле цитата, растягивая фразу, оказывает присущее искусству восполняющее действие; она «более страстна, чем сама страсть». И в то же время она искупает «поток болтовни» прозаического эссе, превращая его по принципу аналогии (и противоположности) в залог любви.

А заключительная фраза, торопливая и насмешливая, завершается поговоркой, опирающейся на привычные для всех кухонные реалии:

(b) Гораздо легче обвинить один пол, нежели извинить другой. Как говорится: потешается кочерга над сковородой, что та закоптилась².

ею под мягкой одеждой, и упавшее, стремительно катясь, к ногам ее матери, при появлении которой поднялась со своего места забывчивая бедняжка, на чьем печальном лице разливается теперь краска стыда» (LXV, XIX).

¹ Монтень очень рано познал плотскую любовь: «Даже неловко и странно признаться, в каких незрелых годах я впервые столкнулся с властью желания. Конечно, все вышло случайно, ибо я еще далеко не вошел в возраст сознательного выбора. Я совсем не помню себя в те далекие годы. И участь моя сходна с участью Квартиллы, не помнившей, когда она была девственницей» (III, XIII, pp. 1086–1087; T. R., pp. 1064–1065) [ср. т. 2, с. 284]. Монтень опять сравнивает себя с женским персонажем (в данном случае из «Сатирикона» Петрония).

² P. 897; T. R., pp. 875–876 [ср. т. 2, с. 110]. В восьмой из «Девяти утренних историй» Шольера (1585; Cholières, *Neuf matinées*, éd. Jouaust, 1879, p. 297) читаем: «Негоже ско-

И кочерга, и сковородка – обе служат одному и тому же огню. Но обе они одинаково черны, а вне очага обе *холодны*, так как сделаны из металла. Со стороны кочерги (*fourgon*, мужского рода) весьма глупо насмехаться над сковородой (женским родом). Мысль о необходимости взаимной любви не оставила Монтеня: напротив, банальное, простонародное выражение помогает ему высмеять тех, кто ее не приемлет. Иронически используя пословицу, он стыдит мир, где мужчина не согласен видеть в женщине ровню.

вородке потешаться над кочергой». Выражение это, согласно «Комическому словарю» Леру (1735), «относится к двум равно смешным людям, насмехающимся друг над другом». Во времена Монтеня выражение «орудовать кочергой» (*fourgonner*) служило одной из метафор полового акта, к которой нередко прибегали авторы забавных повестей.

VI

«КАЖДЫЙ ПО-СВОЕМУ ПРИСУТСТВУЕТ В СВОЕМ ТВОРЕНИИ»

1. Природа и творение

«Мы не имеем никакого общения с бытием»¹, пишет Монтень. Но в другом месте сказано иное: «Человек может быть лишь тем, что он есть»². Как бы ни был человек далек от главной истины, он занимает место в ряду того, что есть; и каким бы «ущербным» ни был его удел, в нем так или иначе все равно представлен некий особый способ бытия, позволяющий человеку *быть* тем, что он есть. Излагая доводы скептицизма, Монтень постоянно стремится подчеркнуть, какое множество препятствий отделяет наше сознание от истинного Бытия (которое, по определению, вечно пребывает единым и самотождественным), однако в другом месте он определяет его совершенно иначе: «Бытие состоит в движении и действии»³. На смену идее неподвижного, трансцендентного бытия приходит образ бытия динамичного, которое не только служит источником изменения и творцом подвижных форм, но и само увлекается собственной движущей силой.

Если нам необходим некий авторитет, то не должны ли мы обратиться к природе? Разве не является она именно «движением и действием»? Она царит везде и всюду; отчего бы ей не присутствовать и в смутном, дремотном течении наших минут? В том, что мы «есть» и что кажется столь непрочным по сравнению с иллюзорной идеей неподвижного Бытия, мы должны усматривать волю природы – великой Матери, порождающей неисчерпаемое разнообразие мира и одновременно его неиссякаемое отражение в нас самих. Чтобы жить в согласии с природой (как учат нас стоики и многие другие философские школы), нужно отказаться от онтологических иллюзий и послушно отдаться непосредственным, изнутри идущим влечениям, которым мы так часто противимся. Тем самым, утратив абсолют, мы вновь обретаем некую норму, позволяющую не помышлять больше о горних высях. Мы не можем понять причинного механизма природы, за-

¹ II, XII, p. 601; T. R., p. 586 [т. 1, с. 532]. См. выше, гл. II, с. 98 sq.

² II, XII, p. 520; T. R., p. 501 [ср. т. 1, с. 455].

³ II, VIII, p. 386; T. R., p. 366 [т. 1, с. 338].

то можем *принять* ее как систему следствий. Не нужно стремиться раскрыть тайну Природы: нужно лишь во всем на нее положиться.

Нам могло показаться, что, лишившись трансцендентной Истины, мы оказались во власти произвола и ослепления; но теперь нам дан закон, причем не внеположный нашему существованию, а пребывающий внутри него. Природа вбирает нас в себя. Она действует в нас. Прислушаемся к ней, отдадимся ее воле. «Мы никогда не ошибемся, следуя природе¹ [...] Я плыву по течению...»² Как бы ни был изменчив импульс природы, в подчинении ему есть прочная мудрость, к тому же мудрость, покоящаяся на всеобщем основании, способном объединить всех людей. Во «всяком *неизвращенном* человеке» заложено «семя *всеобщего* разума»³. Любой человек (первая попавшаяся деревенщина), не прибегая к философским теориям, не стремясь возвыситься этим разумом до чистых и ясных понятий, несет в самом себе непогрешимый закон, позволяющий ему вести добрую жизнь, спокойно умереть и быть всецело таким, каким его задумала природа. Ибо наш долг совпадает с велением природной необходимости... Кажется, что стоит лишь добиться полного послушания, пребывать в покое и пассивности, и этот «натуралистический» квиетизм вновь (в иной форме) позволит нам обрести то «сообщение с бытием», на какое уповала и с недостижимостью которого смирилась пытливая философия.

И однако же эта едва обретенная принадлежность к Природе сразу ставится под сомнение. Разве человек не единственное из всех животных, кому дано отвергать веления природы и противиться ей? В нас не остается «никаких явных следов природы. Люди поступили с нею, как составители духов с оливковым маслом: они испортили ее таким количеством сложных, не относящихся к ней аргументов и речей, что она стала изменчивой, присущей каждому *отдельному* человеку, утратив собственный, постоянный и общий для всех облик⁴ [...] Весьма вероятно, что законы природы есть и у нас, как есть у других созданий; однако мы утратили их по милости несравненного человеческого разума, который во все вмешивается, везде распоряжается и командует и своей суетностью и непостоянством затемняет и *искажает облик вещей*»⁵. Мы вновь убеждаемся, что человеческая «природа», как ни парадоксально, состоит в способности разума противиться естественной *данности*, извращать ее, сводить всеобщее к частному.

¹ III, XII, p. 1059; T. R., pp. 1036–1037 [т. 2, с. 259].

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ III, XII, pp. 1049–1050; T. R., pp. 1026–1027 [ср. т. 2, с. 251].

⁵ II, XII, p. 580; T. R., pp. 564–565 [ср. т. 1, с. 513].

Быть может, желая отдаться на волю природы, мы не станем счастливее, чем были, пока стремились увидеть ее истинное лицо. Жить в согласии с этикой Природы не легче, чем заниматься изучением природы. Сила Природы не безгранична: существует нечто «внеприродное», и человеку дана способность прибегать к нему – себе же на горе.

Так стоит ли вновь ополчаться на человеческий разум? Стоит ли опять винить его в оскорблении природы, даже если мы откажемся от всех крайностей «мнения»? Монтень не раз высказывает эту мысль. Но в других обстоятельствах он будет, также не раз, защищать обратную позицию, выступая в поддержку той силы (свободы, суждения, разума, обычая), которая в нас противостоит природе и сопротивляется ей; тогда это «внеприродное» начало предстает, как и у многих гуманистов, воплощением *dignitas hominis*:

(a) Так как Богу угодно было наделить нас некоторой способностью рассуждать, дабы мы не подчинились рабски общим законам, подобно животным, но применялись к ним посредством суждения и свободной воли, то нам, конечно, следует отчасти повиноваться простым велениям природы, но не подчинять себя целиком ее тиранической власти; только разум должен направлять все наши способности. Со своей стороны, я на редкость равнодушен к тем склонностям, которые возникают в нас без указания и посредства разума¹.

Что же нам выбрать (если у нас есть выбор)? Во всем положиться на «авторитет природы» или оспорить его? Монтень принимает то одну, то другую возможность, каждая из них по очереди объявляется единственно предпочтительной и единственно осуществимой. То Монтень говорит, что человек волей-неволей подчиняется требованиям природы (об этом возвещает сама природа в заключительном монологе опыта I, XX); то он видит в человеке единственное живое существо, которое от рождения пользуется своей свободой для того, чтобы не подчиняться общему закону:

(b) В медвежатах или щенках проявляются их природные наклонности; люди же сразу усваивают привычки, чужие мнения и законы, а потому легко меняются или меняют личины².

Отсюда неоднозначность в монтеневском понимании воспитания: следует ли способствовать расцвету врожденных, природных способностей ребенка? Или же, напротив, следует приятными упражнениями незаметно вырабатывать у него привычки, помогая ему обрести *вторую природу*, усвоить «форму», возникающую под действием неустанных усилий и общепри-

¹ II, VIII, p. 387; T. R., p. 366 [ср. т. I, с. 338].

² I, XXVI, p. 149; T. R., p. 148 [ср. т. I, с. 139].

нятых норм? Благодаря авторитету примера, под влиянием практики добродетель внедрится в душу, пропитает ее и целиком окрасит в свой цвет. Ведь не секрет, что, когда человек «прикидывается больным» (название опыта II, XXV), он и в самом деле заболевает. Маска становится лицом. «Lass mich scheinen bis ich werde», – поет Миньона у Гёте. Позвольте мне казаться, чтобы я стала собой. «Видимость – один из путей к бытию» (Ален). Только человеческое действие может придать форму природной субстанции: если предоставить ее самой себе, она так и останется неопределенной. Благо ли это? Или зло? Это неопровержимая данность. Мы видели, что телесная жизнь соткана из привычек, противиться которым опасно. Не отходить от природы чаще всего означает согласиться с *бесформенностью*. Подчиниться обычаю значит принять некую форму¹ – рискуя исказить свою, *деформироваться*. Как же примирить природу и форму? Как, не изменяя природе, исполнить рациональное предназначение человека?

И тем не менее возможность примирения остается. Она основана опять-таки на семантической оппозиции внутреннего и внешнего, «моего» и «чужого», которая служит критерием и правилом, помогающим процессу усвоения, ибо знаком плюс наделяется область «моего», «внутреннего», «мне присущего». Обычай, внеположный нам, получает отрицательный знак: он пагубен, как всякое принуждение извне, и Монтень призывает вернуться к природе, заключенной внутри нас и требующей лишь одного – направлять нас в соответствии со своим законом. Но стоит взглянуть на обычай, на формотворящую силу как на свойства или результаты действий самого субъекта, стоит назвать их *моими*, как обвинение с них снимается и они становятся законными. Отчуждение прекращается, как только внешний образец, внешнее принуждение оказываются свободно усвоенными, должным образом апроприированными. В этом случае форма образуется в нас изнутри, она – результат внутреннего усилия и труда. Даже если человек подчиняется обычаю, принятому в обществе, тем, что формирует его как личность, он будет обязан только самому себе. Точно так же он интериоризирует все, что поначалу было ему чуждо или враждебно. К примеру, так мы с помощью упражнения приучаемся переносить болезнь или готовиться к смерти: привычка обращает вспять поток враждебных сил, который обрушивает на нас природа или судьба. «Вследствие давней привычки эта форма стала моей сущностью, а судьба – моей природой»². Теперь привычка стала в полной

¹ Ср. фразу, которую мы уже приводили в главе IV: «Именно привычка сообщает нашей жизни ту форму...» (III, XIII, p. 1080; T. R., p. 1058) [т. 2, с. 278].

² III, X, p. 1011; T. R., p. 988 [ср. т. 2, с. 215].

мере нашей; она принадлежит нам, она – творение человека. И она отнюдь не искажает нашу истину: она делает нас тем, что мы есть.

«Бытие состоит в движении и действии»: в этом утверждении нам почудилась возможность обрести бытие в движении природных сил. На самом деле эта фраза относится к действию и движению человека. Следующая фраза не оставляет в этом никаких сомнений: «Оттого-то каждый по-своему присутствует в своем творении»¹.

Идея творения, получающая в этих словах окончательное подтверждение, указывает на деятельность, не только отличную от стихийного действия природы, но и обращенную на нее, стремящуюся уловить ее и подвергнуть изменению. «Я направил все усилия на то, чтобы придать форму моей жизни. Она была моим занятием, моим творением»². Творение есть возвратное действие, оно придает свою форму творцу. В глазах Монтеня это единственно достойное занятие: как мы уже подчеркивали, он обычно весьма презрительно (возможно, в силу дворянских предрассудков) относится к действиям переходным, конечной целью которых является некий подлежащий оплате предмет или результат. *Делать* ему интересно лишь тогда, когда он *делает самого себя*: по его словам, он мало пригоден к видам деятельности, направленным на производство или изменение предметов ради выгоды или просто пользы. Монтеню не хочется, чтобы его хвалили как хорошего магистрата – и даже как хорошего писателя³: он не желает быть специалистом ни в какой области, даже в красноречии. У порядочного человека нет ремесла – будут повторять в XVII столетии. Разве не верно, что «цель всякой должности, как и всякого искусства, лежит вне их самих»⁴. Этого требует общественная польза, и Монтень не может не одобрить ее принцип. Что же до самого Монтеня, то он положил свою главную цель в себе самом.

Положить свою цель в себе самом. Это значит вновь превратить свое «я» в пространство. Это значит сделать самого себя полем собственных действий. Это подразумевает, что вначале есть субъект, который совершает некое действие и который, выступая в качестве исключительного объекта своего жеста, становится *вещью* («я»), чтобы достичь себя как *цели*. Таким образом, я нахожу в качестве темы (или мифа) для последующей рабо-

¹ II, VIII, pp. 386–387; T. R., p. 366 [ср. т. 1, с. 338].

² II, XXXVII, p. 784; T. R., p. 764 [ср. т. 1, с. 696].

³ Напомним его категорическое заявление: «Я меньше всего являюсь сочинителем книг» (*ibid.*)

⁴ III, VI, p. 903; T. R., p. 881 [ср. т. 2, с. 115].

ты некое наполовину пассивное «я». В силу принятой мною рабочей метафоры мое «я» отделяется от самого себя, становится псевдо-внеположным себе. Я воображаю дистанцию, с какой мое существование предстает моему взору: оно является (я являюсь) творением, которое нужно создать, средой, на которую должны быть направлены мои усилия. Я, безусловно, властен над этой дистанцией, но создать ее я смог, лишь развив ту слабость и ту возможность раздвоения, какие изначально были заложены в моей жизни. «В нас каким-то неведомым мне образом живут сразу два человека»¹. Мы не вполне совпадаем с собой. Наша природная непосредственность, такая чистая в первом своем порыве, всегда непрочна, и потому мы вольны отринуть ее и опровергнуть самих себя. «Мы верим тому, чему вовсе не верим, и не в силах отделаться от того, что всячески осуждаем»². Еще до того, как мы дистанцируемся от себя самих, дистанция уже таится внутри нас: мы заминированы двойственностью, наша идентичность надтреснута. Нам остается лишь этим воспользоваться.

Разрабатывая это расслоение, «я» может превратиться в свое собственное *творение*. Оно может придать форму своей жизни, подобно тому как художник отделяет статую, стараясь пробудить дремлющий в камне образ. Возвратный акт – Монтень взирает на себя и себя приемлет – обладает, как мы видели, формообразующим свойством: для него самосознание есть процесс творчества. И если он решил «присмотреться к себе» и «*тщательно* [curieusement] себя изучить», то его перцептивное усилие (*сига*) само по себе содержит одновременно и «внутреннее чувство», и желание «воссоздать некий облик», каким бы неуловимым он ни был. Оптическое удовольствие сливается с удовольствием от лепки.

Монтень уверяет, будто его формирующая воля привносит лишь незначительные искажения в подвижный и изменчивый элемент стихийного существования. «Опытная» форма стремится как можно ближе подойти к бесформенному; она запрещает себе насиловать текучую, неопределенную природу, которую хочет преодолеть и которой, однако, жаждет подражать. Возвратное действие нравится Монтеню лишь постольку, поскольку оно максимально сближается с сознательным восприятием: формирующий акт по своему устройству стремится совпасть с простым *обнаружением* опыта в его наименее обработанном виде. Поэтому действие, направленное на себя, будет не столько новаторской трансформацией, сколько видением и изображением того, что, существуя в нас и независи-

¹ II, XVI, p. 619; T. R., p. 603 [ср. т. 1, с. 549].

² *Ibid.*

мо от нас, уже подвержено трансформации, связано с «общей качкой» мира и всеобщим дрейфом. Изобразить переход значит принять его и одновременно перенести в творение – то есть представить его и тем самым неизбежно изменить.

Формирующий акт почти неотличим от согласия с собой. В самом деле, повод для согласия достигается уже при минимальной объективации. Согласиться (*consentir*), судя даже по структуре этого слова (*cum-sentire*), – значит отделить себя от своего ощущения, чтобы его одобрить, присоединиться к нему. Необходимо хотя бы на миг приостановить обычную для нас смутную присущность самому себе; нам уже встречалась метафора подобного отделения: «Я питаю к себе не такую нескромную любовь и не настолько связан и *слит* с самим собой, чтобы не суметь отойти и взглянуть на себя со стороны: как на *соседа*, как на *дерево*»¹. Сосед или дерево – это, безусловно, другие, но в то же время и наши ближние, на самом близком уровне близости. Тем самым суждение перестает совпадать с импульсами «обычной» жизни, но оно отходит от них лишь затем, чтобы четче воспринять их и предоставить им большую свободу. Оно противопоставляет им всего лишь одобрительный интерес. Пусть бытие двоятся, пусть мы сами распадемся на зрелище и зрителя – Монтень не ощущает в этом разделении никакой внутренней борьбы, а значит и не стремится в конечном счете восстановить абсолютное единство своего «я». Если и есть в нем зазор, то зазор минимальный – точно такой, какой нужен, чтобы скрепить его разношерстное творение. Монтень приемлет зрелище таким, каким оно является его взору, предоставив суждению «жить самому по себе»². Внутренняя дистанция и раздвоенность способствуют констатации, а не конфликту. «Рассудок занимает во мне главное место, во всяком случае всячески старается его занять; он не мешает свободно изливаться моим влечениям, моей ненависти и дружбе, даже и той, что я питаю к самому себе, не искажая и не портя их»³.

Добившись автономии, суждение хочет примечать все, ни во что не вмешиваясь. Оно надеется совместить дистанцию и близость, не затрагивая самого зрелища. Но, хочет оно или нет, его присутствие коренным образом это зрелище изменяет. Суждение вплотную приближается к созерцаемому объекту и потому неизбежно влияет на него. Сама пристальность этого взгляда, объективируя чувства, видоизменяет их. Можно только по-

¹ III, VIII, p. 942; T. R., p. 921 [ср. т. 2, с. 150].

² III, XIII, p. 1074; T. R., p. 1052 [т. 2, с. 273].

³ *Ibid.* [ср. т. 2, с. 273].

радоваться такому результату, когда он способствует замедлению произвольных эмоциональных порывов: «Если бы каждый следил *вблизи* за последствиями и обстоятельствами страстей, которые им владеют, как следил я за той, которой поддался сам, он бы *предвидел* их появление и несколько *замедлил* их неистовый поток»¹. Но, с другой стороны, именно поэтому всякая искренность становится неоднозначной. Если мы хотим выразить себя честно и предстать миру обнаженными, нам не избежать *замедления*, деформации (то есть придания формы тому, что по природе своей бесформенно), которых непременно требуют самоосознание и использование языка: ухватить себя, общаться с собой – значит себя творить, но одновременно и изменять себя в самоописании. В момент, когда мы определяем себя, мы превращаемся в собственное творение, а всякое творение искусственно: «... Я изображаю главным образом свои размышления – *вещь бесформенную*, которую никак не перенести в *творимое произведение*. С великим трудом могу я облечь их такой воздушной плотью, как голос»². Необходим «труд», чтобы «размышление» обрело плоть, даже плоть почти нематериальную – голосовую, самую разреженную, какая только может быть. Но только так и может явить себя наше бытие – если допустить, что «каждый по-своему присутствует в своем творении»³. Бытие это завершается лишь в тот миг, когда становится двойственным, то есть когда, сделавшись выразимым, обретя *форму* в языке, попадает под подозрение, что изменило самому себе: то самое движение, которым оно намерено обнажить себя без утайки перед зрителями, компрометирует и искажает его. Творению следовало бы исчезнуть, целиком уступив свое место реальному субъекту. Но этот субъект – творец и может обнаружить себя только через творение и в творении, которое всегда будет стыдиться той доли искусственности, что в нем содержится, и стремиться соперничать с податливой непосредственностью природы, перенимать ее ритм и, подобно ей, «дурачиться и проказить»⁴. Творение как будто вновь ностальгически устремляется к той бессодержательности, ущербности, изначальной слабости, которую призвано было преодолеть. Ему это не удастся – точно так же как Орфею и Нарциссу не дано уловить образ, с которым они разлучены, – и эта невозможность обуславливает бесконечный характер книги. «Опыты», «представляя» бессодержательность природы, неизменно придают ей избыток содержания; они «контролируют» ее, иными словами создают ее очень

¹ *Ibid.*; T. R., pp. 1051–1052 [ср. т. 2, с. 272].

² II, VI, p. 379; T. R., p. 359 [ср. т. 1, с. 332].

³ II, VIII, pp. 386–387; T. R., p. 366 [т. 1, с. 338].

⁴ II, III, p. 350; T. R., p. 330 [ср. т. 1, с. 311].

точный и вместе с тем в корне искаженный образ, который и фиксирует суждение.

Вот такой парадокс. Первоначальная неудовлетворенность личинами, чужим мнением, внутренней неустойчивостью нашла прибежище в цельной книге («описи»); за неимением лучшего, именно она вобрала в себя жажду бытия и онтологическую надежду, после того как стало очевидным: метафизическая погоня за сущностью неизбежно терпит крах; книга – это единственный способ подняться над обманчивыми видимостями. Но когда ум обращается вспять, к миру феноменов и к самому себе как «частице» этого мира; когда он – отбросив всякую метафизику, всякую онтологию – обнаруживает, что мудрость заключается в подчинении всеобщему движению, тогда он замечает, что книга, творение грешит излишней цельностью: как ни мало в ней бытия и устойчивости, они все равно чрезмерны в сравнении с тем вечным переходом, какой только и нужно изобразить, с тем течением, какому позволительно отдаться. Достигнуть бытия нам не удалось. Будет ли более удачной попытка достигнуть видимостей? Всякий раз нам препятствует некая враждебная сила. Но в конечном счете, не прекращая борьбы с враждебной силой, мы должны будем с ней примириться, превратить ее в партнера, помогающего нам лучше постигнуть собственную мощь, постигая положенный нам предел. Поэтому мысль в «Опытах» постоянно ветвится; ее усилие может совершаться лишь в унифицирующей языковой *среде*, но при этом осуждая, разоблачая и выдавая множественность и изменение (Монтень должен в точности воспроизвести их, если хочет создать правдивый портрет самого себя). Отстраняясь от изменения, он тут же обнаруживает, что ему необходимо воссоздать его, погрузиться в него вновь – каждый раз все острее осознавая суетность и самого изменения, и стремления от него ускользнуть. Монтень осуждает творение, если оно принимает окончательную, застывшую форму: «Отливая свои глупости в металлическом шрифте, мы как бы придаем им некое благородство»¹. Творение должно быть лишь короткой остановкой, мигом, когда подвижное *схватывается*, выплескивая из себя новое движение. Истечение природной жидкости непрерывно: и все же под вдвойне пристальным взглядом суждения оно пройдет перед нами в замедленном ритме, и смысл каждого мгновения станет богаче. Переход, возникающий, чтобы сразу исчезнуть, смутные грезы, будучи востребованы сознанием, неотступно следящим за ними, оборачиваются полнотой:

¹ III, XIII, p. 1081; T. R., p. 1059 [т. 2, с. 279].

(b) Другие ощущают сладость довольства и благополучия; я ощущаю ее не хуже их, но не мимоходом, не вскользь. Ее надо изучать, *смаковать, пережевывать*, дабы воздать достойную хвалу тому, кто посылает ее нам. И другими удовольствиями они наслаждаются так же, как сном, – не сознавая их. Я же, для того чтобы и самый сон не ускользал от меня столь неразумно, просил в свое время меня будить – дабы *мельком заглянуть* в него¹.

Суждение, которое воспринимает оцепенение человека и подчиняет его себе, – это не абстрактная, чисто интеллектуальная способность. Оно едва проступает из сна, чтобы «заглянуть» в него и «посмаковать». Это не бесстрастный взор, не ясное, безразличное умственное зеркало, никак не соприкасающееся со зрелищем, которое отражается в нем. Наоборот, все наши органы чувств трудятся с ним заодно: суждение в монтеневском понимании – это бдение чувств: они схватывают предмет, осязая его, взвешивая, пробуя на вкус. Оно стремится удвоить наслаждение познанием. При акте суждения субъект-зритель участвует всем своим телом в том подвижном зрелище, каким он выступает для себя самого. Следовательно, все тело целиком, отдельное от самого себя, но устремленное к себе, пристально вслушивается в свою жизнь. Стоит внимательно присмотреться к стилю Монтеня, чтобы убедиться: *творение*, стремящееся обрести плоть и форму, есть прежде всего творение живого существа, которое жаждет достичь «полного и безраздельного» обладания своим телесным сознанием. Стил Монтеня свидетельствует о том, что акт суждения всегда, так сказать, заражен тем смятением, какое присуще природному, телесному опыту. Суждение чаще *заглядывает*, чем видит. Его взор замутнен, оно схватывает ощупью. Ему приходится постоянно начинать все сначала, вновь и вновь повторять попытку схватить ускользающее. Акт, имеющий целью схватить подвижный объект, завладеть им, так же призрачен, так же может в любую минуту исчезнуть, как и сам этот объект. Остановимся теперь подробнее на этом вопросе.

2. Аспекты движения

«Мы обнаруживаем себя в каждом нашем движении»². Тот, кто хочет обнаружить Монтеня, должен прислушаться к его совету и внимательно рассмотреть его движение. Прочесть страницу «Опытов» – значит, соприкоснувшись с поразительно активным языком, проделать целый ряд ментальных жестов, сообщающих нашему телу впечатление гибкости и энер-

¹ III, XIII, p. 1112; T. R., p. 1092 [т. 2, с. 307].

² I, L, p. 302; T. R., p. 290 [ср. т. 1, с. 269].

гии. В этой мощной, заразительной телесной витальности проявляется самое сокровенное, что есть в Монтене.

Дать адекватное описание монтеневского движения возможно лишь в виде анализа текста. Бесстыдный жест требует и бесстыдной критики, максимально приближенной к своему объекту. Вчитаемся в эти слова:

(а) Что до моих воззрений, то я считаю их бесконечно смелыми и постоянными – в осуждении моего несовершенства. И правда, это тема, на которой я упражняю свое суждение чаще, чем на любой другой. Весь мир обычно смотрит на то, что напротив; я же оборачиваю свой взор внутрь самого себя, вперяю его туда, нахожу там для него развлечение. Всяк смотрит вперед; я же смотрю внутрь себя: я имею дело только с собой, я без конца разглядываю себя, проверяю, пробую на вкус. Другие, если подумают, всегда идут куда-то, вечно идут вперед,

nemo in sese tentat descendere,

а я верчусь в самом себе¹.

Первая фраза по-своему замечательна: присутствие «я» обнаруживается в ней поочередно на всех синтаксических уровнях. Она начинается с выделения «моих воззрений», которые по ходу высказывания переводятся, в качестве местоимения («их»), в разряд прямого дополнения сказуемого, откровенно поданного как оценка от первого лица («я... считаю»). Тем самым «мои воззрения» (в которых сосредоточены мыслительные акты) оказываются в позиции объекта глагола «считать», то есть нового мыслительного акта. «Я», то есть обнаруживающий агент, выступает (благодаря притяжательному местоимению «мои») также и обнаруживаемым объектом. Но в развернутом своем определении «воззрения» квалифицируются как некоторая личная деятельность («смелые в осуждении»), обращенная, в свою очередь, на один из аспектов «я» («мое несовершенство»). Во второй фразе мы встречаем фактически ту же «структуру содержания»: «я» в ней предстает сначала субъектом глагола подчиненного предложения («на которой я упражняю»), затем в дополнении глагола (*мое суждение*) и, наконец, в парадигме, замещающей «мое несовершенство» («это тема, на которой»), которое благодаря презентативной форме («это... тема») выносятся на начальную позицию. Как мы видим, «воззрения» и «суждение» являются ипостасями исходного «я»: они – образ инструмента и операции, помещающихся между агентом (тем, кто говорит «я считаю», «я упражняю») и точкой своего приложения (именуемой «мое несовершенство», «тема»).

¹ II, XVII, pp. 657–658; T. R., p. 641 [ср. т. 1, с. 587]. Латинская цитата заимствована из Персия: «Никто не пытается углубиться в себя» («Сатиры», IV, 23). В дальнейшем комментарии я возвращаюсь к некоторым соображениям, изложенным в главе I в связи с эссе I, VIII и пространственным изображением «я».

«Я» распределяется по всем этим синтаксическим уровням: оно выступает как агент действия, его инструмент и его точка приложения.

Монтень осуждает свое несовершенство. Но его воззрения «смелы и постоянны» в его оценке и осуждении. Перед нами необычное постоянство: оно обращено на непостоянство, главным объектом его внимания будет недостача. Действительно, о каком же несовершенстве, или, точнее, «недостаточности» [insuffisance], говорит Монтень? Чтобы это понять, нужно обратиться к латинскому глаголу *sufficere* в его самом конкретном смысле: поддерживать, служить опорой. Осуждая недостаточность, Монтень имеет в виду отсутствие внутренней опоры. Однако же недостаток опоры становится темой и предлогом для деятельности вполне радостной: из констатации слабости рождается сила. Глубокая ущербность, нехватка совершенства пробуждают некую уравнивающую силу, удвоенную бдительность: незамутненный взгляд, не пораженный внутренней немощью, которой он противостоит, непрерывно исследующее и вопрошающее суждение. Через серию метафор Монтень открывает нам движения души, предающейся упражнению, бесконечно ставящей над собой опыт. В ней нет ни опоры, ни поддержки – один лишь вечно обновляющийся порыв.

«*Весь мир обычно смотрит на то, что напротив*»: слово Монтеня приводится в движение противостоянием не только внутренней пустоте, но и «всему миру». Монтень отказывается двигаться в том же направлении, что и другие. Весь мир (здесь это синтез *vulgus* латинских моралистов и *mundus* богословского учения о грехопадении) предпочел стремиться к внешнему, ускользающему... Монтень трижды строит фразу на антитезе: вначале в ней обозначается, что делают «мир», «всяк», «другие» – отрицательные примеры, – но во второй ее части вперед выступает местоимение «я», с которым связан целый ряд глаголов действия, задающих благодаря мощной оппозиции наречий («напротив/внутри», «вперед/внутри себя») обратное направление. «Я» определяется и утверждается энергией отрицания. В глубине себя оно обнаружило несовершенство; вовне оно видит лишь пустую суету. Со всех сторон его окружают образы, не оставляющие никаких надежд. Однако оно не поддается растерянности: собственной властью приняв решение, оно заявляет о своем отличии от других и черпает в этом акте свободную, бьющую через край силу. Не находя поддержки ни во внутреннем, ни во внешнем мире, суждение вынуждено опираться на собственный вердикт и стать источником движения для самого себя.

«*Я же смотрю внутрь себя*». Энергия, направленная внутрь, не иссякнет: она неизменно будет подчиняться субъекту, вынесенному в препозицию, открывающему высказывание. Устремиться вовне, как это делает весь мир,

значило бы отдаться во власть иного, попасть в зависимость от других, растратить самое драгоценное, что есть в самом себе. Обращая взор на пространство своего «я», Монтень выбирает ту область, какую другие обходят стороной. Пусть в центре этого пространства *не за что* ухватиться, пусть собственные глубины весьма туманны – зато он не потеряет ни капли своей субстанции и не будет ни от кого зависеть.

Возврат к себе, возвратный характер акта, направленного на его агента, выражены как нельзя более четко. Вглядимся в изобилие сменяющих друг друга глаголов: «я вперяю его, нахожу там для него развлечение, я смотрю внутрь себя, я имею дело только с собой, я без конца разглядываю себя, проверяю, пробую на вкус, я верчусь в самом себе». Пробуждается игра красноречия. Перед нами не просто синонимический ряд, не одно и то же по-разному обозначенное действие и тем более не действие постоянное и развивающееся: каждый новый глагол знаменует у Монтеня новое испытание себя, новый опыт. После каждого взгляда, каждого движения, устремленного внутрь себя, следует короткая остановка, передышка. Она позволяет вновь осудить привычное для «мира» и «других» поведение, а затем опять пуститься в путь. Пауза, обозначенная запятой, позволяет воспроизвести эту передышку, за которой следует новая, свежая инициатива. Действительно, несмотря на нагромождение глаголов, каждый из них обретает смысл первичного действия, имеющего то серьезную («я проверяю себя»), то игровую модальность («нахожу там для него развлечение»); нас проводят по разным сферам чувственного восприятия: зрение сменяется вкусовыми ощущениями («я пробую себя на вкус»), а затем двигательной кинестезией («я верчусь в самом себе»). Краткий отдых на запятой означает как бы смежившийся глаз; это хорошо видно на примере вставок, сделанных Монтенем в других местах книги по мере ее расширения, – зачастую они разрывают фразу, и та податливо расступается: неожиданная мысль, дополнительная вариация, возникнув гораздо позднее первой редакции, могут ворваться в нее и увести в сторону. В нашем случае стих Персия (*nemo in sese tentat descendere*), негативный коррелят «они вечно идут вперед», был вставлен прямо в середину фразы: наглядный пример тех последовательно ветвящихся конструкций, в которых и состоит писательская манера Монтеня. Латинская цитата, чужой фрагмент, послуживший материалом для «инкрустации», призван добавить в текст Монтеня субстанцию более богатую и полноценную, нежели его собственная: латинское изречение выступает подпоркой, точкой, где может приостановиться на миг движение самоисследования. Это отнюдь не избыточное украшение; латинская цитата позволяет сэкономить энер-

гию, служит уплотнителем, швом, лекарством от несовершенства, в котором уличает Монтень французский язык, язык своей книги.

Глаголы, с помощью которых Монтень описывает свой опыт, – это преимущественно глаголы возвратные. Однако в последнем выражении возвратность приобретает развернутый, избыточный характер: «Я верчусь в самом себе». Фраза эта, словно подхваченная всем предыдущим движением, описывает действие, возвратное вдвойне: оно обозначено и возвратной частицей глагола, и обстоятельством места: «вертеться», причем вертеться «*в себе самом*». «Наша душа способна обращаться на саму себя»¹, – пишет Монтень в другом месте. Визуальные метафоры («я разглядываю себя» и т. д.) уступают здесь место чисто динамической активности. Поначалу «я» было тем горизонтом, какой открывался отстраненному взору; теперь же оно – пространство, открытое для деятельности тела. Но этим телом, агентом движения, заданного этим пространством, является само «я». Тем самым оно предстает одновременно (и неразделимо) и бытием в движении, и свободной протяженностью, в какой только и может реализоваться движение. К тому же движение – это не отдельный жест, это всеобъемлющий порыв, который захватывает тело целиком. «Верчение в самом себе» несет положительный знак: это центростремительное движение; когда Монтень говорит о вращении в других пассажах, он имеет в виду пустое, бесцельное кружение во внешнем пространстве. Для того, кто вертится в самом себе, движение задается и пропульсивным толчком, и наивысшей полнотой самоосмысления: равнодействующей будет приближение к себе. С одной стороны, возвратность в изображении себя умножает измерения бытия, предъявляет ему его же пространственный образ, чудесным образом преобразованный в протяженность – с риском утратить четкие очертания; но, с другой стороны, внутренний поиск стремится уничтожить своим доверительным прикосновением всякую дистанцию, слить воедино все, что, казалось, разделено и раздвоено возвратным характером действия, – так, чтобы пространство, тело и движение смогли проникнуть друг в друга. Такое свертывание движения создает предпосылку для его дальнейшего развертывания в письменном облике: в «описи».

По Монтеню, вертеться в себе самом – это самая интенсивная и самая полноценная форма действия. Оно не только направлено внутрь «я»: все тело целиком выступает одновременно его агентом, орудием, полем и конечной целью. Если присмотреться к разным типам актов у Монтеня, и особенно к их ценностному наполнению, то окажется, что он довольно

¹ I, XXXIX, p. 241; T. R., p. 235 [ср. т. 1, с. 219].

низко ценит жест, воздействующий на внешний материал с помощью некоего инструмента. Мы уже сталкивались с этим в связи с идеей творения: любая техническая деятельность, «делание», нуждающееся для достижения своей цели в особом инструменте, суть «механическое», а значит, недостойное творчество. В этом отношении предрассудки Монтеня выдают в нем мелкопоместного дворянина. Он не только считает, что свободные искусства превосходят искусства механические, но и ставит свободную беседу, бескорыстное общение выше любого доходного ремесла, даже ремесла писателя. Поэтому Монтень и оправдывается в том, что взял в руки перо. Писательство для него – не профессия. Это паллиатив, позволяющий беседовать на расстоянии и быть услышанным после смерти. Лучшее творение создается голыми руками, когда действие прилагается непосредственно к объекту. Брать, ощупывать, хватать, отделять, держать в руках – все это более примитивные и в то же время более благородные действия, результатом которых является не изменение материи, занятие в глазах Монтеня пустое, но обогащение личного опыта. Монтеню интересно *держат в руках (manier)* вещь не для того, чтобы ее изменить, но потому, что рука (*main*), совершая *манипуляции (maniement)* с нею, учится, присматривается к своей *манере (manière)* и тем самым лучше узнает самое себя. Важнее всего в *делании (faire)* то, что тело осознано, каким *образом (façon)* оно движется, ощущает изнутри свой стиль; его энергия словно для того и растрачивается в деянии, чтобы почувствовать себя и осуществить на практике, восстанавливаясь по мере расходования. «Я» оживает полностью: его действие непереходно, оно совершается в нем самом. Инициатива передается от зрения к телу в целом, возбуждает его, делает яснее и, не покидая его пределов, оборачивается познанием и удовольствием.

Что же дальше? Отметим один значимый момент: на наших глазах определяется и оформляется отнюдь не география изучаемого пространства, но энергия изучающего «я». Монтень не говорит, что открывается ему в том внутреннем измерении, куда устремлено все его любопытство. Пространство это с самого начала обозначается отрицательно: как несовершенство, пустота, ущербность. Больше мы о внутреннем пространстве не узнаем ничего. К нему лишь добавилось проникшее в него движение. Ибо что описано у Монтеня многократно и в мельчайших подробностях – это каким образом возвратное действие, направленное внутрь, осознано собственное напряжение и ритм своего продвижения вперед. Исследованное пространство остается пустым, неопределенным, зато исследующее тело постигает свои возможности в самом акте поиска, обретает форму, отвечая всеми чувствами на собственный жест. Таким образом, открывающаяся пе-

ред нами данность – это не пейзаж или рельеф некоего «глубинного я», ставшего более понятным, но неведающий и неутомимый субъект, без конца задающийся вопросом о самом себе. Как бы глубоко мы ни проникли, созерцая наше «я», нам не достичь ничего, кроме мышечного сознания самого этого созерцательного движения. Монтень сообщает нам не подробности той смутной реальности, которую он пытается схватить и которую лучше узнал, но все новые аспекты сознания и тела, которые готовятся к схватывающему жесту. Здесь, наверное, уместно было бы вспомнить понятие «мышечного чувства», или «проприоцептивного ощущения» (Шеррингтон), которым физиологи обозначают информацию о положении нашего тела, основанную на сокращении мышечных масс в данный момент. Мы вновь, в который раз движемся по кругу. Самопознание для Монтеня – это «утонченное» проприоцептивное ощущение того движения, которое увлекает его к самопознанию. Это внутреннее наслаждение попыткой.

Быть может, это и есть самое главное, что может нам открыться: наше истинное «я» – не смутная, бессодержательная реальность, на которую направлено незавершенное усилие познания, но сама эта направленность и незавершенность. Оно, таким образом, – не некий скрытый от нас объект, который можно обнаружить, лишь долго блуждая вслепую. Оно перед нами, (почти) целиком, (почти) здесь, (почти) сейчас, не где-то у руки, пытающейся нащупать его, но в самом нащупывании и еще в пустоте, рождающейся в нас, пустоте, без которой не было бы никакого нащупывания, а была бы лишь какая-то неподвижная, плотная масса. «Действуя, я хочу для себя лишь действия – и ничего другого»¹.

«Жизнь – движение телесное и вещественное»². Движение плотское, требующее постоянного присутствия тела и демонстрирующее его. Но в другом месте Монтень описывает иное движение: оно разрушает всякую вещественную содержательность и однородность, оно крайне переменчиво и проявляется в чередовании разрозненных мгновений, из суммы которых никак не удается «составить единое тело»³. В нем тело не утверждает себя, не со-

¹ III, I, p. 792; T. R., p. 769 [ср. т. 2, с. 7]. В контексте эта фраза не относится к возвратному действию, но ее можно понимать и в расширительном смысле.

² III, IX, p. 988; T. R., p. 966 [т. 2, с. 194].

³ I, XXXVIII, p. 236; T. R., p. 230 [ср. т. 1, с. 215]. См. выше, главу II, раздел, озаглавленный «Счастье чувствовать: между явью и сновидением». Альбер Тибоде в книге о Монтене – это не завершенная книга, но великолепный читательский дневник – приводит впечатляющий список монтеневских образов движения: A. Thibaudet, *Montaigne*, Paris, 1960, p. 505 sq.

средоточивает свою энергию: мы отдаемся на волю «бесплотной грезы». Человеку не на что опереться в подвижном, бесконечном пространстве, которым он становится для самого себя.

Это двойное интуитивное понимание движения, источником которого служит чувственный опыт, в изобилии порождает динамичные образы: на великолепном пространстве, созданном и населенном языком, развивается оппозиция пассивности и активного усилия. Перед нами сменяют друг друга движение-течение, в котором безвольно растворяются любые формы, и движение-жест, где бытие обретает форму своего волевого акта, удерживается в ней и с легкостью совпадает с собственным двигательным опытом. В самом деле, образы движения то сообщают телу способность производить и свободно направлять свои инициативы, то обезоруживают его и поручают всеобщему току вещей, в котором оно – разрозненное, легкое, распавшееся – покорно исчезает. Ибо наше «телесное состояние» заключает в себе поочередно такую великую силу и такое великое бессилие, что кажется, будто Монтень, говоря о нем, противоречит сам себе. С одной стороны, он знает, что тело его – средоточие энергии, которую он ревностно хранит, стараясь не растратить ее вовне; человек действующий лишь тогда насладится своим усилием, когда будет стремиться превозмочь сопротивление мира: если он не найдет «предмета», который мог бы «стать [его] целью»¹, то, как бы ни оттачивал он свое внимание, ему не удастся понять себя и «остановиться на себе самом». Тем самым наградой деятельному телу, овладевающему собой вновь и вновь и обретающему опору в сопротивлении вещей, станет близкое к эротическому ощущение собранной воедино, напряженной, хорошо «стянутой» энергии. С другой стороны, Монтень описывает это же самое тело как уносимый течением обломок, как непрочную совокупность элементов, «рассыпающуюся» не только от малейшего внешнего щелчка, но и под действием собственной суетности, «неповоротливости», «несовершенства», неспособности противиться внутреннему дрейфу, «подобно предметам, плывущим по течению – то тихо, то стремительно, в зависимости от того, спокойна река или бурлива» (II, I, p. 333; T. R., p. 316) [ср. т. 1, с. 294]. Мы никак не можем связать воедино сложные, противоречивые стремления, преодолевающие нас. Их переменичивая смесь все время распадается: «Каждая наша частица, каж-

¹ I, IV, p. 22; T. R., p. 25 [ср. т. 1, с. 24]: «... Думается, что душа смятенная и взволнованная затеряется в самой себе, если не дать ей за что-то зацепиться; ей всегда надобен предмет, который мог бы стать ее целью и подвинуть к действию».

дый момент живет сам по себе¹[...] И мы сами, и наши суждения, и все смертные предметы непрестанно текут и катятся вперед. Так что ничего достоверного ни о том, ни о другом установить невозможно, ибо и судящий, и то, о чем он судит, пребывают в непрерывном изменении и колебании»². На сей раз вращательное движение, соединяясь с течением, окончательно отрывает нас от самих себя.

И течение, и волевой жест – это два вида начинательного движения, вечно возобновляющегося и никогда не достигающего цели, а значит, завершения. Отдавшись пассивной расслабленности, мы не перестаем рассеиваться, растворяться; увлеченные деятельным порывом, мы стремимся к прочности, устойчивости, крепкой, надежной цельности, но не обретаем ее окончательно. К тому же надо отметить, что каждый из этих двух видов движения нуждается в своей противоположности и дает ей толчок. Как мы видели, именно это и происходит с Монтенем в момент отхода от активной жизни. Он жаждет «остановиться и расположиться в самом себе»? Но его ум ведет себя «словно вырвавшийся на волю конь» и порождает «беспорядочно громождающиеся друг на друга, ничем не связанные химеры и фантастические чудовища»³. Зато размышления о внутренней «*переменчивости*» позволяют Монтеню выработать в себе «известную *устойчивость* взглядов» (II, XII, р. 569; T. R., р. 553) [т. 1, с. 502]; едва ощутив пассивное движение, уносящее его с головокружительной быстротой, он сразу испытывает необходимость активно ему сопротивляться, противопоставить течению весь имеющийся запас энергии: «Всмотритесь в себя, познайте себя, ограничьтесь самим собой; ваш разум и вашу волю, растрчиваемые вами вовне, направьте наконец на себя; вы растекаетесь, вы разбрасываетесь; сожмитесь, сосредоточьтесь в себе; вас предают, вас отвлекают, вас похищают у вас самих»⁴.

Идти – и быть уносимым, схватить – и раствориться, сосредоточиться в себе – и растечься. Монтень не только поочередно «опробует» обе разновидности движения, но и по-разному судит о них, отдавая предпочтение то одной, то другой. Здесь он зовет нас к действию, к совершению усилий; там – превозносит послушную пассивность, куда более скромную и менее глупую. Нужно пытаться *схватить* – но это все равно что «зажимать в кула-

¹ II, I, р. 337; T. R., р. 321 [ср. т. 1, с. 298].

² II, XII, р. 601; T. R., р. 586 [ср. т. 1, с. 532]. Перед этими строками из заключения к «Апологии» идет следующая фраза: «В конечном счете постоянства не существует ни в нашем бытии, ни в бытии окружающих предметов.»

³ I, VIII, р. 33; T. R., р. 34 [т. 1, с. 33].

⁴ III, IX, р. 1001; T. R., р. 979 [т. 2, с. 207].

ке воду!»! Нужно плыть по течению – но это значит быть бессильной игрушкой любого случайного толчка!

Те же противопоставления, те же перемены знаков мы встречаем и на уровне материальных свойств – *полноты и пустоты, тяжести и легкости*, – неотделимых от образов движения. В метафорике Монтеня плотность тел изменяется по ходу их движения. В зависимости от того, испытывает тело движение или же само производит его, оно становится легче или тяжелее, рассеивается как дым или делается более цельным. Течение всегда облегчает; вода, утекая, становится легче, и Монтень без труда переходит от образа воды к образу ветра, к его чистой, невесомой «пустоте», не ведающей постоянного направления или русла. Образ течения, становясь все легче и легче, превращается в неосязаемую рябь: движение, уничтожающее бытие, достигает предельной легкости и самоуничтожается в статичном беспорядке и рассеянии. Куда изначально стремился поток, если не к этой лишенной направления легкости, за которой уже только абсолютная пустота? Напротив, инициатива воли хочет обрести плоть, придать основательность своему жесту, ощутить себя настолько прочной, чтобы ничто извне не могло ее сокрушить. Накапливаясь, энергия становится массой, весомостью, полнотой. Но весомость бывает хорошая и дурная – так же как и легкость может быть хорошей и дурной.

Хорошая полнота, хорошая весомость всегда предполагают контакт, обладание в данный момент: рука сжимает некий твердый объект, который можно схватить. Хорошая полнота – качество, равно присущее и объекту, которым обладают, и телу, которое им пользуется. Когда Монтень пишет о «крепком и полном» обладании и наслаждении, он понимает крепость и полноту как смешанные ценности, принадлежащие одновременно и хватательному акту, и внешнему предмету, на который направлен этот акт. Рука, тело в своей весомости находятся в таком тесном контакте с внешним объектом, что полнее осознают свою собственную форму; поэтому объект интериоризируется, становится соучастником действия, которое на него опирается и, так сказать, аннексирует и иннервирует его. Полнота присуща не действию и не миру – она проявляется и реализуется в точке их соприкосновения.

Поиск полноты основывает свою новую надежду на акте нашего «я», вновь обращающегося к самому себе как к главному объекту. Сознание рассматривает собственную жизнь как частицу объективного мира, которую оно может подчинить своей работе и пустить в дело. Оно давит всем весом на свою хватку, чтобы уничтожить раздвоение «я» на субъекта и объект, положить конец разделяющей их рефлексии. «Размышле-

ние – мощный и *полновесный* способ самопознания»¹. Полнота эта сразу же описывается как действие, творящее усилие: «... Мощный и полновесный способ самопознания для того, кто умеет во всю силу *прощупать и использовать* свои возможности: я предпочитаю *ковать* свою душу, а не расставлять в ней чужие вещи».

Но есть и дурная весомость, дурная полнота: инертность, бездействие, загроможденность. «Я почти никогда не двигаюсь с места, подобно массивным, тяжеловесным телам»². А мы знаем, что голова «изрядно набитая» не стоит головы «изрядно устроенной»³. Полнота здесь – уже не сиюминутное обладание, но пассивное заполнение: человек отягощает себя чужой субстанцией, ученым багажом. Монтень, восставая против подобной тяжести, заявляет, что сам он пуст, легок, забывчив, вечно все упускает из рук и все теряет. Одному лишь Богу дано быть «совершенной полнотой»: мы же должны принять нашу «несовершенную сущность», признать, что «все мы полые и *пустые*». Говоря о том, что следует бороться с искушением славой, Монтень добавляет: «Не ветром, не звуком слов должны мы заполнить себя: чтобы восстановить наше «я», нужна субстанция более весомая»⁴. Ибо он знает на собственном опыте, что такое *зов языка*, рождающийся из пустоты: легче всего одолеть ее «ветром» и «звуком слов» – но сколь они ничтожны! Монтень говорит об этом в опыте «О славе», осуждая нас за попытки чрезмерно раздуть наше *имя* с помощью такой неосязаемой материи. И все же – есть ли у нас надежда обрести нечто «цельное» и «крепкое»? Дано ли нам отыскать «более весомую субстанцию»? Быть может, истинно мудрым будет согласиться с собственной пустотой? Именно так считает Монтень, когда утверждает, что душа «пустая, податливая и не мнящая о себе» обладает «всем необходимым для сохранения человеческого общества»⁵.

Бесспорно, пустота – состояние опасное. Мы отдаем себя на милость другим, нас можно заставить принять любое мнение: «Чем больше в нашей душе пустоты, тем меньше она способна к противостоянию, тем легче сгибается под бременем первого же обращенного к ней убеждения»⁶. Таким

¹ III, III, p. 819; T. R., p. 797 [ср. т. 2, с. 32].

² III, II, p. 811; T. R., p. 789 [ср. т. 2, с. 25]. В «Апологии» Монтень говорит, что сложения он «вялого и тяжеловесного» (II, XII, p. 568; T. R., p. 552) [ср. т. 1, с. 501].

³ I, XXVI, p. 150; T. R., p. 149 [ср. т. 1, с. 140].

⁴ II, XVI, p. 618; T. R., p. 601 [ср. т. 1, с. 548].

⁵ II, XII, p. 498; T. R., p. 477 [ср. т. 1, с. 434].

⁶ I, XXVII, p. 178; T. R., p. 177 [ср. т. 1, с. 167].

образом, неведение располагает к легковёрности. Что же нам делать? Сохранять в себе зияющую пустоту, не хвататься за первый попавшийся повод заполнить ее. А главное, если уж придется впустить в нее «звук слов» и «ветер», следить, чтобы слова эти были по крайней мере нашими собственными; чтобы образ, возникающий в ней, каким-то образом воплощал в себе наше глубинное «я». Напомним, хотя мы об этом уже говорили, как Монтень объясняет (или извиняет) появление на свет книги «Опытов». Перечитав эту важнейшую фразу теперь, мы лучше поймем, какое место в ней отводится пустоте: «А потом, обнаружив в себе полную *пустоту*, я за неимением иного материала взялся сделать темой и предметом описания самого себя»¹. Любопытная антитеза: констатация пустоты предваряет и обуславливает акт предстояния самому себе. Причем предстоит себе модель, которую нужно изобразить во весь рост, а не просто очевидное «я мыслю, следовательно, я существую», которого, добравшись до пустоты, будет строго придерживаться Декарт.

Говорить о себе значит заполнять пустоту. В начале главы «О дружбе» (I, XXVIII) Монтень проводит знаменитое сравнение своего труда с трудом художника, покрывающего декоративным орнаментом свободное, пустое пространство вокруг фрески на стене зала. Именно этим *маргиналиям*, заполняющим поля картины, и уподобляет Монтень свое сочинение: мы знаем, что он хотел почтить память Ла Бозси, поместив в центр его картину, но за невозможностью опубликовать «Против единого» заменил его двадцатью девятью неизданными сонетами, которые впоследствии снял. Монтеню приходится оставить в центре книги пустоту – точную меру *несовершенства*, которое он открывает в самом себе:

(а) Присматриваясь к приемам одного находящегося у меня живописца, я загорелся желанием последовать его примеру. Он выбирает самое лучшее место посредине каждой стены и помещает на нем картину, написанную со всем присутствием ему мастерством, а *пустое пространство вокруг нее заполняет* гротесками, то есть фантастическими рисунками, вся прелесть которых состоит в их разнообразии и причудливости. И, по правде говоря, что же иное и моя книга, как не те же гротески, как не такие же диковинные тела, слепленные как попало из различных частей, без определенных очертаний, последовательности и соразмерности, кроме чисто случайных? [...] В последнем я иду вровень с моим живописцем, но что до *другой*, лучшей части его труда, то весьма отстаю от него, ибо мое умение не простирается так далеко, чтобы я мог решиться задумать прекрасную, тщательно отделанную картину, написанную в соответствии с правилами искусства².

¹ II, VIII, p. 385; T. R., p. 364 [ср. т. 1, с. 337].

² I, XXVIII, p. 183; T. R., p. 181–182 [т. 1, с. 170–171].

Пустой фон на периферии зовет заполнить его множеством вольных форм, из скудости рождается буйная «причудливость». Поистине, как ни парадоксально, мы можем сказать, что пустота плодоносна – ведь вся буйная поросль «фантастических» образов произрастает только из стремления населить и оживить ее. Тем не менее эти образы отнюдь не удовлетворяют потребности в изобилии субстанциальном: главный «пункт» программы – «тщательно отделанная картина, написанная в соответствии с правилами искусства», – так и не осуществлен. Но вследствие этой неосуществленности удачно разрастается маргинальный узор – своеобразная форма, которой идет во благо отсутствие формы.

Итак, весомость и легкость, полнота и пустота предстают поочередно то вожделенными состояниями, то изъянами бытия. Да, полнота дарует блаженство, а крепость – уверенность в себе, однако слишком плотное тело обладает массой, гасящей любой порыв и заточающей нас в незримый доспех. Человек, полагающий, будто держит обеими руками желанную добычу, оказывается в плену у собственной тяжести: волевой жест, словно бы усиленный внутренним напряжением, может завести нас дальше своей цели, туда, где он увязнет в собственном избытке, в пассивной устойчивости. Напротив, легкость обладает чудесным преимуществом: облегченное сознание избегает любой западни и способно без всякого труда переходить от одного ощущения к другому. Однако скоро оно теряется в своей вездесущности, утрачивает всякую власть, перестает видеть границы своей идентичности, растворяется в пустяках, превращается всего лишь в ничтожное дуновение, в движение воздуха. Монтень представляет себе дурную тяжесть и дурную легкость как две разновидности одной беды – *адиамии*: первая отражает полную неподвижность тела, навсегда застывшего в инертной весомости; другая – его окончательное растворение в воздухе. Таковы две крайности, в которые могут в конечном счете впасть пассивное движение и волевой жест. Таковы границы, за которыми движение иссякает или же превращается в лихорадочные метания. Но, по счастью, чем ближе мы к одной крайности, тем настоятельнее ощущаем потребность обратиться вспять, толкающую нас к крайности противоположной.

Нередко проявлением этой оппозиции становится у Монтеня контраст (слишком текучей) души и (слишком тяжелого) тела. Тело есть некая масса, пребывающая в инертном состоянии; душа есть постоянное возбуждение. Но душа и тело способны помогать друг другу. Монтень считает, что тяжесть и легкость могут сочетаться между собой, прийти к согласию, при котором одна смягчает и умеряет другую. Союз души и те-

ла передается у него в понятиях и образах динамики: различие между ними не метафизическое, а физическое. Перед Монтенем не стоит проблема, которая встанет перед Декартом, – как заставить их взаимодействовать. В своем движении они легко согласуются и сочетаются друг с другом; при определенных условиях менее плотное и более плотное могут смешиваться. Человеку счастливому знакома эта глубокая взаимная соотнесенность тяжелого и легкого. Разделять их значит разрывать пополам «живого человека»¹: риторические приемы, с помощью которых Монтень обосновывает телесное существование, не сводятся к одному лишь традиционному мотиву брачного (или братского) союза и взаимных услуг. Ему необходимо обозначить обоюдное служение, характерное для этой теснейшей связи и в равной степени берущее за образец дружескую или супружескую привязанность, в терминах динамики. Именно на уровне кинестезических ощущений Монтень ищет образы, которые наглядно покажут примирение противоположностей и отношение, которым субъект владеет:

(b) Для чего же нам разделять и разводить части строения, державшегося на столь тесном и братском их соответствии? Напротив, следует скреплять его взаимными услугами: пускай ум разбудит и оживит *тяжесть* тела, а тело остановит и удержит на месте *легкость* ума².

Монтень видит основную свою задачу в том, чтобы свести противоположности в некое сочетание; он совершенно не стремится закрепить ассоциативную связь между умом и легкостью, телом и тяжестью: атрибуты можно поменять местами, сохраняя оппозицию и в то же время возможность примирения противоположностей. Вот, например, пассаж, где, в отличие от предыдущей цитаты, характеристикой ума выступает *тяжесть* и «напряжение»: речь в данном случае идет о нашем воображении и воле, преувеличивающих «груз», давящий на нас извне:

(b) Тело принимает возложенный на него *груз* таким, каков он есть; ум же, нередко ему в ущерб, *преувеличивает этот груз и утяжеляет его*, придав ему такие размеры, какие заблагорассудится. Сходные вещи совершаются нами с разным усилием и разным напряжением воли³.

Воля есть способность ума, и Монтень, наделяя ее энергией, метафорически воплощенной в образах напряжения [tension], интенции [intention], «усилия» [contention], придает уму на сей раз опасную способность к

¹ III, V, pp. 892–893; T. R., p. 871 [т. 2, с. 105].

² III, XVIII, p. 1114; T. R., p. 1094–1095 [ср. т. 2, с. 309].

³ III, X, p. 1007; T. R., p. 984 [ср. т. 2, с. 212].

утяжелению. В таком случае ум несет ответственность за *перегрузку* – отсюда его пейоративная оценка. *Напряжение* у Монтеня – состояние двойственное: стоит ему дойти до предела, до судорожного жеста, и оно превращается в пагубную силу, противоречащую жизненным интересам человека. Монтень знает, что напряжение бывает в радость, лишь когда оно не парализует способности двигаться.

Среди динамических образов Монтеня присутствуют не только движение-течение и движение-жест: он воображает и их равнодействующую, некое сложное, составное движение, в котором переплетаются и смешиваются оба противоположных опыта. Когда Монтень заявляет, что мудрец-пирронист «вынужден идти вперед, полагаясь на видимость»¹, он предельно сближает активный жест («идти вперед») и покорную пассивность («полагаться»). Оба типа движения здесь сопряжены, однонаправленны, почти растворены друг в друге. Активное движение не сопротивляется движению пассивному, а пассивность не мешает действовать. Определяться достигнутой таким образом гармония будет как податливость, скольжение, при котором телесная инициатива, применяясь к внешнему, уносящему ее потоку, совпадает с ним. Податливость совмещает обдуманную свободу жеста с влечением, претерпеваемым извне, но может и отбросить его без лишнего напряжения: «Лучшее из моих телесных свойств – это *гибкость* и уступчивость: у меня есть склонности, более мне свойственные, привычные и приятные, чем другие, но мне не стоит почти никакого труда *отвернуться* от них и легко *заструться* в прямо противоположном направлении»². Уступчивое скольжение – вот высшая, самая удачная форма этого типа «составного движения». У Монтеня это блаженное состояние выражается в переходном употреблении обычно непереходного глагола «*couler la vie, glisser la vie*» [буквально: «течь жизнью», «скользить жизнью»]. Конечно, это отречение от себя – но такое, благодаря которому полученный толчок немедленно преобразуется в деяние; пассивность перерастает в активность: невозможно просто *перейти* жизнь, не приложив к этому усилия воли. Волевой порыв смыкается с расслабленностью и доверчивой самоотдачей и сливается с ними. Чтобы перейти от одной «склонности» к другой, нужно лишь принять решение, и оно осуществится с минимальным усилием. Это почти уже и не поступок – это скольжение в заданную сторону: «я легко заструюсь»...

¹ II, XII, p. 506; T. R., p. 486 [ср. т. 1, с. 442].

² III, XIII, p. 1083; T. R., p. 1061 [ср. т. 2, с. 280].

Иногда у Монтеня возникает еще одна, не столь равномерная разновидность составного движения: это движение, при котором воля, напрягаясь, противится пассивности, отдавшейся на волю течения (заставляя ее тем самым двигаться неровно, скачками), и при котором, однако, течение достаточно сильно, чтобы не дать намеренному жесту достичь своей цели. Тело, бесконечно сбиваясь с курса и выравнивая его, все время отталкивается от пассивного состояния: оно не желает отдаться ему целиком, но не может и успешно ему сопротивляться. Тогда движение оказывается шатким, валким, виляющим, кружным, хромящим, расхлябанным (перо Монтеня не знает недостатка в определениях). Это походка пьяного: тело не может полностью контролировать свои инициативы и двигаться в нужном направлении, а его хватка не в состоянии «удержать предмет». Если гибкое движение отличается легкостью и непрерывностью, то шатающийся человек движется вперед «толчками», прерывисто: каждый миг его энергия истощается и рождается заново. Что эта неровная походка, балансирующая на грани падения, может иметь эротический смысл, подтверждается у Монтеня его рассказом о любви к «хромоножке» (III, XI)...

В системе двигательных метафор «шататься» не обязательно означает «падать». «Шататься» значит находиться посередине между прямым движением и падением. Двигаться прямоком к истине вещей – мечта философского познания; но существует и истина, более близкая к нам, которую философия не замечает: Монтень признает правоту «той милетской бабенки, которая, видя, что философ Фалес постоянно устремляет свой взор в небеса, положила у него на пути какой-то предмет, чтобы он *стоткнулся...*» (II, XII, р. 538; Т. R., р. 519) [ср. т. 1, с. 472]. Падение – это кара за самонадеянность, забывающую «глядеть себе под ноги». А кто смотрит себе под ноги, тот непременно будет двигаться неровной, меняющейся, непредсказуемой походкой. Тому надо много сил, чтобы по-прежнему «идти своим путем», ибо старость сама по себе – «падение» (I, XXXIX, р. 242; Т. R., р. 237) [т. 1, с. 220].

Остается одно – бродить где придется: «Я всегда стремлюсь к перемене, с присущей мне суматошностью и болтливостью. И стиль мой, и ум бродят, где им угодно» (III, IX, р. 994; Т. R., р. 973) [ср. т. 2, с. 200–201]. «Я проехал что-то такое, на что следовало взглянуть? Я возвращаюсь обратно: мне все по пути. Я не провожу для себя заранее никакой четкой линии – ни прямой, ни кривой» (III, IX, р. 985; Т. R., р. 963) [ср. т. 2, с. 191].

Податливость – наиболее совершенный опыт движения. Но не всякая податливость. Монтень не хочет упустить ничего: он стремится ощутить и жест – *идти*, и пьянящее чувство того, что *его уносит*. Когда их синтез удачен, гармоничное сочетание противоположностей не стирает различий

между ними. Если бы крайности сошлись слишком тесно, мы были бы обречены на заурядную умеренность, на вялую, осторожную мудрость посредственности, отнюдь не свойственную Монтеню, несмотря на прочно закрепившуюся за ним легенду. Ему нужна податливость контрастная, такая, чтобы весомость и легкость, взятые по отдельности, образовали пару, основанную и держащуюся на «взаимных услугах». Сохраняя деление на тело и душу, объединенные «тесным и братским соответствием»¹, мы обретаем в нем главное условие внутреннего богатства, изливающегося в диалоге и в гармоничном напряжении. Такое «соответствие» драгоценно, ибо мы должны отстоять его перед лицом постоянной угрозы распада, разделения: «Неправы те, кто стремится разъять две наши главные части и отделить их друг от друга. Наоборот, их нужно соединять и скреплять вместе»². В нашей двойственной природе заложена опасность конфликта; противостоять ей можно, лишь наделяя нашу жизнь сразу двумя противоположными и дополняющими друг друга динамическими свойствами: переживая активность на фоне пассивности; переживая пассивность как то, что таится в самой сердцевине действия. Счастливый гармоничный человек не обретается посередине между двумя крайностями, будучи наполовину активен, а наполовину пассивен; это не тот человек, который отказывается от опыта противоречия и не хочет быть ни полным ни пустым, ни легким ни тяжелым. Напротив, он сознательно идет одновременно на все крайности – но без разорванности, без борьбы разноречивых чувств; он – тот, в ком стихийной благодатью возник парадоксальный союз пассивной расслабленности и активной хватки, приятия окружающего и волевого усилия. Тот, чье движение может развертываться в самых разных регистрах.

Пусть же на фоне полностью пассивного движения проступит жест, насыщенная, целиком подчиненная воле активность. Пусть они будут не просто пересекаться, ничего друг о друге не ведая и не вступая в какую бы то ни было взаимосвязь, но тесно переплетаться, охотно указывая друг на друга. Пусть активное намерение подразумевает, что мы согласны пассивно отдаться течению, и пусть, наоборот, пассивное струение поддается хватке действия. Напряженный жест и расслабленное течение подчеркивают друг друга, и человек, чувствуя, как он рассеивается и исчезает, обретает в этом ощущении источник собственной силы.

¹ III, XIII, p. 1114; T. R., p. 1094 [т. 2, с. 309].

² II, XVII, p. 639; T. R., p. 622 [ср. т. 1, с. 568]. Или еще: «Ведь мы состоим из двух основных частей, разделение которых и есть смерть и разрушение нашего существа» (II, XII, p. 519; T. R., p. 500) [т. 1, с. 454].

На том же гармоничном удвоении строится у Монтеня и связь между суждением и естеством, отделенными друг от друга и действующими заодно. Суждению присуще напряжение, естеству – текучесть. Тем самым, познавая себя, мы можем отдаться движению нашей природы. Наше неусыпное внимание, обращаясь к уклончивому, смутному течению, воплощает его в сознательном ощущении: «*Чтобы душа наша почувствовала свое течение, ее надо хорошенько стянуть*»¹. Душа – это одновременно и жидкая субстанция, и сжатая пружина; *чувственный* акт возникает при соприкосновении двух этих сил, образы которых несут противоположный заряд; он появляется вместе с той мимолетной полнотой, где *напряжение* сосуществует с *расслабленностью*, иными словами с полнотой, которую «будит и оживляет» легкость течения. Но это ощущение, оживленная на миг тяжесть, есть в равной мере и утяжелившаяся на миг легкость. Ощутимая полнота возникает, когда жест «останавливает и сдерживает» субстанцию бесконечно легкую – жизнь, делая ее более весомой, утяжеляя ее на краткий миг захвата. Тогда напряженность суждения, его бдительная активность *сдерживают* жизнь, продолжающую, однако, убежать от нас:

(b) Сейчас, когда я замечаю, что жить мне остается так недолго, я хочу придать ей *весомости*; я хочу *сдерживать* ее быстрый *бег* быстротой моей *хватки* и тем напряженнее *пользоваться* ею, чем быстрее она *течет*; оставшаяся мне жизнь становится все короче, и я должен обладать ею все *глубже* и *полнее*².

Если непосредственный опыт жизни – это опыт бега, течения, то сознание, обращенное на себя и противостоящее им, – это не только стороннее зеркало, рисующее нам образы *бега* и течения. Это деятельность, направленная на то, чтобы уловить их; она наделяет невесомое воображаемым весом. Она вызывает острое, спокойное удовольствие: человек вкушает одновременно и пустоту и полноту, и слабость и силу, бедность, не владеющую ничем, и богатство, обладающее всем.

В таких выражениях, как «пуститься по воле», «положиться», «отдаться течению», нам раз за разом приоткрывается это двойное движение: в нем преобладает пассивность, но присутствует и активное приятие пассивности, намеренная расслабленность и безволие души, которая могла бы отвергнуть уклонения от курса, воспротивиться уносящему ее движению. Ибо дать себя унести и быть унесенным – не одно и то же: мы добровольно отдаемся потоку, которому могли бы сопротивляться; мы знаем, что в нашей власти и бороться, и отказаться от борьбы. В этом слу-

¹ III, XIII, p. 1105; T. R., p. 1085 [ср. т. 2, с. 301].

² III, XIII, pp. 1111–1112; T. R., p. 1092 [ср. т. 2, с. 307].

чае отказ не означает трусости: он выступает «принципом удовольствия», дает извлечь из прожитого мгновения максимальную выгоду. Мы видели, что после падения с лошади Монтень не был только пассивной жертвой головокружения: он предавался ему сознательно, он *охотно* соскальзывал в него, находя в нем «приятность». Всем обостренным сознанием, какое еще в нем оставалось, он позволял жизни истекать и бежать от него. И даже когда Монтень соглашается с угасанием своего сознания и чувств, он описывает переход в небытие фразой, в начале которой стоит возвратный глагол, передающий намеренное действие, направленное на самого себя:

(b) Я погружаюсь в смерть тупо, опустив голову, не рассматривая и не узнавая ее, словно в немую, мрачную пучину, которая тотчас сомкнется надо мной и вмиг скует меня неодолимым, бесцветным и бесчувственным сном¹.

В момент, когда сознание уже помрачилось, Монтеню, однако, нужен еще один толчок – само решение «погрузиться». Перед нами вновь продукт воображения, которому сопутствует «известное удовольствие». А через несколько страниц мы узнаем, почему Монтень предпочитает умереть вдали от близких, в самый разгар путешествия: он сможет более сосредоточенно отдаться умиранию – ибо идеальная смерть есть смерть активно формируемая, «управляемая», когда сознание подстерегает событие, свершающееся в телесных глубинах и кладущее конец существованию тела: *«Это всего лишь миг, но такой весомый, что я бы охотно отдал немало дней моей жизни, лишь бы провести его по своему усмотрению»²*. Смерть есть абсолютное убежание, но и ее возможно ухватить целиком. Она «развязывает» нас, и до самой последней минуты мы можем «строить» и воспринимать ее как наше собственное творение. Она, конечно, сон, но Монтень никогда не стремился вполне отделить сон от действия или чувствования. «Обычная деятельность [...] ничем» уму: ведь «он действует даже во сне»³. Монтень велел себя будить, чтобы «заглянуть» в свой сон; точно так же он желал бы «заглянуть» в свою смерть, попробовать ее на вес.

3. Жизнь как шедевр

Но примирение *удержания и расслабленности*, активной хватки и пассивности, сознательное приятие того, что неизбежно придется претерпеть, –

¹ III, IX, p. 971; T. R., p. 954 [ср. т. 2, с. 177].

² III, IX, p. 984; T. R., p. 962 [ср. т. 2, с. 189].

³ III, X, p. 1007; T. R., p. 984 [ср. т. 2, с. 212].

все это проявляется прежде всего в жизни, в жизни, каждое мгновение которой может быть представлено в свете этой двойственности.

Ничего нет легче и ничего нет тяжелее, чем жить. Все дано, ничего не надо искать; но все надо сделать самому. Нам нужно лишь соглашаться, принимать, отдаваться течению; но мы должны стараться «прожить эту жизнь хорошо и естественно», «прожить ее кстати», а «нет науки более трудной»: жизнь – «наш величайший и славнейший шедевр»¹. Следовательно, жизнь есть то, что нам даровано, что присутствует в нас до всяких причин, побуждающих нас действовать; но она же – наш главный акт и творение, та конечная цель, которая стоит за всеми прочими нашими актами и всеми прочими творениями. Это и данность, и поставленная перед нами задача. Наше существование уготовано нам – и его же мы должны создавать своим трудом, не знаящим завершения. Точно так же сознанию, стремящемуся жить как можно правильнее, следует немедленно принять самое себя – и при этом от себя отделиться, дабы выстроить себя как *шедевр*. Сама идея жизни предполагает *априорное* согласие с самим собой и вечную усстремленность к «процессу жизни» как к далекой конечной цели. Далекой, но не внешней, ибо мы добиваемся близости к себе, чувственной полноты.

Каждую минуту жизнь явлена нам в моментальном пробуждении сознания и окружающего его мира: она всегда *уже здесь*. Остается лишь ее «завершить». Однако с развитием жизненного опыта Монтеня минута, когда жизнь открывается нам, постепенно приобретает характер *последней* минуты – момента благодати, неожиданной отсрочки, венчающего растратченное до конца существование. Жизнь *уже здесь*, потому что она уже была. Все карты разыграны. Эта минута не ведает заботы о будущем. Хрупкий последний миг объединяет в себе полноту и пустоту. Все сводится к обостренному сознанию того, что мы *еще живы*, тогда как все позади нас наполнилось и обрело форму: тело, что знало столько удовольствий и скоро не будет чувствовать ничего, череда былых поступков и слов, застывших в неподвижности, слабый, необратимый след нашего существования.

«*Теперь все кончено... Все кончено, старичок*»¹⁶³. Все сделалось окончательным; несовершенное обрело завершенность. Монтень весь перед нами, со своими болячками, привычками, причудами. Принять жизнь значит для него принять прожитое, получить себя таким, каким его сделали годы. Все кончено. Слишком поздно. Пусть не требуют, чтобы он изменился к лучшему. Монтень может лишь рассказать о себе, какой он есть, то есть каким его

¹ III, XIII, p. 1108; T. R., p. 1088 [ср. т. 2, с. 304].

² III, XIII, p. 1089; T. R., p. 1067 [ср. т. 2, с. 286].

создала жизнь, каким его разрушает болезнь. Однако сам этот рассказ о себе неожиданно превращается в бесконечный труд, противоречащий видимой неподвижности «*все кончено*». Ничто не устоялось. Ибо рассказывать о себе значит продлевать остановившиеся было жизнь и движение в длительности речи. Поэтому-то Монтень, заявляя, что неспособен раскисаться, поправляет и переделывает сам себя в бесконечных добавлениях. В главе XIII третьей книги за, казалось бы, полной неподвижностью «*все кончено*» следует призыв строить свою жизнь как *шедевр*, а затем констатация: «Я истаиваю и ускользаю от самого себя»¹, – иначе говоря, Монтень зовет нас совершить формирующий акт и смириться с вечным течением: все распадается, но все еще предстоит совершить. «Жизнь – это неровное, неправильное и многообразное движение»². Что может быть чудеснее этого опыта, когда мы одновременно и совпадаем с собой и ускользаем от себя, этой невозможности быть иным, нежели самим собой, и этого неустанного *отстранения*! Каждое из этих состояний – совпадение или отстраненность – предстает поочередно то как изъян, то как желанная цель, как свидетельство силы или бессилия живого сознания.

«*Всему, что я делаю, я обычно отдаюсь целиком и безраздельно: ни одно мое движение не прячется и не таится от разума*»³. Монтень заявляет о своем единстве, своем внутреннем единогласии; однако единство это, едва успев возникнуть, раздваивается на *движение* и *разум*. Движение, проявляющееся совершенно открыто. Разум, принимающий движение, которое предстает перед ним... И раздвоение, и единство мы должны теперь увидеть в новом, более глубоком измерении. На пороге смерти движение и разум раскрывают свой последний смысл. Движение есть движение к смерти, и разуму приходится признать, что жизни «свойственно утрачивать свое состояние». Согласиться со смертью значит лишь создать необходимый противовес тотальному обращению к жизни. Когда заданная сознанием дистанция становится окончательным разрывом с собой, то есть смертью, тогда вновь обретенная им близость оборачивается, напротив, жаркой очевидностью жизни. Конечно, дистанция и близость в данном случае только мыслятся, это лишь цели, к которым стремится сознание: ведь переход к смерти еще не свершился, и мы не полностью обладаем жизнью. Во всяком случае, взгляд наш устремлен к пределам, перейти которые ему не дано. Тогда сознание, помышляя абсолютную дис-

¹ III, XIII, p. 1101; T. R., p. 1081 [ср. т. 2, с. 298].

² III, III, p. 819; T. R., p. 796 [т. 2, с. 32].

³ III, II, p. 812; T. R., p. 790 [ср. т. 2, с. 26].

танцию и абсолютную близость, мыслит их неразрывно слитыми; и, быть может, именно в способности *объединить* в себе две эти мысли, превратить дистанцию в преддверие присутствия, и состоит подлинное торжество сознания над смертью – но торжество вечно незавершенное, как незавершимо завоевание самого себя.

В ответ на приступы болезни, на неотвратимую угрозу смерти Монтень произносит хвалу нашему *телесному состоянию*. Теперь он лучше знает, какое счастье иметь тело и какова цена здоровья, *этого огня веселья*¹. Казалось бы, избитая истина, неисчерпаемое общее место: несчастья воскрешают вкус минувшего счастья. У латинских поэтов это сказано тысячью разных способов, и Монтень цитировал их изречения. Однако сейчас болезнь и неминуемая смерть открывают Монтеню уже не минувшее счастье – но счастье теперешнее, сегодняшнее блаженство.

«*Когда я танцую, я танцую; когда я сплю, я сплю*»². Абсолютная самотождественность: *жест* танца, *расслабление* сна – мгновения полного совпадения с самим собой. Удвоение глагола возникает здесь в результате возвратного раздвоения, однако рефлектирующее сознание констатирует лишь совершенный повтор, просто-напросто подтверждение действия, которому предается Монтень. В зримом тождестве повторенных глаголов проявляется безоглядное, без задних мыслей, согласие с собой. Писатель тем самым наслаждается собственной полнотой: он предстает себе таким, какой он есть, мгновенно одобряет сам себя и делится собой с читателем. Но столь счастливое совпадение с мгновением настоящего возможно лишь потому, что сознание признало раз и навсегда: «*Ко всему в нашей жизни примешивается и припутывается смерть*»³. Чтобы обрести в мимолетном мгновении абсолютную полноту, нужно сперва мысленно порвать с жизнью. Чтобы обрести изобилие, нужно согласиться утратить все. Именно в миг, когда уже распались все узы, хватка оказывается сильнее, а наслаждение – острее.

(с) Теперь я думаю лишь о том, чтобы закончить свои дни; я избавляюсь от любых новых надежд и замыслов, говорю последнее «прости» всем местам, какие покидаю, и ежедневно расстаюсь с тем, что имею⁴ [...] (с) Я сбрасываю с себя все путы; я уже наполовину распрощался со всеми, кроме себя самого. Никогда еще человек не готовился покинуть этот мир настолько начисто и полностью и не отшелся от него так окончательно, как собираюсь это сделать я⁵ [...] (b) Путеше-

¹ III, V, p. 844; T. R., p. 821 [т. 2, с. 56].

² III, XIII, p. 1107; T. R., p. 1087 [ср. т. 2, с. 303].

³ III, XIII, p. 1102; T. R., p. 1082 [ср. т. 2, с. 298].

⁴ II, XXVIII, p. 703; T. R., pp. 681–682 [ср. т. 1, с. 625].

⁵ I, XX, pp. 88–89; T. R., p. 87 [ср. т. 1, с. 83].

ствуя, я ни разу не остановился на ночлег, не представив себе сначала, смогу ли я здесь болеть и умирать так, как мне хочется¹.

Мысль о смерти приносит полное освобождение, но в то же время заставляет относиться с удвоенным вниманием к каждой минуте, к каждому предмету, который пока дарит нам жизнь. Монтень идет дальше завета стоиков, советовавших проживать каждый миг так, словно он последний. Для освобожденного сознания жизнь уже кончилась и мир удалился от нас навсегда: и все же нам из чистой милости дарована отсрочка, смерть отложена на потом, и отныне мы можем наслаждаться всеми прожитыми мгновениями, как если бы их нам *вернули* после смертного часа. Они даны впридачу, как следствие бесценного преимущества – преимущества просто жизни, очищенной теперь от всяких сожалений о прошлом и всякой заботы о будущем. Разрыв уже свершился, а потому каждый миг представляется нам непосредственным, безвозмездным даром, мысль о смерти не замутняет наслаждения, а хватка становится более проворной; это сладостное изобилие, рожденное отказом от благ и обладания ими; это присутствие лишь потому столь осязаемое и полное, что оно даровано сознанию, уже распрощавшемуся с жизнью. Подобный уход из мира принят у мистиков: но они больше не возвращаются к нему и наслаждаются одним только Богом. Монтеню же, распрощавшемуся с жизнью, *человеческая жизнь* и *земной мир* открываются в новом свете: он при жизни вкушает посмертное наслаждение.

Теперь нам становятся ясны многие противоречия: каждый из членов оппозиции оказывается необходимым и функционально дополняет другой. Монтень говорил, что поначалу задумал писать книгу, поскольку пребывал в «меланхолическом настроении» и «ничто никогда [его] так не занимало, как вообразить себе смерть, даже и в самую беспутную пору [его] жизни»²; но не менее искренне он поверяет нам свойства своей души: «В моей душе не только нет места смятению, но, напротив, она полна довольства и веселья, как это ей обычно свойственно – отчасти по предрасположенности, отчасти по сознательному влечению»³. Поначалу душе пришлось представлять себе смерть как *грозу*:

...(b) Я свыкаюсь с умиранием. Я окружаю себя этой *грозой*, я укрываюсь в ней – разбушевавшись, она должна *ослепить* и унести меня мгновенной, неощутимой вспышкой⁴.

¹ III, IX, p. 983; T. R., p. 961 [ср. т. 2, с. 189].

² I, XX, pp. 87; T. R., p. 85 [ср. т. 1, с. 82].

³ III, XIII, p. 1098; T. R., p. 1077 [ср. т. 2, с. 294].

⁴ III, IX, p. 971; T. R., p. 949 [ср. т. 2, с. 177].

Но ослепление несет в себе возможность нового взгляда на мир: разум, предвкусывая грозу, вознаграждает себя созерцанием *ясного неба*:

... (b) Куда бы он ни обратил *взор, повсюду над ним ясное небо*: ни желание, ни страх, ни сомнение не колеблют воздух, воображение его без малейшего ущерба одолевает любое затруднение, (c) *былое, настоящее или будущее*¹.

Тем самым простое существование, возвращенное нам, и наше брненное тело, возвысившись над идеей недоступного нам бытия и обманчивой видимости, над идеей ничтожества человека и суетности жизни, становятся тем местом, где являет себя истина – моя истина, скромная, но абсолютная; неповторимая, но опирающаяся на общую для всех природу; невыразимая, но сопричастная любому человеческому сознанию. Мы утратили *сущностное бытие*, но вновь обрели бытие относительное, *феноменальное*. Мы обездолили себя лишь затем, чтобы стать богаче. Бытие есть одновременно и то, что надежнее всего скрыто от нас, и то, что дано нам в непосредственном ощущении. Наши чувства лгут, сообщая нам о бытии, но отныне бытием проникнута и наша жизнь, и наши чувства. Оно без конца открывается нам, но, появляясь, каждый раз обнаруживает себя и сразу же скрывается. Оно существует, показывается и прячется почти одновременно. Мы должны быть готовы к этой полноте и этой пустоте (их мы несем в себе, их же находим вне нас), мы должны слиться с движением, уничтожающим нас, погрузиться в него и обрести в самом жесте погружения чувственную полноту, крепкое, счастливое тело, пробудившееся для счастья чувствовать собственный жест. И тогда мы, равно целеустремленные и беспечные, деятельные и пассивные, несокрушимые и влекомые временем, страстные и равнодушные, доверимся тому, что нам дано, и удовольствуемся той малостью, какую можем схватить. По сравнению с тем, чѐм, по ее утверждению, владеет и что познает философия, наш улов скуден. Но мы обрели несравненно большее: отныне мы владеем инструментом, позволяющим представлять или отвергать, утверждать или отрицать, приближать или отдалять любую вещь: нашим сознанием, которое не владеет ничем, но знает свою скудость и тем самым возвышается над самим собой. «Моя тема обращается на себя самое»². Сознание есть, потому что явлено самому себе. Но оно не может явить себя, не вызвав к жизни мир, с которым оно связано неразрывным интересом. Ему нужно пространство, и оно будет создавать его по мере необходимости, убеждаясь тем самым, что в его власти и отдалять мир, и приближать его. Оно ищет себя и ускользает от себя среди

¹ III, XIII, p. 1112; T. R., p. 1093 [ср. т. 2, с. 308].

² III, XIII, p. 1069; T. R., p. 1046 [ср. т. 2, с. 268].

вещей; оно констатирует разрыв и устанавливает связи, испытывает воздействие и направляет волю, осуждает собственную *легкость* и претворяется в *полноте* опыта. Оно обретается в удалении от Бога (на которого уповает) и в присутствии мира; в перспективе смерти и в непосредственной близости жизни. Оно идет навстречу концу и открывает в самом себе способность неустанно начинать все сначала.

VII

ЧТО КАСАЕТСЯ «ОБЩЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ»

1. От симпатии к критике

Советник парламента, покинувший службу и искавший отдохновения «в объятиях ученых Муз», обрел вместо этого бесконечное движение. Как мы теперь знаем, движение это, хотя и не подчиняется какому-либо порядку и не признает правил риторической «диспозиции», все же имеет определенное направление. Мы видели, как противник видимости (которую он считает личиной) в целом ряде областей возвращается к видимости, прибегает к вымыслу и изображению. История, начавшаяся с отказа от кажимости, завершается возвратом к кажимости и к ее бесконечному разнообразию: рефлексия, знающая теперь, чего ей держаться, восстанавливает их в правах. Тот, кто отвергал любую зависимость, стремясь схватить себя самого, свою истину, обнаруживает, что должен «договариваться» и, дабы написать свой портрет, соглашаться на «отношение с другим». Пускай слова и язык «такой пошлый, такой низкий товар», но построить книгу можно только с их помощью: этот, казалось бы, слабый, не заслуживающий доверия материал наполняется необычайной жизненной силой. Слова – всего лишь ветер и звук, они не затрагивают сущности вещей, недвижимого бытия, однако отдельная личность, вся переменчивая жизнь человека могут мощно явить себя в словах, из которых возводится книга. «Референциальная» неудача компенсируется торжеством выразительности: невозможность высказать истину о мире становится средством высказать самого себя, свою личную истину. Язык, сам находящийся в плену видимостей, ненадежный, переливчатый, способен адекватно передать изменчивое ощущение, жест, устремленный к тому, чтобы «схватить и сжать». Чем чаще он будет прибегать к метафорам, «пересаживать» смысл слов, тем лучше сможет отобразить подвижность тела и ума, которую ощущает Монтень. Наш язык ограничен, как ограничены наши чувства: они не могут сказать, какой закон правит миром, зато сами принадлежат этому миру; они могут изъявить свою верность природе и, не умея ее познать, самым искусным образом выразить свою преданность ей. Наш язык беспомощен – если мы ждем, что он откроет нам

более истинный мир; но он дарует нам полноту, если мы согласны жить в нем, в том первоначальном мире, где мы волнуемся, наслаждаемся и страдаем. Пусть бытие скрыто от нас, пусть последнее слово остается за сомнением – это не значит, что мы оказались ни с чем: ведь мы не стали изгнанниками. Мир шатких видимостей, который мы поначалу сочли незаконным и в котором, как оказалось, мы принимаем законное участие наряду со всем, что есть на свете, этот мир – наш дом. Видимость обманчива, но это не фальшивая монета, ибо монеты иной, лучшей пробы, не существует.

Тибодэ, давая характеристику философии Монтеня, пишет о «чистом феноменализме»¹, абсолютном «мобилизме». Подкрепляя свое определение множеством цитат, он в итоге делает Монтеня предтечей бергсонизма, то есть опять-таки превращает его мысль в некую связную *систему*, что сам Монтень отрицал. Мерло-Понти высказывается более осторожно: он говорит о Монтене как феноменолог, но не связывает его с учением Гуссерля. Однако он поневоле видит в этой философии сознания предпосылку, из которой может возникнуть феноменология: «Скептицизм есть движение к истине»². Сам Мерло-Понти с неизменным вниманием *обращается* к основополагающему «хиазму», связующему человека с миром, и для него не составляет труда уловить у Монтеня *обратное* движение, которому тот дает множество примеров: «Вернуться к естественности, простодушию, неведению значит вернуться к благодати *первичных достоверностей*, которые очерчены и явлены взору сомнением»³. «Поверхностные видимости» – отнюдь не палиатив: если поначалу мы утверждаем, что уходим от них, то в конце пути возвращаемся к ним же.

Вновь обретенная видимость получает новое качество: она, правда, не дает нам какого-либо общего закона, но позволяет понять, что в отсутст-

¹ Albert Thibaudet, *Montaigne*, Paris, 1963, p. 368.

² Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, 1960, p. 262.

³ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 261. Вот что пишет Мерло-Понти о хиазме в «Зримом и незримом»: «Идея хиазма, иными словами: всякое отношение с бытием состоит в том, чтобы одновременно брать и быть взятым, в том, что взятие взялось, оно вписано, и вписано в то самое бытие, которое берет» (M. Merleau-Ponty, *Visible et invisible*, Paris, 1964, p. 319). И еще, в связи с языком: «Сказать, что мысль самодовлеющая всегда отсылает к мысли, смешанной с языком, не значит сказать, что она отчуждается, отсекается им от истины и достоверности. Мы должны понять, что язык – не помеха сознанию, что сознание не делает различия между актом самопостижения и актом самовыражения и что язык в зарождающемся, живом состоянии есть жест отвоевания и освоения, воссоединяющий меня с самим собой и с другими. Мы должны мыслить сознание, не отделяя его от случайностей языка: оно невозможно без своей противоположности» (*La prose du monde*, Paris, 1969, p. 26).

вие всякого осязаемого закона только ее и можно открыть; она оправдывает чувственный акт во всем его природном несовершенстве и ограниченности. Одновременно всем прочим нашим естественным способностям (воображению, памяти, разуму, суждению), зависимым от чувств и таким же несовершенным, возвращается их подлинный «радиус действия», и они получают иные законные цели: не овладеть бытием, а стараться почувствовать себя, свою жизнь и передать этот опыт в словах, чтобы определить, какая мудрость соразмерна повседневному (то есть в равной мере нашему *собственному*) существованию. Чувствовать – и создавать литературное произведение: нравственный замысел Монтеня развивается в промежутке между *эстетисом*, непосредственно данным жизнью, и *эстетикой*, созданием книги «Опытов». Таким образом, взамен онтологической легитимации Монтень довольствуется эстетической легитимностью – в обоих смыслах, которые приобрело это понятие в современном философском языке; речь у него идет об ощущении и творчестве – об ощущении, изложенном в творчестве. Сознанию, неотделимому от бесконечно изменчивого мира видимостей, подвластен лишь тот конечный ареал, в котором оно в данную минуту реализует свою способность судить и чувствовать. Соединяя бесконечное с конечным, оно тем самым сочетает в себе богатство с предельной нищетой. Оно по-прежнему получает от жизни все удовольствия – пусть даже ему не остается от них ничего, кроме способности их воспеть и «вознести достойную благодарность»¹ тому, кто их доставил. Самосознание никогда не владеет собой более полно, чем когда отказывается от себя и *воспринимает* себя в акте отказа, чтобы придать «форму» этому владению и отказу во имя читателя, на страницах книги, которую постоянно держит открытой, заполняя все новыми письменами даже ее поля.

Чтобы пробудить симпатию в сфере ощущений читателя, Монтень должен сам преодолеть весь путь, ведущий от чувств к литературному произведению. Ибо чувственная жизнь, о которой нам повествует Монтень, силой самого текста скрыта в темных глубинах существования, предшествующего созданию текста. Чувства читателя начинают пробуждаться, только соприкасаясь с оформленным сообщением. Первичный чувственный опыт вживе предстает нам благодаря эстетическому воздействию писаной страницы – с ее плавностью или чеканным ритмом, с ее аллитерациями, паронимиями, антитезами и парами слов, с ее набором тропов, с ее живостью и неожиданными поворотами. Конечно, это чувственность иного, нового порядка, она связана со словами, причем как с их умпостигаемым

¹ III, XIII, p. 1113; T. R., p. 1092 [ср. т. 2, с. 309].

смыслом, так и, в равной мере, с их звуковой тканью. Однако этот новый, сотворенный искусством (тем высшим искусством, что состоит в отказе от искусства) чувственный порядок не только доставляет нам свои собственные ценности – слова, которые мы будем со вкусом «пережевывать», подобно тому как «пережевывает» Монтень стихи Вергилия и Лукреция; он возвращает нас к довербальному чувственному опыту, заставляет вновь ощутить его беспримесный вкус. Так мы становимся соучастниками «Опытов»: симпатические связи, установленные материалом эссе, речевым жестом, позволяют нам глубже проникнуть в концептуальное высказывание.

Любопытно, что Монтень со всей его непосредственностью делает своей определяющей чертой «склонность обезьянничать и подражать». При чтении симпатия воздействовала на него с такой неодолимой силой, что, казалось, стиль автора переселился в него самого; он отождествлялся с другим, преображался в него:

... (b) Когда я пытался писать стихи (а писал я их только на латыни), из них было совершенно ясно, какого поэта я недавно читал; и первые мои опыты кое-где пахивают не мною. (c) В Париже я говорю немного иначе, чем в Монтене. (b) Стоит мне внимательно на кого-нибудь посмотреть, и я с легкостью перенимаю некоторые его черты. Я усваиваю все, что наблюдаю: то нелепую осанку, то противную гримасу, то смешную манеру выражаться. О пороках нечего и говорить: чем больше они меня задевают, тем крепче ко мне цепляются, и их приходится отдирать силой. Да и ругаюсь я чаще из подражания, чем по склонности¹.

Однако стремление «говорить только от себя»², освободиться от влияния великих, почитаемых авторов, позволило Монтеню преодолеть зависимость, заставлявшую его повторять чужие слова. И, сделавшись автором, он может констатировать, что сам, в свою очередь, оказывает индуктивное воздействие на язык своих близких; теперь уже другие подражают ему:

(a) Я хочу, чтобы вещи преобладали, чтобы они заполняли собой воображение слушателя, не оставляя в нем никакого воспоминания о словах. Речь, которую я люблю, – это бесхитростная, простая речь, такая же на бумаге, как на устах; речь сочная и острая, краткая и сжатая, (c) не столько тонкая и приглаженная, сколько мощная и суровая [...].

Силу и сухожилия нельзя позаимствовать; заимствуются только уборы и плащ. *Большинство тех, кто посещает меня, говорит так же, как написаны эти «Опыты»; но я, право, не знаю, думают ли они так же или как-нибудь по-иному*³.

¹ III, V, p. 875; T. R., p. 853 [ср. т. 2, с. 88].

² III, XII, p. 1055; T. R., p. 1033 [т. 2, с. 256].

³ I, XXVI, pp. 171–172; T. R., pp. 171–172 [т. 1, с. 160–162].

Всякий, кто читал Монтеня, знает на собственном опыте, как легко ему поддаться. Поэтому Ранке и писал: «Многие, едва успев о нем заговорить, впадают в его манеру». Хуго Фридрих, процитировав эти слова, признает, что их можно отнести и к нему самому: «Я не сочту это за упрек»¹. Комментируя Монтеня (если только не идти на него войной, как Валери², который в этом раз в жизни совпадает с Паскалем), трудно не последовать, на том или ином удалении, по стопам монтеневского слова, перелагая его на язык другого столетия – всегда слишком упрощенно и слишком схематично. Монтень говорит о человеческом уделе от лица «мы», подразумевая читателя, и комментатор сразу оказывается внутри этого доверительного «мы». Согласие, сочувствие, заразительность жестов, которые мы ощущаем, читая Монтеня, вызваны по большей части тем, каким образом он воздействует на силу наших, читательских, ощущений: его миметическое воздействие основано не на эмоциональной, «сентиментальной» риторике а-ля Руссо, а на энергетике языка, изобилующего вещественными метафорами, богатого на фонические эффекты и в то же время абсолютно подвижного и свободного в плане диспозиции.

Но сама связность разделенных с читателем ощущений доказывает, что неповторимый чувственный опыт обладает способностью к обобщению и универсализации. Не успев еще выработать для себя устойчивые моральные принципы, Монтень, как мы видели, непосредственно переживает страдания животных и людей, мучающихся у него на глазах:

(с) Зрелище чужих страданий вызывает во мне физическую боль, и нередко я перенимал ощущения другого человека.

(а) Сам я никогда не мог спокойно видеть, как травят и убивают невинное, беззащитное животное, не причиняющее нам никакого зла³.

Стихийная «симпатия», достигая сознания, сразу же излагает свой закон – закон «взаимных обязательств»: таково первое этическое следствие, вытекающее из восстановления в правах видимостей и возвращения законности чувственному миру. Мы убеждаемся, что на карту поставлены не только возможности стиля и его коммуникативное воздействие. Сострада-

¹ Hugo Friedrich, *Montaigne*, trad. E. Rovini, Paris, 1968, p. 10.

² «... Я открыл томик Монтеня. Через несколько минут я отбросил его. Он нагонял на меня невыразимую скуку. О таких вещах могут писать все и каждый» (P. Valéry, *Cahiers*, t. I, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1973, p. 206). Cp. Jean Hytier, «Lecteur de Montaigne?», in: «Réminiscences et rencontres valéryennes», *French Studies*, XXXIV, 1980, pp. 179–180.

³ I, XXI, p. 97; T. R. p. 95 [cp. т. 1, с. 91] и II, XI, pp. 430, 432; T. R., pp. 409, 412 [cp. т. 1, с. 375, 377].

ние – одна из определяющих черт нравственного отношения Монтеня к событиям эпохи, с ее войнами, пытками, преследованиями еретиков, колдунов, евреев; оно возникает еще до каких-либо политических теорий, образуя один из устойчивых элементов фона, на котором будут проступать его разрозненные соображения о взаимосвязях между Государством (в данном случае – Государем) и отдельным человеком.

Симпатия рождает убежденность во всеобщем сходстве: она стирает различия, заставляет нас болезненно ощущать любое страдание, не позволяет смотреть на него «спокойно». Но на основе этого чисто спонтанного отождествления себя с другим, которое Монтень считает всего лишь следствием «невинного простодушия»¹, сразу же возникает возможность *неприятия*. Сострадав, мы не только разделяем боль жертвы; мы заявляем, что для нас неприемлемы действия преследователя, мы решительно отвергаем жестокость². Именно жестокость станет главным пунктом обвинения, которое выдвигает Монтень против главарей фанатиков, превративших религиозные распри в резню, и против завоевателей Нового Света.

И однако, как нам представляется, этот противник жестокости не без удовольствия изображает зло. Заявления о том, что зверство внушает ему отвращение, не мешают Монтеню во множестве описывать сцены зверств: «Я с трудом мог поверить, пока не увидел собственными глазами, что бывают чудовища, способные убить ради одного лишь удовольствия убивать – рубить и кромсать чужие члены, изобретать все новые изощренные пытки и способы умерщвления, не питая к своим жертвам никакой вражды, совершенно бескорыстно, единственно ради того, чтобы насладиться зрелищем мучительных судорог и звуками жалобных стонов и воплей умирающего страдальца»³. В «Опытах» столько описаний кровавых сцен, что читатель в конце концов может заподозрить автора в каком-то тайном потворстве садизму⁴. Монтень хотя и был глубоко возмущен жестокостью, но знал по опыту, что сострадание – чувство не вполне чистое:

¹ II, XI, p. 429; T. R., p. 408 [ср. т. 1, с. 374]. Ср. в главе III раздел «Немного о трючности» [с. 152].

² Позиция Монтеня неизменна: «бесчеловечность», «жестокость», «бесчестность» для него – «наихудшие из всех пороков» (III, IX, p. 956; T. R., p. 934) [т. 2, с. 163]. «Отвращение к жестокости увлечет меня по пути милосердия гораздо дальше, чем удалось бы любому образцу мягкосердечия» (III, VIII, p. 922; T. R., p. 900) [т. 2, с. 132].

³ II, XI, p. 432; T. R., pp. 411–412 [ср. т. 1, с. 376–377].

⁴ Жан Полан, рассматривая портрет Монтеня, видит в его чертах склонность к садизму, однако сразу же задается вопросом, можно ли достоверно судить о человеке по его изображению (Jean Paulhan, «Portrait de Montaigne», in: *Ceuvres complètes*, Paris, 1969, t. IV, pp. 309–311).

«Преисполняясь сострадания, мы в то же время ощущаем в глубине души *острый и сладкий укол какого-то злорадства*; это хорошо чувствуют дети»¹. Нельзя не отдать должное «искренности» Монтеня: ведь он признается в том, что, отождествляя себя с жертвой, можно втайне сочувствовать палачам; бывают и извращенные симпатии... Конечно, такое «острое злорадство» противоречит обычному для Монтеня благодушию и мягкости; однако оно прекрасно согласуется с одним из трех этапов «отношения с другим», которые мы научились выделять, а именно со вторым, который мы определили как стремление ни от кого не зависеть. Автаркия не знает сострадания; ее главная защита – меч, острие которого направлено на самого себя. (Одна из самых верных догадок Фрейда – догадка о связи садомазохизма с самовоспитанием в одиночестве.)

Симпатия – стихийная форма ощущения, она переносит требование всеобщей морали на элементарный уровень, еще не затронутый воздействием искусства и разума. Чувственная сопричастность Монтеня, как мы видели, распространяется на животных (затравленного оленя, собаку, лаещащуюся к хозяину, кошку, «играющую» с ним), на американских каннибалов, на крестьян и «бедняков», на ребенка, которого мучит наставник, на всех униженных и всех, кого притесняют во имя заносчивого знания.

Монтень не только страдает этим «низшим» существом; далекий от любых гуманистических *парадоксов*, он готов признать их умственное и моральное превосходство: животные во многих отношениях стоят выше нас; каннибалы даже воюют человечнее, чем мы, и достаточно проникательны, чтобы заметить изъяны нашего политического устройства. Кастильяна отделяет от крестьян огромная социальная дистанция («посмотрите, как живу я и как живут мои слуги: они так же отличаются от меня силой и обликом, как скифы и индийцы»)², но, сталкиваясь с болезнью и смертью, крестьяне и нищие, что «просят подаяния у [его] дверей», держатся более невозмутимо, нежели философы. Монтеня восхитило их поведение во время эпидемии чумы: «Целый народ силою одной лишь привычки сразу приобрел твердость, не уступающую той решимости, какая достигается знанием и советом»³.

Тем самым чувственная партиципация, позволяющая отождествить себя с другим, обеспечивает между всеми живыми людьми такую связь,

¹ III, I, p. 791; T. R., p. 768 [ср. т. 2, с. 5–6]. До этого Монтень назвал жестокость «противоестественным пороком». Но сразу после приведенной нами фразы он процитирует знаменитые стихи Лукреция: «Suave, magi magno...»

² III, XIII, p. 1082; T. R., p. 1060 [ср. т. 2, с. 280].

³ III, XII, p. 1049; T. R., p. 1026 [ср. т. 2, с. 250].

при которой их неосознанная общность вскоре подкрепляется сознательной солидарностью. Высший идеал, к которому стремилась добродетель, получает реализацию в «низкой жизни». Оказывается, то благо, которого взыскали вдвоем Монтень и Ла Боэси, создавая свой шедевр, свою необыкновенную дружбу, присутствует, хотя и не так явно, в обычном обществе самых «обыкновенных» людей, с которыми нас связывают определенные «взаимные обязательства»¹. Особенно наглядно это видно на одном лексическом примере. Говоря о своей дружбе с Ла Боэси, Монтень, как мы помним, пишет: «Мы все делили пополам»². Но из беседы в Руане с тремя американскими дикарями Монтень вынес следующий факт: «У них есть та особенность в языке, что они называют людей *половинками* друг друга»³. Причем эта обобщенная готовность всем делиться с другом немедленно сказывается в их речах, которые Монтень подробно воспроизводит: «каннибалы» критикуют неравенство, сразу бросившее им в глаза во Франции: «... Они заметили, что меж нас есть люди пресыщенные, обладающие в изобилии всеми благами, в то время как их истощенные голодом и нуждой *половинки просят подаяния у их дверей*; и им казалось странным, что эти обездоленные половинки мирятся с подобной несправедливостью, не хватают тех, других, за горло и не поджигают их дома»⁴. По мысли Монтеня, всеобщая сочувственная связь, которую устанавливает с другими даже самая простая душа, может служить нравственным критерием, позволяя нам на законном основании отрицать и с негодованием отвергать любые факты, противоречащие нашему «естественному» чувству солидарности. Тесно слиться с чувственной жизнью, а затем, благодаря симпатии, распространить это слияние за пределы собственной жизни – значит жить в ненасилии или, по крайней мере, в *минимальном* насилии: Монтень убежден, что роль «мнения» в беспощадных преследованиях куда больше роли «чувства», хоть он, в отличие от Руссо, и не верит, что доброта «нашей матери-природы» претворяется в «природной доброте» человека. Отсюда парадокс: вызывающее неравенство, которое вполне справедливо критикуют вывезенные во Францию индейцы, является неотъемлемой частью древних общественных институтов, а Монтень хотя и недоволен ими, но отнюдь не хочет их насильственного свержения, боясь худшего. Главное свойство насилия – безграничность, оно не предвидит последствий первого разру-

¹ II, XI, p. 435; T. R., p. 414 [т. 1, с. 379].

² I, XXVIII, p. 193; T. R., p. 192 [ср. т. 1, с. 181].

³ I, XXXI, p. 214; T. R., pp. 212–213 [т. 1, с. 198].

⁴ *Ibid.*

шения, за которым следуют другие, и так без конца... Критика у Монтеня удачно сочетается с «консерватизмом».

2. Послушание без иллюзий

С нашей помощью человеческое общество, прислушиваясь к своим простейшим ощущениям, может сплотиться теснее: помимо всех изменчивых добавочных структур – религий, «государственных устройств», обычаев, – в нем заявляет о себе стойкая и скромная солидарность. Тем самым природная симпатия может разрастись в этическое учение, где сами понятия счастья и добродетели определяются на уровне разделяемого с другими существования – как живые отношения и как продукт отношений соотнесенных друг с другом живых существ. Коротко говоря, спонтанная симпатия (отношение зависимости) должна принять *форму* права и нравственного закона (отношение под самоконтролем). У Руссо, который эксплицирует и развивает многие намеки, рассыпанные Монтенем по страницам «Опытов», сострадание превратится в «первое относительное чувство, трогательное сердце человеческое, если человек следует порядку природы»¹; в другом месте он скажет, что «из одного этого качества вытекают все общественные добродетели»²³.

Природа есть высшая инстанция; и поскольку ее приговор доступен лишь в непосредственном осознании человеком самого себя – и прежде всего в почти животном ощущении им своей жизни, – постольку наш долг состоит в том, чтобы ни под каким предлогом не покушаться на сознание другого. Но тот же долг требует, чтобы мы убеждали его отказаться от чужого мнения, искажающего его, мешающего отдаться собственной неуловимой непосредственности, в силу которой другой, такой же как мы, «переменчивый и разный», и отличается от нас, и самим этим несходством на нас походит. Кроме того, как бы нам ни хотелось избавиться от «предрассудков» и чужого мнения, мы вынуждены признать, что они невольно примешиваются ко всем нашим мыслям. А значит, для того чтобы возникла чувственная симпатия между нами и теми, кого мы считаем себе подобными, мы должны преодолевать все новые препятствия и недоразумения. Полная симпатия не всегда реализуется в общности, существующей в данный момент; зачастую это всего лишь требование или идея, да-

¹ J.-J. Rousseau, *Emile, livre IV, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. IV, 1969, p. 505. [Ж.-Ж. Руссо, *Педагогические сочинения*, т. 1, М., 1981, с. 260.]

² J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité, Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, 1964, p. 155. [Ж.-Ж. Руссо, *Трактаты*, М., 1969, с. 66.]

ющая нам право судить об изъянах фактического порядка, при котором мы живем.

С этим, как известно, связан ряд политических идей Монтеня. Кто полон решимости отвергнуть любые иллюзии и личины, для того нет институтов, способных устоять перед обвинительным актом сомнения: ни один общественный закон не может доказать, что он основан на абсолютной норме справедливости. Применение так называемого «десятого тропа воздержания»¹ Секста Эмпирика показывает, что все институты, законы, обычаи, убеждения противоречат друг другу... Однако этот обвинительный акт сомнения оставляет по себе чистое место: ум не может найти ничего такого, что могло бы стать для него высшим авторитетом. Какую бы область мы ни взяли, любые нормы, ради которых стоило бы затевать «реформу», опираются лишь на самомнение догматиков или грамматиков: ни одна политическая теория не вправе возобладать над другими, ссылаясь на то, что она более последовательна и разумна. Конечно, сталкиваясь со злоупотреблениями, с жестокостью, с пыткой, мы должны прислушаться к протестам нашей природной чувствительности. Но если мир, движимый фортуной, влечется к гибели, то никому не дано найти секрет, как излечить больную эпоху. А значит, меньшее из зол будет состоять в том, чтобы от нынешнего злоупотребления вернуться к старине, к обычаю, к условностям, в пользу которых говорит достаточная древность и устойчивая привычка народа им повиноваться. Быть может, время уже упущено: все настолько прогнило, что вернуться от сегодняшней порчи к некогда почитаемому порядку, словно от болезни к здоровью, больше невозможно. Если же мы пока еще в состоянии обратиться к обычаю и к условности, мы не должны заблуждаться на их счет: в них много произвольного и неустойчивого. Добродушно иронизируя над теми, кто упорно и безоглядно «верует» в обычаи, Монтень, со своей стороны, признает его как таковой: с него довольно и практического симулякра, который в его глазах ничем не хуже и не лучше самого обычая. Приятие условного, но сохраняющего силу закона в политическом плане соответствует чистому феноменизму в плане когнитивном. Законам надо повиноваться «не потому, что они справедливы, а потому, что они законы»²: в связи с этим утверждением не раз отмечалось, что к той же

¹ Секст Эмпирик, *Три книги...* I, XIV: «Десятый [троп воздержания основывается] на различных способах суждения, обычаях, законах, баснословных верованиях и догматических предположениях» [Секст Эмпирик, «Три книги Пирроновых положений», в кн.: Секст Эмпирик, *Соч. в 2-х томах*, т. 2, М., 1976. с. 215].

² III, XIII, p. 1072; T. R., p. 1049 [ср. т. 2, с. 270]. Ср. II, XII, pp. 578–579; T. R., pp. 562–563 [т. 1, с. 511–512].

мысли придет Паскаль и что Декарт, создавая свою «временную мораль», выскажется за такое же формальное послушание – откуда мы не выработаем (когда?) мораль и политику, основанную на чем-то достоверном. Все трое обосновывают свое формальное почтение к закону, ссылаясь на его непосредственный благотворный результат – *общественное согласие*. Заметим, что это понятие вообще обычно служит поводом согласиться со *statu quo*; Монтень же считает, что мы вправе к нему обращаться лишь в ситуации относительной социальной стабильности. Когда же всякая законность сметена опустошительным вихрем борений и войн, консерватизм, лекарство симптоматическое, уступает место ощущению непоправимого. Монтеню прекрасно известно из истории, что в некоторых ситуациях для порядочного человека не существует «никаких лекарств»¹. Но вопреки наступающему хаосу, готовясь к худшему, Монтень сохраняет надежду на то, что однажды доводы в пользу жизни одержат верх, и опасность всеобщей гибели заставит противников найти почву для взаимопонимания – хотя бы для того, чтобы сохранить жизнь самим себе. Мы должны сделать все, сказать все (если только можно перекричать общий гвалт), чтобы люди поняли: согласие ценнее всех прочих благ, а древние законы, или просто соблюдение права, обеспечивавшие общественное спокойствие, быть может, еще не вполне утратили свою силу. Таким образом, скептическая критика хоть и разрывает связи, основанные на вере, но не приводит к равнодушию. Монтень, как мы видели, показал, что, даже если формулировка позитивных законов вызывает бесконечные споры, мы связаны «долгом человечности» и «взаимными обязательствами», вытекающими из общего для всех характера чувственного опыта; ощущение *сходства* с другими дает нам основание для *отказа* от насилия. Перед нами явный парадокс: пытлиное сознание *соглашается* с унаследованным от предков порядком, исходя из бесконечного *различия* в образе жизни и обычаях и не имея критерия, чтобы выбрать из них лучший, – единственным критерием может служить как раз общественное спокойствие и выживание сообщества. И все же условность, которую после упорной борьбы приемлет скептическое сознание, непохожа на ту условность, какую оно прежде разоблачало: внешне она та же, но теперь она лишается основания, которым похвлялась и которое наделяло ее авторитетом древнейшей, если не трансцендентной нормы. Монтень разоблачает, критикует, неустанно держит под подозрением тот «мистический» авторитет, каким наделяют себя гражданский и религиозный порядок; признает же он в конечном счете то, что *принято* всеми (жи-

¹ III, I, p. 799; T. R., p. 777 [ср. т. 2, с. 14].

вую мораль) и что *кажется* наиболее пригодным для жизни в сообществе. Тем самым он получает возможность быть лояльным. Если не существует потаенной сущности, то незачем и обличать утаивающую ее силу. Нет никакой скрытой нормы, а значит, норма, казавшаяся иллюзорной в свете сакральных оснований, которые под нее подводились, становится полезной и благотворной в свете результатов, к которым она приводит. В мире политики и морали действует лишь одно правило – наглядный успех *отношений* между отдельными людьми, выгодный обмен «взаимными услугами». Отныне нашим законом может стать только послушание как таковое, но при этом нужно сознавать, что правило, которому мы следуем, легитимно только с формальной точки зрения. Форма, однако, драгоценна и сама по себе – постольку, поскольку предупреждает распад социальных связей. Конечно, законы, меняющиеся от страны к стране, «правосудие частное, национальное, приспособленное к потребностям государственной власти», не имеют ничего общего с «правосудием как таковым, естественным и всеобщим»¹. И все же нам не остается ничего лучшего, как подчиниться им; сам Монтень предпочел исполнять свой долг и служить королю, но не с завязанными глазами:

(a) Разум подсказывает нам, что обычно правильнее всего каждому повиноваться законам своей страны; (b) так полагал и Сократ, который, по его словам, получил этот совет от богов. (a) Но это может означать только одно – что мы должны подчиняться случайному правилу. Ведь истина должна повсюду выглядеть одинаково².

(b) Сам я больше всего почитаю у королей толпу их почитателей. Все должно поклониться и покориться им, кроме рассудка. Гнущаясь перед ними подобает не разуму, а коленям³.

Для Монтеня в личности короля нет ничего сакрального: с него довольно и того, что сакральной ее считают другие. С древностью закона следует считаться, когда люди привыкли к нему и ему привержены. Однако почтения заслуживает не столько сам закон, сколько *принцип* законности. Величие законов зиждется опять-таки на притягательности всего тайного. Читая следующие строки, поначалу легко ошибиться: может показаться, будто Монтень наделяет древнейшие законы божественным происхождением – они если и не писаны самим Богом, то по крайней мере хранимы его волей:

¹ III, I, p. 796; T. R., p. 773 [т. 2, с. 11].

² II, XII, pp. 578–579; T. R., p. 562 [ср. т. 1, с. 511].

³ III, VIII, p. 935; T. R., p. 913 [ср. т. 2, с. 144]. Или в другом месте: «Души императоров и сапожников скроены на один и тот же манер» (II, XII, p. 476; T. R., p. 454) [т. 1, с. 413].

(с) Во всем, что не является явно плохим, *перемен следует опасаться*: это относится и к временам года, и к ветрам, и к пище, и к настроению. И только те законы заслуживают истинного почитания, *которым бог обеспечил существование настолько длительное, что никто уже того не знает, когда они возникли* и были ли до них какие-либо другие¹.

Но Монтень полнее раскрывает свою мысль, когда пишет:

(а) Власть законов тем больше, чем они древнее и дольше *применяются*; опасно возвращаться к *их истокам*: удаляясь от них, они, подобно рекам, становятся все более полноводными и величавыми; если же мы пойдем вверх по течению, то обнаружим лишь едва заметный ручеек, который с годами делается горделивым и могучим².

Прошлое здесь, как и в случае с героями примеров, – отнюдь не повод окрывать все, что с ним связано, сакральным ореолом. Монтень не может согласиться с тем, что законы былых времен должны как таковые внушать нам неколебимое почтение. Он (большая разница) боится пагубных последствий «перемен» и потому считает, что нет нужды будоражить «обычных людей», «простой народ», который «неспособен судить о вещах, исходя из них самих», и «легко поддается фортуне и видимости» (II, XII, p. 439; T. R., p. 416) [ср. т. 1, с. 380]. Монтень охотно допускает, что в религиозных вопросах простой народ должен держаться тех верований и суеверий, которые сам он соглашается принимать в расчет лишь вынужденно, за неимением лучшего. «Мы, не признающие за своим суждением права выносить приговоры, равнодушно взираем на различные мнения; мы не судим их, но с готовностью выслушиваем. Если одна чаша весов совсем пуста, я склоню другую, положив на нее сонные грезы какой-нибудь старушки» (III, VIII, p. 923; T. R., p. 901) [ср. т. 2, с. 133]. Если, пустив в ход все силы нашего разума, мы в конечном итоге убеждаемся лишь в пустоте – «чаша весов совсем пуста», – значит, мы не обладаем истиной, которую можно было бы противопоставить утверждениям догматиков и людей суеверных. Наше незнание не позволяет нам, подобно последователям падуанской школы, применять стратегию «двойной истины»: для этого нужно иметь в своем распоряжении подлинную науку, созданную чисто человеческими средствами. Оказавшись перед пустотой, скептическая мысль предпочитает ей любые позитивные мнения; однако их преимущество смехотворно и зыбко. При всем их противоречивом разнообразии они равноценны – потому что все поднимаются над уровнем *ничто*, в которое уперлась последовательная мысль. Отказываясь соперничать со сложившимися верованиями, Мон-

¹ I, XLIII, p. 270; T. R., p. 261 [т. 1, с. 244].

² II, XII, p. 583; T. R., p. 567 [ср. т. 1, с. 515].

ть предоставляет им полную свободу действий, но сводит их авторитет к одной лишь общественной пользе, к способности влиять нужным образом на воображение людей. Впрочем, Монтень абсолютно искренен; он не имитирует веру или преклонение перед королями – он заявляет, что подчиняется им, потому что они *занимают это место*. То есть он не делает тайны из своего «формализма»¹ (который с равным успехом можно рассматривать как некий гибкий «конвенционализм», весьма далекий от той формальной системы, в какую превратит его Гоббс). Его позиция вполне удовлетворит власть, которая во времена войн и смут довольствуется простым жестом подчинения, так как не в силах обеспечить более глубокой преданности подданных. Зато приверженцы живой веры (янсенисты, Паскаль, Мальбранш и т. д.) сочтут его «опасным» автором, ниспровергателем устоев, который прикрывается верой, не имеющей разумного основания (позже она получит название фидеизма). В более близкие к нам времена политическая мысль Монтеня навлечет на себя прямо противоположный (но, по сути, также внушенный верой) упрек со стороны реформаторов и преобразователей: его будут обвинять в излишней осторожности, в том, что его хваленый консерватизм не столько полезен для народного счастья, сколько выгоден для «индивидуалистических» досугов вполне состоятельного дворянина, озабоченного лишь тем, чтобы уцелеть среди бедствий своей эпохи².

То, что Монтеня издавна критикуют с обеих сторон, ясно показывает: его «консерватизм» – обоюдоострый. Ибо он согласен принять установленный порядок (насколько вообще можно говорить о порядке и благожелательной власти при всеобщем распаде), только лишив его всякого надчеловеческого авторитета, всякого сакрального основания и в придачу на том условии, чтобы установленный порядок отвечал требованию наименьшего насилия:

(b) *Вовсе не все может позволить себе порядочный человек, служа (c) своему государю, (b) или общему благу, или законам*³.

Монтеневское «консервативное» согласие с порядком вещей, коренящееся в том неприятии, каким чувственная симпатия отвечает на на-

¹ Этот термин использует Хуго Фридрих, ссылаясь на пронциательную формулу Валери: «Сомнение ведет к форме».

² См. прежде всего эссе: Max Horkheimer, «Montaigne und die Funktion der Skepsis», in: *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie...* Frankfurt, Fischer, 1971, pp. 96–144.

³ III, I, p. 802; T. R., p. 780 [т. 2, с. 17].

силе, основанное на том убеждении, что можно критиковать политическую систему, но невозможно построить систему лучшую, – остается условным: отрицание по-прежнему не дремлет; подчиняясь законам, католической партии, монарху, то есть гарантам всеобщей сплоченности, Монтень не только подчеркивает чисто формальную природу этого подчинения, но и ставит ему пределы, целиком заданные личным нравственным сознанием. Он снова занимает *одновременно* обе позиции, которые до того описывал как противоположные: он не хочет отрываться от природы, диктующей влечения всеобщей симпатии, но при этом не отвергает и искусство, общепринятые нормы, обычай, «частное правосудие», которые так часто подвергались его критике. Себя он описывает как существо смешанное, сочетающее в себе природу и обычай. К жизни политической вполне применимы те компромиссы, которые он допускает в отношении жизни телесной: «(b) Если для того, чтобы поддерживать свое существование, от нас требуется самая малость – строго следовать изначальным велениям природы [...], то давайте тратить кое-что и сверх того: *давайте называть природой образ жизни и положение каждого из нас*, давайте платить ей большую дань, мерить себя ее меркой, считать природой все, что нам принадлежит и на что мы рассчитываем. Ибо в таких пределах мы, как мне кажется, заслуживаем оправдания. Привычка – вторая природа и столь же могущественна. (c) Чего недостает моей привычке, недостает и мне самому»¹. Истина человека – это все не то, что останется, если *вычест* из него искусство, условность, обычай; она состоит в присущей ему способности *прибавлять* к своей «природе» все, что расширяет ее, вступает с ней в противоречие, делает ее хрупкой и изменчивой.

3. Спокойное действие

С точки зрения веры абсолютно правомерно рассматривать Монтеня как автора, который, смилив гордыню человеческого разума, в дальнейшем «ведет себя как язычник» (Паскаль), вместо того чтобы поддаться на доводы религии. Вера видит авторитет в предвечном Слове: окружающий мир и человеческая жизнь доступны ее прочтению лишь *secundum scripturam*.

¹ III, X, pp. 1009–1010; T. R., p. 987 [ср. т. 2, с. 214]. Паскаль, как известно, придает этой идее еще более радикальное звучание: «Привычка – вторая природа, и она разрушает первую. Но что такое природа? И почему привычка к природе не принадлежит? Я очень боюсь, что сама природа – не более чем первая привычка, как привычка – вторая природа» [Б. Паскаль, *указ. соч.*, с. 108].

turas. Монтень же, напротив, различает в прошлом великое множество разных философских и религиозных дискурсов; некоторые удивляют его, некоторые восхищают, но в гораздо большей мере его привлекают их противоречия: проблема высшего авторитета остается неразрешимой. Многообразие религий и обычаев не заставляет его обозначить свои интеллектуальные пристрастия. Если он и делает выбор в пользу католицизма, то лишь по соображениям *сиюминутной* выгоды и целесообразности, не отказываясь от преимуществ созерцания. Созерцательный ум не принадлежит ни к одному из миров, возведенных сторонниками веры: он вбирает их в себя и сопоставляет друг с другом, чтобы дистанцироваться от них. Если что и обладает авторитетом, то лишь осуществляемый *сейчас* акт суждения, сознающего свою ограниченность и несовершенство, но сознающего и то, что основание его лежит в нем самом. И пусть это основание не прочнее того, какое подводится под разнообразные верования, зато в моральном плане оно совпадает с первичностью *моего, собственного*, оно совпадает с источником речи, благодаря которой Монтень в настоящий момент становится *автором* своей книги и тем самым выступает *авторитетом* в изображении самого себя:

(а) Этой способностью докапываться до истины – в сколь бы малой мере я такой способностью ни обладал, – равно как и вольнолюбивым нежеланием отказываться от своих убеждений в угоду другим людям я обязан главным образом себе самому¹.

Какая строптивость по отношению к вере! Сколько гордыни и независимости в этом хулителе человеческого разума: он глух к откровению, дошедшему до нас из глубины веков, он слеп к свету, который должен был пролиться на него благодаря главной Книге или Божественной Благодати!

Эта позиция Монтеня настолько очевидна, что все комментаторы считали ее одним из основных аспектов влияния, оказанного «Опытами» на отношение к религии. Согласно Кассиреру, Монтень понимает любую религию «в ее эмпирических проявлениях», всего лишь как «отражение доминирующей тенденции нашей воли. “Естественным основанием”, к которому сводится религия, выступает человеческая природа, во всем своем антропологическом и этнографическом разнообразии». «И если в этике», «несмотря на относительность всех внешних правил, мы могли обрести некий общий и приемлемый критерий внутри себя самих, то здесь этот выход для нас закрыт: нет такой способности, которая бы позволила самосознанию стать опорой и гарантией для существа, мыслимо-

¹ II, XVII, p. 658; T. R., p. 641 [т. I, с. 587].

го как *трансцендентное*. Конечно, Монтень нигде специально не рассматривает позитивные догматы: но уже то, что он обходит их стороной, равноценно самой острой иронической критике в их адрес, ибо тем самым он относит их к обширной и целиком условной совокупности “обычаев”, которым вынужден подчиняться человек»¹. Таким образом, нельзя сказать, что Монтень бездействовал в своей сдержанности: критика – это один из типов действия. Но она не создает миров, она будит отдельных людей. С точки зрения Кассирера, это действие иного порядка, нежели то, которым возведено здание религии: религия была творением человеческой *воли*, Монтень же к воле не взывает. Таков, по Кассиреру, «внутренний предел скепсиса. Выработываемые им новые ценности не выходят за пределы мыслящего субъекта: они определяют и направляют суждение человека, не затрагивая его воли; мы отказываемся от любых попыток перенести во внешний мир то, что было создано в мире внутреннем, перестроить внешние обстоятельства в соответствии с новым критерием. Значение, которым наделяется сомнение как принцип, проявляется здесь с негативной стороны: именно тогда, когда скепсис добровольно подчиняется существующей власти, действующим политическим и общественным силам, понятие нравственного самосознания обречено оставаться недоразвитым и незрелым»². Иными словами, даже если монтеневская мысль не лишена действующей силы, лично Монтень не в состоянии перейти к действию. Однако здесь нужно отметить одну важную вещь: для того чтобы мысль была способна увлечь за собой волю, чтобы она попыталась изменить внешний мир, как уже изменила мир внутренний, требуется не только решимость перейти к действию: нужно еще, чтобы сознание, желая отметить внешнюю реальность печатью своего «нового критерия», видело, что перед ним открывается возможность *будущего*, куда впишется его творение. Но у Монтеня не отсутствие инициативы определяет отсутствие будущего, а как раз наоборот: именно отсутствие будущего расхолаживает и инициативу, и действие. Если бы мы имели дело только с психологическим складом данного человека, со «старческими» настроениями или даже с легковесностью ума, нам бы ос-

¹ Ernst Cassirer, *Das Erkenntnisproblem* (1922), 4 Bd., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, Bd. I, S. 190. См. также у Эрика Вейля главу, посвященную категории и позиции умпостижения (Eric Weil, *Logique de la philosophie*, Paris, 1950, chap. XI, pp. 263–281).

² E. Cassirer, *op. cit.*, S. 189. Эти соображения в известной мере послужили источником для Макса Хоркхаймера, который, как мы увидим, подвергает Монтеня гораздо менее взвешенной критике.

тавалось допустить, что в данном случае существует взаимосвязь между субъективным опытом времени и опытом действия: тот, кто полагает, что грядущее не в его власти, склонен «бережливо управлять своей волей»; и наоборот, бережливо управляя своей волей, он не выйдет в своих замыслах за тесные рамки ближайшего будущего, где еще царит настоящее, ревниво оберегающее свое господство. Однако к этой личной, субъективной наклонности (Монтень, кокетничая самоуничижением, предпочитает называть ее *беспечностью*) добавляется тот факт, что во времена Монтеня в коллективном сознании, в том числе и у «тонких умов», отсутствует идея исторического будущего и действия, ориентированного в будущее: она войдет в обиход в Европе только с конца XVIII века.

Перечитаем в этой связи главу III, X («О том, что нужно бережливо управлять своей волей»). Конечно, Монтень здесь высказывается в пользу личной жизни, сдержанности, близости к самому себе; однако он сразу же поправляет себя:

(b) По сравнению с другими людьми меня задевают или, правильнее сказать, захватывают только немногие вещи; что задевают, это вполне естественно, лишь бы они не держали нас в своей власти¹.

Монтень с самого начала заявляет, что занимает *среднюю* позицию. Он согласен соприкасаться с вещами, он не хочет быть отрезанным от них – но не желает им принадлежать. И он продолжает:

(b) Я всячески стараюсь с помощью ученых занятий и рассуждений развить в себе безучастность – преимущество, которым я в немалой степени наделен от природы. Меня захватывает, а значит, страстно влечет очень немногое [...] Насколько могу, я занимаюсь только собой [...] Но чувствам, отвлекающим меня от себя самого и привязывающим к чему-то другому, я противлюсь изо всех сил. Я считаю, что другим нужно себя одалживать, отдавать же себя нужно только себе самому [...] Кто знает, в каком он долгу перед собой и сколько обязан для себя сделать, тот полагает, что природа дала ему достаточно большое и не терпящее прайдности поручение. У тебя полно дел с самим собой, не удаляйся же от себя².

Перед нами, можно подумать, такое решительное предпочтение частной жизни, такое преобладание *личного* существования, что, казалось бы, любое действие, направленное вовне, любое «погружение» в общественные дела неминуемо должны пресекаться. Действительно, Монтень прежде всего заботится о том, чтобы сохранить личную свободу – но вовсе не затем, чтобы оставить ее без применения или же применять только в отношениях с самим собой. На самом деле свобода нужна ему, чтобы «отдавать

¹ III, X, p. 1003; T. R., p. 980 [т. 2, с. 207].

² III, X, pp. 1003–1004; T. R., pp. 980–981 [ср. т. 2, с. 207–208].

себя займы лишь в необходимых случаях»¹. В религиозно-политической сфере мы обнаруживаем то же примирение с *внешним*, с *чужим*, какое со всей очевидностью проявилось в самых разных аспектах «отношения с другим».

Монтень усматривает в действии, заставляющем слишком забыть о себе, смертельную опасность. Конечно, угроза эта в его глазах не лишена благородства: его отец, будучи мэром Бордо, отдавался своим обязанностям с поразительной самоотверженностью, «презрев самую жизнь свою, которую, как он считал, он на этом сгубил». И все же Монтень замечает: «В других я считаю подобный образ действий весьма похвальным, но сам предпочитаю не следовать ему, и не без причины. Отец слышал, что ради ближнего нужно забыть о себе и что личное не идет ни в какое сравнение с общим»². Сам же он предчувствует, что если слишком отдастся делам и заботам, то в конце концов погубит самого себя: «Если бы моя воля с легкостью предоставляла себя в распоряжение кого-то другого, я бы не выдержал этого – слишком уж я изнежен и от природы, и вследствие давних моих привычек [...] Если бы я уходил в мои дела с головой, как это бывает с другими, моя душа никогда бы не могла справиться с тревогами и треволнениями, неотступно следующими за теми, кто всегда и везде увлекается и горит: этим внутренним возбуждением она была бы немедленно *подавлена и разбита*»³. Монтень не приемлет деятельного «горения», которое у его отца «происходило [...] из великой природной доброты», из склонности его «милосердной и простой» души; он видит, что, поддавшись ему, очень скоро утратил бы контроль над движением, в которое оказался вовлечен. Он обращает наше внимание на такой парадокс: как правило, человек действия становится человеком страстей; он больше не принадлежит себе: он находится во власти других и одновременно своего внутреннего смятения. Поэтому он вдвойне пассивен:

(b) Люди предоставляют себя внаймы. Их способности служат не им, но тем, к кому они идут в кабалу; в них обитают их наниматели, но не они сами [...] Взгляните на людей, которым свойственно увлекаться и во все вмешиваться – они делают это везде, и в малом, и в большом, и в том, что их вовсе не касается, и в том, что их касается; они суются без разбору во все, что им сулит хлопоты (c) и обязанности, (b) и если не волнуются и не суетятся, то как будто и не живут [...] (c) Они ищут себе занятий лишь для того, чтобы себя занять. И не столько потому, что хотят куда-то двигаться, сколько потому, что не могут стоять на месте: ни дать ни взять катящийся с горы камень, который не оста-

¹ III, X, p. 1004; T. R., p. 981 [ср. т. 2, с. 209].

² III, X, p. 1006; T. R., p. 985 [ср. т. 2, с. 210].

³ III, X, pp. 1003–1004; T. R., pp. 980–981 [т. 2, с. 208].

новится, пока не упадет на землю. Занятость для известного сорта людей – примета их полноценности и достоинства. Их дух ищет покоя в укачивании, словно младенец в люльке¹.

Действовать таким образом – значит безоглядно себя растрчивать: деятельная экстериоризация понимается Монтенем как потеря себя и рабство. Мы полагаем, будто что-то *делаем*, а на самом деле *подвергаемся* внутреннему распаду. Монтень рассматривает результат такой страстной деятельности только в двух аспектах. Большинству тех, кто с головой уходит в дела, суждена более или менее короткая судьба катящегося с горы камня или, что еще смехотворнее, заснувшего от «укачивания» младенца. Как ни парадоксально, короткое возбуждение сменяется полной инертностью. Для редких достойных людей наградой будут слава и почет, которыми надолго будет окружено их имя. Но такой результат – исключение. Как правило, действие оказывается тем более безрезультатным, чем больше в него вложено страсти и «горения». Таким образом, на *первом* этапе отношение Монтеня к императиву действия отмечено сознанием внутренней угрозы.

Идея «отдавать себя только себе самому» – это *второе* движение, соответствующее желанию сохранить и обезопасить себя от угрозы *распада*. Заявления, отвечающие этому второму движению, если вырвать их из контекста, могут создать у нас образ человека, озабоченного только своими удобствами; тогда мы будем обвинять Монтеня в том, что он, представитель привилегированного класса, хочет лишь одного – укрыться в тепле частной жизни и просвещенного времяпрепровождения. Так, среди прочих, поступает в своей работе, на удивление злобной, Макс Хоркхаймер, один из представителей Франкфуртской школы: по его мнению, позиция Монтеня не отвечает требованиям «активного гуманизма»: «Как бы доброжелательно ни относился Монтень к человеку и животному, логика его мысли всегда сосредоточена на собственном душевном покое и безопасности своего эмпирического “я”»². Душевный покой и в самом деле является одним

¹ III, X, p. 1004; T. R., p. 981 [ср. т. 2, с. 209].

² Max Horkheimer, *op. cit.*, S. 116. На примере Монтеня Хоркхаймер, не называя имен, обрушивается на «скептиков» своего времени (это 1938 год), отказавшихся от решительной борьбы с правыми диктаторскими движениями. Как мне представляется, он совершенно ошибочно считает, будто относительный нейтралитет Монтеня в войнах гугенотов с Гизами «выразился в его уединении в библиотеке» и в путешествии «во вражеские земли». Правда, он не преминул и провести различие: «Послушание, которое, как и положено скептику, проповедовал Монтень, было послушанием монархии, борющейся против реакционных сил. Послушание, которое по душе нынешнему скептику, – это подчинение варварству» (S. 124). Однако Монтень, хотя и заявлял о своей лояльности и верности законному монарху, не питал никаких иллюзий относительно состоя-

из аспектов монтеневской этики, однако Монтень прекрасно сознает, что этот идеал сложился у него под действием современных политических условий, а также определенной предрасположенности его собственного ума. Не может быть душевного покоя без общественного согласия – даже если предположить, что мудрец или отважный воин способны сохранять спокойствие среди жесточайших бурь. Интеллектуальное воздержание Монтеня (скептическое эпохэ) не приводит у него ни к самоустранению от политики, ни к поискам безопасности любой ценой, ни к отказу от действия, даже если действие, чтобы быть успешным, должно включать как можно меньше эмоциональных элементов. Когда Монтень перестает искать убежища от внутреннего распада, следствия излишней ангажированности, он четко обозначает *третий* этап, этап осознанного действия. Вот одно из утверждений Монтеня – далеко не единственное в его книге:

(b) Колебаться и пребывать в нерешимости, сохранять полнейшую безучастность и безразличие к смутам и междоусобицам в твоём отечестве – нет, этого я не нахожу ни похвальным, ни честным [...] (c) Такая вещь позволительна только по отношению к делам соседей [...] Поступать так же по отношению к собственным и домашним делам, (b) к которым невозможно отнестись безучастно и о которых *нельзя не иметь суждения*, было бы своего рода изменой [...] Однако и те, кто полностью отдается междоусобицам, могут вести себя настолько благоразумно и с такою умеренностью, что грозе придется пронестись над их головой, не причинив им вреда¹.

ния дел, предшествовавшего гражданским войнам: «Здоровье, которого мы лишились, было таково, что само служит нам утешением в скорбях о его утрате. То было здоровье, но лишь по сравнению с последовавшим недугом. Не с такой уж высоты мы пали. Самыми невыносимыми кажутся мне испорченность и разбой, возведенные в достоинство и в закон. Быть ограбленным в лесу не так обидно, как в безопасном месте. То было какое-то всеобщее сцепление прогнивших членов, один хуже другого, причем гнойники большей частью застарели и стали неизлечимыми, да и не требовали лечения» (III, XII, р. 1047; Т. R., pp. 1023–1024) [ср. т. 2, с. 248]. Излюбленные метафоры Монтеня – это здоровье и болезнь или дополняющие их метафоры устойчивости и падения; метафоры, к которым прибегает Хоркхаймер, заданы образом поступательного движения (прогресса) и обратным ему образом реакции. Общими у Монтеня и его современного критика будут только моральные оценки («варварство» и пр.) – что само по себе значимо. Если применить к самому Хоркхаймеру то рассуждение, при помощи которого он соотносит индивидуализм Монтеня с рыночной экономикой, то его (марксистский) «активный гуманизм» оказался бы связан со сталинизмом и ГУЛАГом. Известно, как страстно разоблачал Хоркхаймер этот тип диктатуры в последние годы жизни.

¹ III, I, р. 793; Т. R., р. 770 [т. 2, с. 8]. В связи с историей Спурини, изуродовавшего свое прекрасное лицо, чтобы не пробуждать страстей и не ввергать «других в грех», Монтень произносит следующие слова: «Те, кто уклоняется от общественных обязанностей и от бесчисленных, многочисленных и нелегких правил, которыми связан в гражданской жизни безусловно честный человек, по-моему, облегчают себе жизнь, какие бы лишения они при этом ни терпели. Это как если бы мы решили умереть, чтобы изба-

Итак, нужно сделать выбор и соответственно действовать. Но с этой целью Монтень вырабатывает определенную гигиену действия; она велит хранить душевный «покой» и оставаться безучастным – не только в интересах самого человека, но и для того, чтобы действие, предпринятое им, было правильным и достигло результата. Третья позиция, к которой приходит Монтень, примиряет требования активной жизни и жизни частной: они не сливаются (это невозможно), но отделяются друг от друга так, чтобы человек не пренебрегал ни общественным долгом, ни «той дружбой, какую каждый должен питать к самому себе»¹. Неоспоримый приоритет, который он отдает ценностям личной жизни, никак не исключает политической жизни: нужно лишь верно соотносить жизнь нравственную и жизнь политическую. Человек реализует себя в нравственной жизни, но он может это сделать, только если политические институты обеспечивают ему эту возможность. Таким образом, нужно «бережливо управлять» своей волей (в том «экономическом» смысле, какой имело слово *ménager* в монтеневскую эпоху), сообразуясь с тем, что возможно, а что желательно в сфере коллективной жизни. Это неизбежно влечет за собой приятие политической борьбы, или, вернее, компромисса, – если мы хотим обеспечить нравственной жизни необходимые для нее условия. Все уклонения и «бегства» Монтеня (вроде путешествий в Германию и Италию) – временные: оправдываясь в них, он прежде всего доказывает, что испытывает потребность оправдаться. Обязательной предпосылкой для него остается приятие «политического» долга и обязанностей, налагаемых общественной жизнью. А общественная деятельность будет тем более успешной, если мы сумеем создать в своей душе некое средоточие покоя, недостижимое для неожиданностей и превратностей действия; почти торжественный тон, в который впадает Монтень, свидетельствует о силе его убежденности:

(b) Кто ведает обязанности [дружбы, какую каждый должен питать к самому себе] и исполняет их, тот воистину пребывает в обители муз: он достиг вершины человеческой мудрости и доступного нам счастья. Твердо зная, в чем состоит его долг пред собой, он находит в списке предъявленных к нему требований, что ему следует держаться обычая, принятого другими людьми и всем светом, а для этого служить обществу, оказывая ему услуги, которых оно от него ожидает. (c) Кто не живет

вить себя от труда жить честно. У них могут быть другие достоинства, но мне всегда казалось, что они лишены такого достоинства, как упорство, и что, когда приходит беда, лучше всего стойко держаться в мире среди разбушевавшихся волн, честно стараясь всеми силами исполнять свой долг» (II, XXXIII, р. 734; Т. R., р. 712) [ср. т. 1, с. 652]. О равновесии между частной и общественной жизнью см. блестящий анализ опыта III, X у Хуго Фридриха (стр. 262 и сл. французского перевода его книги о Монтене).

¹ III, X, р. 1006; Т. R., р. 984 [ср. т. 2, с. 211].

отчасти для других, тот вовсе не живет для себя [...] (b) Главная наша обязанность – это вести себя как подобает; (c) для того мы и находимся в этом мире. (b) Тот, кто, забывая жить честно и праведно, счел бы долг свой выполненным, направляя по этой стезе других, тот был бы глупцом; и однако же тот, кто отказывается жить в здоровье и радости, дабы служить другим, тот, по-моему, избирает дурной и противоестественный путь¹.

Нам надо понять, что нельзя «жить честно и праведно», не исполняя общественного «долга», нельзя перекладывать его на других, заставляя их действовать вместо нас; забывать этот долг – глупость; но, отказываясь «жить в здоровье и радости», то есть сохранять душевную крепость и веселье, мы впали бы в обратное, симметричное заблуждение. Монтень строит фразу так, чтобы в ее совершенном равновесии нашли отражение оба наказания. (Об этой позиции, в основе которой лежит уважение к целостности человека, не лишне напомнить в наше время, когда тоталитарная идеология, прикрываясь коллективными интересами, обличает частное существование и стремится свести его к нулю.)

Итак, от нас требуется и участвовать в действии, и одновременно хранить в своей душе покой, не нарушаемый ни чужими призывами, ни нашими собственными волнениями:

(b) Я вовсе не желаю, чтобы, приняв на себя должность, мы могли затем отказывать ей во внимании, заботе, словах, в поте и крови, если это необходимо:

non ipse pro charis amicis
Aut patria timidus perire.

Но мы должны делать это не увлекаясь, по мере возникающей необходимости, так, чтобы ум пребывал неизменно спокойным и здоровым, не бездеятельным, но независимым, невозмутимым. Обычная деятельность ему ничто; он деятелен даже у спящего².

На этом условии Монтень, советовавший «одалживать себя другим, а отдавать себя только себе самому»³, изменяет свою сентенцию; в добавлении 1595 г. он выказывает по отношению к другим куда большую щедрость: «Я сумел исполнять общественную должность, не отдаляясь от себя ни на шаг, (c) и отдавать себя другим, не отнимая от самого себя»⁴.

Речь в данном случае идет вовсе не о личной позиции Монтеня, выработанной ради того, чтобы предохранить от посягательств свое частное су-

¹ III, X, pp. 1006–1007; T. R., p. 984 [ср. т. 2, с. 211].

² III, X, p. 1007; T. R., p. 984 [ср. т. 2, с. 211]. Латинская цитата заимствована из Горация: «Он не боится умереть за дорогих друзей и за родину» («Оды», IV, IX, 51).

³ III, X, p. 1003; T. R., p. 980 [ср. т. 2, с. 208].

⁴ III, X, p. 1007; T. R., p. 985 [ср. т. 2, с. 212].

ществование. Он может сослаться и на пример других. То же сочетание душевного покоя и решительного действия он с восхищением обнаруживал и в людях, несущих на себе бремя куда более значительное, чем должность мэра крупного города, – в людях, которые, по современному выражению, «делают историю». Вот как описывает себя у Монтеня король Наваррский:

[...] (b) Он видит значение того или иного события совершенно так же, как всякий другой, но в отношении тех из них, против которых нет средств, он тут же на месте решает, что нужно смириться; в остальном же, отдав необходимые распоряжения – а это он делает поразительно быстро благодаря живости своего ума, – он *спокойно* ждет, что за тем последует. И действительно, мне приходилось видеть его в такие моменты, когда у него на руках были дела исключительной важности и к тому же весьма щекотливые, но он тем не менее сохранял полную невозмутимость и в своих действиях и в своем облике¹.

Нельзя не заметить, что сочетание (как в мэре Бордо, так и в будущем Генрихе IV) внутреннего покоя и внешней деятельности опять возвращает нас к *двойственности*, которая теперь становится законной, ибо вытекает из необходимости выполнять свои обязанности перед обществом и одновременно поддерживать в себе, в интересах самого действия, полнейшее душевное равновесие. Когда «личина и видимость» не служат орудием предательства и личной корысти, они всего лишь реализуют безличный кодекс правил, регулирующий «услуги» в общественной жизни. Маска поверхностна, а потому обеспечивает на минимально достаточном уровне наше участие в функциях, предусмотренных данным социальным институтом или «дискурсом»; но именно благодаря своей поверхностности она гарантирует неизменную цельность внутреннего «я», предохраняет от смехотворного отождествления человека с временной социальной ролью, которую он согласился исполнять. Она предохраняет от излишнего увлечения и от неудачных действий. Те фрагменты, где Монтень разоблачает комедию света (некоторые из них мы процитировали в начале нашей работы), в равной мере свидетельствуют и об относительном, условном согласии с законом коллективной игры:

(b) Большинство наших занятий – лицедейство [...] *Нужно достойно играть свою роль, но именно как роль персонажа, созданного другими*. Нельзя делать маску и видимость реальной сущностью, а чужое – своим. Мы не умеем отличать рубашку от кожи. (c) Достаточно посыпать мукой лицо, не посыпая ею и душу. (b) Я знаю людей, которые, получив новую должность, преобразуют свой облик и превращаются в новые существа; они опрелачиваются до самой печенки и кишок и управляют своей должностью даже в нужнике. Я не могу их научить отличать по-

¹ III, X, p. 1008; T. R., p. 986 [т. 2, с. 213].

клоны, предназначенные им самим, от тех, что отвешивают их положению, свите или мулу¹.

Обличая личину (*persona*), Монтень видел в ней то, что *лишало* человека его «я». Возвращаясь к личине и принимая ее, он видит в ней нечто прямо противоположное: маска обозначает границу между общественной ролью и частной жизнью. Как мы видели, эти моменты (*обличение* во имя истины; *реабилитация* во имя необходимости держаться определенного социального стиля, заданного коллективными знаками) по ходу монтеневской мысли сменяют друг друга очень быстро. Мы остановились на них дольше, потому что нам было важно показать, как видимость и обычай, в которых воплощалось поначалу все то, что человек должен был отринуть в надежде *быть* самим собой, образуют в конечном счете демаркационную линию, позволяющую человеку обрести себя и *самоопределиться* как отдельному субъекту и одновременно как личности, действующей в мире с учетом ограничений, налагаемых реальностью. Соглашаясь с личиной, Монтень признает внеположность как таковую, ту разделительную черту, благодаря которой можно провести различие между «отдавать себя другому» и «отдавать себя самому себе» и тем самым избежать противоречия между обоими дарами. Маска очерчивает и охраняет пространство, где внутренняя жизнь в идеале может полностью овладеть собой, не допуская до себя ни других, ни смятения страстей, – пространство сознания, понимаемого не только как самосознание, беседа с самим собой, но как нравственное сознание, как суждение, отстаивающее свою независимость и готовое прийти на помощь в любом вопросе.

4. «Сохранять и поддерживать»

«Мне нужно было лишь *сохранять и поддерживать*, а это дело невидное и неприметное. В *нововведениях* много блеска, но они недопустимы в наше время, когда мы со всех сторон обложены *новшествами* и только и делаем, что защищаемся от них»². Такое объяснение дает Монтень принципам, которым он следовал на посту мэра. Уже сама формулировка этого заявления как нельзя лучше освещает природу того, что принято называть «консерватизмом» Монтеня. В его политическом языке понятие *сохранять* (*conserver*) определяется через свою противоположность – *вводить новое* (*innover*); слово *сохранение* получает свое лексическое «наполнение» по контрасту с

¹ III, X, p. 1011–1012; T. R., p. 989 [ср. т. 2, с. 216].

² III, X, p. 1023; T. R., p. 1001 [ср. т. 2, с. 228].

нововведениями и «новшествами». Данная семантическая пара, часто встречающаяся и во французском, и в большинстве других европейских языков XVI века, глубоко отличается от современной системы; в нынешнем языке понятие *консерватизм* (возникшее сравнительно недавно) определяется главным образом относительно понятия *прогресс* или – ради симметрии суффиксов – *прогрессизм* в том смысле, какой оно получило в XVIII столетии, при том что антоним *сохранения, нововведение*, по-прежнему влияет на его смысл. В современной семантической системе «консерватизм» по своей функции неизбежно антитетичен историческому «прогрессу» или теориям прогресса, где нововведениям, как правило, изначально присваивается положительный знак.

Современные толкователи Монтеня и его эпохи, конечно, имеют полное право попытаться на свой страх и риск разобраться в том, что такое был в конце XVI века «прогрессивный путь», прогрессивные «факторы» и т. п. Но они не вправе судить о людях той эпохи, как если бы те сознательно определяли свою позицию по отношению к идее, еще не ставшей частью их интеллектуального багажа. В данном случае это значило бы не только впасть в анахронизм, погрешить против элементарных правил исторического метода – это значило бы прежде всего сделать толкование непродуктивным: оно не ухватывает предмета, который призвано объяснить. Сожалеть о том, что Монтень заявляет о своей приверженности понятию, обратному прогрессу (даже если, вслед за Хоркхаймером, назвать прогресс «активным гуманизмом»), – паралогизм или же благое пожелание, из тех, что легко высказывать четыре столетия спустя, с высоты чистой совести, какой наделен современный интеллект, убежденный, что знает «диалектику истории». Как ни странно, но именно адепты Истории зачастую первыми забывают, что современное понятие истории как *коллективного* становления народов или человечества сформировалось в XVIII веке, одновременно и, так сказать, в дополнение к современной идее прогресса. Монтень и не помышлял ни об Истории, ни о Прогрессе: их еще не *изобрели*. Употребляя слово *история* в единственном числе, он либо имеет в виду изучение прошлого («науку об Истории»), либо отсылает к *конкретной* истории, случившейся с отдельным человеком (примером тому служит название опыта II, XXXIII: «История Спурины»). В прочих случаях он говорит об *историях* во множественном числе, по определению исключая идею какого-либо единого, провиденциального смысла, который бы управлял совокупностью событий прошлого и дальнейшее развитие которого было бы возложено на нынешнее поколение. Прошлое являет Монтеню картину разнообразия, несходства; в сравнении с ним мы ощущаем себя

иными, подверженными опасной новизне, но вовсе не чувствуем себя выше, лучше или учнее. К тому же наши знания о прошлом неполны и отрывочны: книги и документы донесли до нас лишь клочки былых событий:

(b) Даже по этим пустякам [цирковым играм] мы видим, насколько те века изобиловали *иными* умами, непохожими на наши. Изобилие такого рода, как и любое другое, создается природой. Я не хочу сказать, что это было высшее ее достижение. *Мы не движемся вперед, а скорее блуждаем, сворачивая то туда, то сюда.* Мы идем по собственному следу. Боюсь, что наша способность к познанию слаба во всех направлениях: мы ничего не видим ни впереди, ни позади себя; она охватывает немного и живет недолго, не заходит далеко ни во времени, ни в охвате своего предмета [...]

(b) Если бы все, что дошло до нас от прошлого, было правдой и если бы кому-нибудь было известно решительно все, то это была бы ничтожная капля по сравнению с тем, чего мы не знаем. Насколько жалко и ограничено у самых любознательных людей знание даже того мира, который течет перед нашими глазами сейчас, когда мы пребываем в нем! От нас ускользает во сто раз больше того, что мы узнаем не только об отдельных событиях, которые волею фортуны часто приобретают вес и значение примера, но и о положении великих государств и народов¹.

То, что мы именуем историей человечества, для Монтеня – множество «отдельных событий» или превратностей, вовлекающих в свое необъятное «круговращение» те коллективные тела, что называются «государствами и народами». Их существование, их изменения имеют свое место в мире и подчиняются велениям природы и фортуны. Империи и царства, о которых повествуют историки, – частица того огромного мира, до причин которого тщетно пытаются докопаться ученые и чьи «перемены» и «качания» увлекают за собой человеческие судьбы. Наше неведение относительно совокупности исторических событий – того же порядка, что и неведение относительно совокупности материальных явлений. Один и тот же статус неведения покрывает и храбрых героев, живших прежде Агамемнона, и неизвестные земли, где прямо сейчас пышно расцветают величественные и скромные цивилизации, религии, политические образования, о которых мы не имеем никакого понятия – как не можем мы вообразить, какие существа сумела произвести на свет природа под иными небесами. Бесконечное разнообразие человеческих событий – это всего лишь один из аспектов бесконечного разнообразия произведений природы, богатство которых нам недоступно. Но природа, вездесущая и плодovitая, во всех своих метаморфозах остается одной и той же. Монтень часто говорит об *обычном развитии* природы: так он называет, с одной стороны, ту властную си-

¹ III, VI, pp. 907–908; T. R., pp. 885–886 [ср. т. 2, с. 119–120].

лу, которая из поколения в поколение увлекает живые существа от рождения к зрелости и затем к дряхлости и распаду, а с другой – то переменчивое влияние, какое оказывают на отдельных людей места их проживания и «века». События подчиняются естественным причинам, варьирующимся на протяжении столетий, а потому и сами историки и философы оказываются в зависимости от тех же причин. Перечитаем то место в «Апологии», где Монтень, имплицитно излагая целую теорию физического (обусловленного светилами и климатом) детерминизма истории, тут же выводит из нее следствие: все, что мы говорим и, как нам кажется, знаем, не более достоверно, чем слова и мысли людей, живших в других местах и в другие времена; наши «ошибки» не меньше тех, что совершались людьми прежде:

(а) Если природа в своем обычном развитии ставит предел, наряду со всеми прочими вещами, также и верованиям, суждениям и мнениям людей; если у них, словно у овощей, есть свои этапы роста, свои времена года, свое рождение и смерть; если светила влияют на них и катят, куда им угодно, то как можем мы наделять их каким-то высшим и постоянным авторитетом? (б) Если мы знаем по опыту, что форма нашего существа, и не только цвет нашей кожи, рост, телосложение и осанка, но и наши душевные свойства зависят от воздуха, климата, почвы того места, где мы родились; [...] так что люди, подобно плодам и животным, разным от рождения, тоже рождаются более или менее воинственными, справедливыми, воздержными и послушными под влиянием того места, где они живут, и в одном месте склонны к вину, в другом – к воровству и распутству, там отвержены суевериям, здесь – неверию, (с) там – свободе, здесь – рабству; (а) бывают способны к какой-либо науке или искусству, грубы или остроумны, покорны или мятежны, добры или злы и, подобно деревьям, меняют свой склад, если пересадить их в другое место [...]; если мы видим, что под влиянием светил расцветает то одно искусство и мнение, то другое; что каждый век порождает определенных людей и внушает роду человеческому известные наклонности; что умы у людей бывают то тучными, то скудными, как наши нивы, – во что тогда обращаются все те пресловутые преимущества, которыми мы себя тешим? Раз ошибаться может и мудрец, и сто мудрецов, и целые народы, и даже, как мы считаем, природа человеческая может веками ошибаться в том или другом вопросе, то почему мы так уверены, что на сей раз она перестала ошибаться (с) и что именно в наш век она не впала в ошибку?¹

Разбросанные по тексту растительные и животные сравнения («словно у овощей», «подобно плодам и животным», «подобно деревь-

¹ II, XII, p. 575; T. R., p. 559 [ср. т. 1, с. 507–508]. На эту «климатическую теорию», входящую к Гиппократу («О воздухе, о воде и о местности») накладывается идея о том, что планеты и небесные тела влияют на перемены во мнениях (читай: религиях). Об этой идее астрального детерминизма религиозных эпох см.: F. Boll, C. Bezold, W. Gundel, *Sternglaube und Sterndeutung* (1931), Darmstadt, 1961, SS. 200–205. Подобная мысль не могла не вызывать подозрений у церкви. Большое внимание уделял взаимосвязи климата и общественных институтов Жан Боден, а вслед за ним Монтескье.

ям», «как наши нивы») показывают, насколько «развитие природы» в понимании Монтеня отличается от «исторического развития», или «прогресса» в современном осмыслении. Отсюда следует, что ни одно «мнение», за исключением очевидной производительной силы природы, не может считаться «высшим» *авторитетом* (в прочитанном нами отрывке христианство не выведено особо из сферы природной причинности); из этого также следует, что для Монтеня, как и для многих представителей эпохи Возрождения, ход истории – это часть общего движения космоса, он определяется ходом звезд, но при этом его невозможно рассчитать или предвидеть, несмотря на все похвалы «математиков» и астрологов. Мы можем лишь наблюдать за ростом и упадком империй и «верований», подобно тому как мы следим за произрастанием либо увяданием деревьев и плодов в разные годы и в разном «климате». Рассматривая вопрос об истории, Монтень приходит к убеждению, что существование отдельных людей и *исторических* коллективов ограничено и зависимо; из этой констатации вытекает, с одной стороны, фрагментарность и близорукость *исторической* науки с ее невосполними лакунами, а с другой – почти полная неспособность человеческой воли влиять на ход вещей. Прежде всего, мы сами не знаем, какие события обернутся нам на пользу.

(а) По-моему, наша глупость проявляется и в еще одном примечательном свойстве: человек при всем желании не умеет определить, что ему нужно; не только в обладании, но даже в воображении нашем и в пожеланиях мы не можем прийти к согласию относительно того, что необходимо для нашего удовлетворения. [...] (с) И лакедемоняне в своих общих и личных молитвах просто просили богов даровать им все благое и прекрасное, оставляя определение и выбор самих этих вещей за богами [...] (а) И христианин молит Бога: «да свершится воля твоя», дабы его не постигла беда, случившаяся, как рассказывают поэты, с царем Мидасом [...]¹.

Как мы видим, фидеизм Монтеня распространяется не только на объект веры, но и на объект желания и воли, то есть на любые цели, какие ставит перед собой человеческое действие. Человек не властен над своей судьбой и, обретя то, чего желал, обнаруживает, что, подобно Мидасу, «подавлен исполнением своего желания, получив в дар несносное богатство»². Нововведение, которое, как считают люди, наилучшим образом удовлетворит их нужды, схоже с пожеланием Мидаса. Инициативу надо оставить за Богом.

¹ II, XII, p. 576; T. R., p. 560 [ср. т. 1, с. 508–509].

² *Ibid.*

Теперь мы понимаем, почему Монтень, отстаивая свою консервативную позицию, почти всегда прибегает к традиционным метафорам из области органики и сравнивает государство с огромным живым организмом, эпохи смут с болезнями, а реформы или политические решения с попытками лечить эти болезни. Эта система метафор позволяет ему дать трезвую характеристику состояния дел, предшествовавшего эпохе религиозных войн. Болезнь уже угнездилась в государстве:

(а) Болезни и различные состояния, которым подвержено наше тело, наблюдаются также у государств и их общественного устройства: монархии и республики рождаются, переживают пору расцвета и увядают от старости совсем так же, как мы. Мы склонны к чрезмерному избытию соков, которое бесполезно и скорее вредит [...]¹

[...] (с) Здоровье, которого мы лишились, было таково, что само служит нам утешением в скорбях о его утрате. То было здоровье, но лишь по сравнению с последовавшим недугом. Не с такой уж высоты мы пали. Самыми невыносимыми кажутся мне испорченность и разбой, возведенные в достоинство и в закон. Быть ограбленным в лесу не так обидно, как в безопасном месте. То было какое-то всеобщее сцепление прогнивших членов, один хуже другого, причем гнойники большей частью застарели и стали неизлечимыми, да и не требовали лечения².

Гибель и разрушение неизбежно возобладали бы во всем, если бы болезни, которые, в свою очередь, понимаются как живые существа, не имели своих сроков и не были смертны:

[...] (b) Недуги имеют свою жизнь и свои пределы, (с) свои болезни и свое здоровье.

Болезни по своему строению подобны животным. У них есть своя судьба, данная им с рождения, и свой срок; и кто пытается силой, наперекор их течению, непременно сократить их, тот только удлиняет их и множит, только бережит недуг, вместо того чтобы его облегчить³.

Таким образом, правильнее будет предоставить болезни идти к своему естественному концу, означая спасение и исцеление больного. Медицина неправа, когда, пренебрегая этим по опыту известным фактом, упорно прописывает нам ненужные лекарства. Ибо большинство лекарств от телесных недугов хуже самой болезни. То же относится и к недугам, поражающим общественное устройство, особенно когда лекарство заставляет прибегать к насилию или пренебрегать элементарными правилами морали:

(b) Но есть ли такой общественный недуг, какой заслуживал бы лечения столь смертоносным средством? Нет, говорит Флавий, он неприменим даже к узур-

¹ II, XXIII, p. 682; T. R., pp. 662–663 [т. 1, с. 607].

² III, XII, p. 1047; T. R., pp. 1023–1024 [ср. т. 2, с. 248].

³ III, XIII, p. 1088; T. R., p. 1066 [ср. т. 2, с. 285].

пации тиранической власти в государстве. (с) Платон также не согласен, чтобы мир в его стране насильственно нарушался ради ее исцеления: для него неприемлемы улучшения, добытые кровью и разорением граждан, и он полагает, что честный человек должен в этом случае отказаться от них и лишь молить Бога о чудодейственном спасении [...] Величайшее нечестие – полагать, что Господь не может помочь нам сам, без нашей помощи. Я часто думаю, неужели среди множества людей, занимающихся подобными вещами, найдется глупец, способный искренне поверить, будто через предельное расстройство он движется к переустройству и что деяниями, явно и безусловно заслуживающими вечно проклятия, он спасет свою душу [...] ?¹

Мы знаем, что Монтень постоянно заявляет о своей приверженности *statu quo*, ибо существующее, относительно устоявшееся зло кажется ему наименьшим из зол по сравнению с любым нововведением, способным лишь ускорить общее движение к распаду; думая восстановить порядок, мы усугубляем беду:

(а) Наши нравы до крайности испорчены и, как ни удивительно, *клонятся к еще большему ухудшению*; среди наших законов и обычаев много варварских и чудовищных; и все же, зная, как трудно улучшить наше положение и как опасны подобные потрясения, я, если бы мог, с радостью *задержал бы колесо нашей жизни и остановил его в той точке, где мы находимся* [...] По-моему, худшее в нашем положении – неустойчивость; наши законы, как и наше платье, никак не могут принять сколько-нибудь постоянную форму. Легче всего обличать несовершенства любого государственного устройства, ведь все земное несовершенно; легче всего зародить в народе презрение к старинным правилам поведения: всякий, кто задается этой целью, непременно ее достигнет; но вот установить вместо разрушенного устройства новое и лучшее – эта задача оказалась не по силам для многих, кто пытался ее решить.

(с) Я не стараюсь вести себя благоразумно: я просто с готовностью следую установленному в мире общественному порядку. Счастлив народ, который, не заботясь о причинах повелений, исполняет их лучше, чем те, кто им повелевает, и покорно отдается на волю небесного круговращения. Кто рассуждает и спорит, тот неспособен к полному, спокойному послушанию².

Ход человеческих дел определяется у Монтеня через два пространственных образа (на самом деле, быть может, сливающихся в один): *наклона* («к ухудшению») и вращательного движения *колеса*, «круговращения». Монтень, с одной стороны, страшась неминуемого краха, хотел бы задержать катастрофическое развитие порчи, остановить время, выпрямить наклон, застопорить колесо; с другой, поскольку пожелание его явно неосу-

¹ III, XIII, p. 1043; T. R., pp. 1019–1020 [ср. т. 2, с. 244–245].

² II, XVII, p. 655; T. R., pp. 639–640 [ср. т. 1, с. 585]. Лучший исторический обзор представлений об упадке мира содержится в ряде исследований в ряде исследований, опубликованных Рейнхартом Козеллеком и Паулем Видмером: R. Kosellek, P. Widmer, *Niedergang. Studien zu einem geschichtlichen Thema*, Klett-Cotta, 1980.

ществимо, он проповедует послушание («отдаться на волю»): повинуюсь «тем, кто повелевает», мы следуем великому круговращению светил, великим космическим циклам. Пусть остановится время! Или же пусть мы «покорно отдадимся на волю небесного круговращения», своего рода человеческого цикла, повторяющего в наших масштабах звездный цикл! И та и другая возможность – это выбор в пользу чистого *настоящего*, заключенного либо в парадоксально неподвижном вращательном движении, в которое вовлечена вся совокупность миров, либо в вечно повторяющейся чередой мгновений. Поддерживать – значит длить настоящее.

Нет ничего легче, чем обвинить Монтеня в том, что он прикрывается «идейными» оправданиями: кто лично заинтересован в неизменности окружающего, скажет недоверчивый критик, тот изобретает любые доводы, лишь бы не действовать. Согласимся хотя бы на том, что Монтень не ищет в космическом порядке образец, узаконивающий существующее политическое устройство. Этот банальный довод консерватизма ему чужд: как он может ссылаться на мировой порядок, если ничего о нем не знает? Он открыто выступает за повиновение «тем, кто повелевает», не потому, что «установленный в мире общественный порядок» гармоничен, но потому, что в подлунном мире, в земной жизни неизбежно присутствует момент беспорядка. Мы не в силах этому помочь властью одиночного бунта или коллективного мятежа. Скептицизм Монтеня заставляет его сомневаться в иерархической, геоцентрической модели космоса, замкнутого, вращающегося мира, и не позволяет ему искать оправдания общественной иерархии и неизбежных отношений подчинения в устройстве великого Целого – как это делает Улисс в знаменитом монологе из первого акта «Троила и Кресиды» Шекспира (ст. 75–137). Монтеневскую смиренную покорность можно с равным успехом рассматривать как следствие и дополнение безжалостного анализа механизмов тирании, проделанного Ла Бюэси в «Против единого». Лучше несовершенная монархия с несколько разболтанными винтиками, чем безупречная тирания. Безусловно, Монтень не питает на сей счет никаких иллюзий. Подчинение предпочтительнее для него только потому, что он признает власть, существующую *в настоящем*, а никакая иная власть в прошлом или будущем не обладает большим авторитетом для его ума. Те, кто сеет смуту в Государстве во имя *реформирования* религии и нравов, громко ссылаются на Писание – то есть на откровение, дарованное людям полтора тысячелетия назад и с тех пор затемненное целым рядом злоупотреблений и незаконных актов наподобие первосвященства папы, которые они считают нужным отменить как «новшества»; предложенное

ими лечение состоит в том, чтобы вернуться к *более раннему* авторитету во всей его чистоте: они полагают, что он по-прежнему остается в силе и от него не следовало отклоняться на протяжении веков. Монтень же хотя и заявляет о своей готовности склониться перед откровением, все же не упускает случая заметить, что откровение это становится обязательным законом жизни лишь при посредстве *истолкования*, реализующего его в современности¹, и тем самым в нем в полной мере проявляются своеволие и слабость человеческого ума. Так что христианскую веру можно чтить в лучшем случае как обычай, в который она превратилась: все остальное недоуверно. Ибо она недосыгаема для нас и в своем первоизданном виде – и тем более в личных «измышлениях» тех, кто якобы лучше, нежели церковная традиция, постигнул исходное послание Евангелия.

Что же касается земного будущего, то в эпоху Монтеня в него проецировались лишь те мотивы действия, какие осуждаются в опыте «О том, что нужно бережно управлять своей волей» (II, X): *скудость*, то есть стремление приобретать, обогащаться, копить имущество и угождать; и *тщеславие*², то есть желание непременно передать свое имя – свой род, свою славу – будущим поколениям. Как мы видели, он ни в коем случае не усматривает в идее стойкого улучшения человеческой судьбы некий призыв, идущий из будущего и питаемый надеждой, которая бы задавала направление и оправдывала сегодняшние действия. Конечно, в религиозных войнах преследовались и политические цели: дело шло о распределении власти, о том, какая ее часть причитается папе, королю, религиозным орденам, князьям, дворянству, личному сознанию; однако единственной мотивировкой переустройства человеческих институтов была необходимость так организовать земное государство, чтобы дать людям наилучшую возможность стремиться к *вечному* спасению. Даже утопии в эту эпоху не описывались в будущем времени. В них рассказывалось о воображаемых нравах и обычаях некоего обособленного мира, существующего где-то вдалеке от нас, причем

¹ См. в особенности критику истолкования в начале главы III, XIII («Об опыте»)].

² Скудость (*avarice*) и тщеславие (*ambition*) очень часто соотносятся у Монтеня на чисто словесном уровне. Две эти страсти отличаются от всех прочих тлетворных пороков тем, что они больше других отдалают нас от самих себя, заставляют «думать о постороннем», ослепляют надеждой на будущие блага. Выгода, которую мы рассчитываем извлечь, никогда не сможет нам возместить потерю себя самих. Монтень даже и в материальном отношении еще принадлежит эпохе, когда доход от сельского хозяйства извлекался раз в год, а все торговые сделки были краткосрочными. Хотя ему и удалось хитроумно прирастить свои земельные владения, он ни разу не упоминает, а главное, не одобряет долгосрочных инвестиций, трудов, которые принесут плоды далеким потомкам. И это не только мудрость старика, живущего «сегодняшним днем».

нередко даже в прошлом. Придворная поэзия в связи с чьим-нибудь бракосочетанием или рождением неизменно провозглашала, что вновь наступит золотой век. Монтень отнюдь не склонен к подобным мечтаниям: конечно, он, пересказывая прочитанные им свидетельства, придает обществу устройству Америки налет идиллии и золотого века («О каннибалах») или дивной роскоши («О средствах передвижения»). Но здесь речь идет о «юных мирах», обладающих чисто ностальгической притягательностью: они видятся нам с высоты нашего настоящего и как бы со стороны. К тому же эти миры уже уничтожены варварством завоевателей-европейцев.

Раз людям недоступно будущее (его судьбу решает «круговращение» светил), значит, никакая власть не может иметь в своем основании образ *грядущего*, лучшего «государственного устройства» и социально-политического порядка, и требовать, чтобы мы исходили из него в наших поступках. То, что для Монтеня категорически неприемлемы «дурные средства, служащие благой цели» (заглавие опыта II, XXIII) или несправедливости, чинимые во имя государственных интересов (III, I), свидетельствует, как мало привлекает его мысль променять сегодняшние требования этики на какую-то грядущую коллективную выгоду. Будущее недостижимо ни для нашего знания, ни для нашей воли. Оно во власти Бога – или фортуны. Обращать наши взоры в отдаленное будущее можно, лишь имея в виду Страшный суд, на котором будут взвешены наши поступки и чувства в каждую минуту (а Монтень, надо признать, вовсе о нем не думает), или же посмертную славу, которая сохранит память об отдельных исключительных людях (к числу которых Монтень себя не относит); в других случаях это было бы просто нелепо. Наши «повседневные» поступки заслуживают только забвения:

(b) Тщеславие – порок не для мелких людишек и не по нашим потугам [...] [Александр] не пожелал бы править целым миром, если б добыл его тихо и мирно [...] Болезнь эта извинительна разве что такой сильной и цельной душой. Когда же ей пыжатыся подражать карликовые, хилые душонки, считающие, будто прославили свое имя, рассудив по закону какое-нибудь дело или следя за сменой стражи где-нибудь у городских ворот, то чем выше они надеются задрать нос, тем больше заголяют зад. В этих добрых делишках нет ни плоти, ни жизни; рассказ о них зазвучит на первых же устах и не пойдет дальше ближайшего перекрестка [...] Слава не торгует собой по дешевке. Для редких, образцовых деяний, которые ее заслуживают, было бы нестерпимо общество целой толпы *мелких повседневных делишек*. Если вы починили кусок городской стены или расчистили общественную канаву, заслуги ваши, если вам угодно, может увековечить мрамор – но не здравомыслящие люди¹.

¹ III, X, pp. 1022–1023; T. R., pp. 1000–1001 [ср. т. 2, с. 227].

Поступки наши ничтожны, и эхо их будет очень недолгим. Вглядываясь в людскую суету, Монтень первым делом отмечает ничтожность *причин*, побуждающих нас к действию. В одном из абзацев того же опыта III, X («О том, что нужно бережно управлять своей волей») приводятся примеры пу-
стяков, ставших мотивом и источником великих событий. Карл Смелый влечется к гибели «вследствие ссоры из-за тележки с овчинами»¹. В Риме печатка, которую повелел выгравировать Сулла, стала «первой и главной причиной самого страшного потрясения, какое когда-либо переживал этот государственный механизм»²:

(b) И в мое время я видел, как с большой торжественностью и с большими затратами казны собрали мудрейшие головы нашего королевства ради союзов и договоров, заключение которых на самом деле зависело только от решения всевластной дамской гостиной и настроений досужей бабенки. (c) Это отлично понимали поэты, предавшие огню и мечу Грецию и Азию из-за какого-то яблока. (b) Взгляните, отчетов такой-то вверяет и честь свою и жизнь шпаге и кинжалу; пусть он скажет вам, что стало поводом для ссоры: он не сможет сделать этого, не покраснев от стыда, такая это безделица³.

В ходе веков случалось немало значительных событий: рушились империи, погибали целые народы. Но такими ли замышлялись эти события, какими они произошли? Воплотилось ли в них некое ясное намерение, которое можно было бы приписать кому-то из выдающихся людей? Конечно, был Александр, был Цезарь... Но по опыту последнего времени Монтень знает, что многие важные «последствия» проистекали из мимолетной прихоти, пустячной вспышки гнева. Судя по всему, никто еще не сумел добиться того, чего сознательно желал и на что рассчитывал. Ибо предпринятое нами действие в ходе исполнения грозит вырваться у нас из рук. Именно эту мысль проводит Монтень ниже на той же странице; он настоятельно советует воздерживаться от действий – если только мы не обладаем какими-то исключительными возможностями:

(b) Не велика хитрость взойти на корабль, но, раз уж взошел на него, смотри в оба! Тут уж нужно запастись многими вещами, куда более трудными и важными. Куда как проще не вступать на него вовсе, чем потом с него сойти!⁴

Далее Монтень опять прибегает к сравнению с растительным миром; с его помощью он передает ритм действия: бурно начавшись, оно вскоре замедляет ход:

¹ III, X, p. 1018; T. R., p. 995 [т. 2, с. 222].

² *Ibid.* [ср. т. 2, с. 222].

³ *Ibid.* Известные нам причины событий вздорны, но доискиваться до причин, нам неведомых – занятие не менее вздорное. Ничего нет легче, чем «изобретать доводы в пользу любой выдумки» (III, XI, p. 1034; T. R., p. 1012) [т. 2, с. 238].

⁴ III, X, p. 1018; T. R., p. 996 [ср. т. 2, с. 223].

(b) Словом, никоим образом не следует подражать тростнику, который поначалу выбрасывает прямой длинный стебель, но затем, как бы устав и выдохшись, начинает завязывать частые и плотные узелки, точно делает в этих местах передышки, свидетельствующие о том, что у него не осталось ни былого упорства, ни былой силы. Гораздо правильнее начинать спокойно и хладнокровно, сберегая свое дыхание и свой порыв для преодоления возможных препятствий и для завершения начатого. Приступив к нашим делам, мы на первых порах управляем ими и держим их в своей воле, но позднее, когда они уже сдвинуты с места, они управляют нами и тащат нас за собой, так что нам только и остается, что идти следом [...] Я сплошь да рядом вижу людей, которые рьяно, но нерасчетливо устремляются вперед на ристалище и вскоре замедляют свой бег [...] Кто легко ввязывается в ссору, не прочь так же легко пойти и на мировую, тогда как твердость, препятствующая мне затевать ссоры, должна побуждать меня упорствовать в них, коль скоро я буду выведен из равновесия и распалюсь гневом [...] Пустившись в путь, нужно идти до последнего вздоха. (c) «Начинайте с прохладцей, – говорит Биант, – продолжайте с горячностью»¹.

Проницательность и предусмотрительность встречаются редко. Монтень выстраивает основную свою антитезу: действие («мы управляем делами») оборачивается пассивностью («они управляют нами и тащат нас за собой»). Однако он рассматривает и положительное исключение из этого правила, подчиненное другой антитезе: приступать к делу *хладнокровно*, сохраняя достаточно энергии, то есть *жафа*, чтобы довести его до конца. Не нужно попусту растрачивать драгоценное жизненное тепло. Следовательно, мы можем помыслить и некую дисциплину действия: неверно было бы полагать, будто скептическое неведение и нелюбопытство непременно сопряжены с бездействием. При всей своей беззаботности Монтень слишком привержен чувству ответственности, чтобы покорно сидеть сложа руки; исполняя функции мэра, он, по его словам, отказался от показухи, но не от тех действий, какие считал необходимыми:

(b) Я готов был бы работать несколько напряженнее, если бы в этом была действительная необходимость. Ибо в моих возможностях сделать кое-что сверх того, что я делаю и чего не люблю делать. Насколько мне известно, я не упустил ничего такого, что, по моему разумению, составляло мой долг².

Монтень лишь заявляет, что неспособен к делам, требующим длительного напряжения. Приступая к действию, он всегда имеет в виду скоро закончить его:

(b) Я с жаром берусь за дело, если на то есть моя воля. Но этот мой порыв несовместен с упорством. Если кто захочет использовать меня так, как я хочу, пусть поручит мне дела, которые требуют силы характера и свободы, которые можно

¹ III, X, pp. 1018 и 1019; T. R., pp. 996 и 997 [т. 2, с. 223–224].

² III, X, p. 1021; T. R., p. 999 [т. 2, с. 226].

выполнить, идя путем *прямым и коротким*, и притом опасным: тут я кое-что смогу сделать. Но если путь предстоит долгий, запутанный, хлопотный, хитроумный и извилистый, то лучше будет обратиться к кому-нибудь другому¹.

Следовательно, он, несмотря на «обычную свою вялость», вовсе не непригоден к действию – если только оно не требует от него долгосрочных расчетов и уловок. Он включается в него «с трудом», но все же включается на известных условиях. Монтень во всем любит учитывать лишь *короткое будущее*². Быть может, он потому так часто и ссылается на свои годы, болезнь, близкую смерть, что видит в них подходящее оправдание своего пристрастия к категории настоящего времени и к тем видам деятельности, которые не заставляют его выходить за ее пределы. Ибо здесь позвоительно принять сразу две прямо противоположные посылки: Монтень упоминает свою скорую смерть, потому что сделал выбор в пользу настоящего; и Монтень делает выбор в пользу того, чем владеет в настоящем, потому что ему недолго осталось жить и он вынужден ограничиться опытом сегодняшнего дня:

(b) Я уже вышел из возраста больших перемен, когда стремятся жить по-новому, не так, как прежде. Даже если лучше, чем прежде [...] Уходя, я бы охотно отдал тому, кто придет в этот мир, все здравомыслие, какое почерпнул из общения с ним. Горчица после обеда. Мне нечего делать с добром, с которым я ничего не могу поделаться [...] (c) Всякое дело само собою приходит к концу. Мой мир исчезает, я превратился в пустую оболочку; я весь в прошлом, и мне остается лишь согласиться с этим и соответственно удалиться [...] Время покидает меня; без него мы не владем ничем [...] (b) В общем, мне надо закончить этого человека, а не сделать из него другого³.

Кто видит перед собой лишь узкую полоску будущего, тем легче смиряется с этим, что, по его ощущению, он клонится к закату в том же ритме, что и судьбы родной страны; жизни коллективной также суждено лишь короткое будущее:

(b) Кто желает своей родине блага так же, как я, то есть без того, чтобы предаваться скорби о ней и худеть от этого, тот будет огорчен, но не станет отчаиваться, видя, что ей грозит гибель или существование, равнозначное гибели. Несчастный корабль: его стремятся подчинить своей власти – и с такими несхожими целями – волны, ветер и кормчий [...]⁴.

¹ *Ibid.* [ср. т. 2, с. 226].

² Как известно, у Руссо дело обстоит совершенно иначе: для него грядущее важно как время будущей реабилитации. Ему необходимо длительное время, чтобы развеялась клевета, которую он не в силах опровергнуть в сложившихся условиях. Идея восстановления требует будущего, настоятельно взывает к нему.

³ III, X, pp. 1010–1011; T. R., p. 987–988 [ср. т. 2, с. 214–215].

⁴ III, X, p. 1016; T. R., p. 994 [т. 2, с. 221].

Общественное деяние ограничено в своих результатах; как же обстоит дело с творением – с книгой, которой Монтень доверяет свою форму, «фантазии», происходящие в нем перемены? Считает ли он, что ей суждена лучшая судьба? Станет ли она носительницей иного, более прочного будущего, чем то, что ожидает общественные институты? Конечно, она переживет своего автора. Но насколько? Монтень и здесь (конечно, с оттенком самоуничижительного кокетства) рассчитывает лишь на короткое будущее. К тому же он знает, что французский язык постоянно меняется: «Я пишу свою книгу для немногих и на немногие годы. Будь ее содержание долговечнее, его нужно было бы изложить более твердым и четким языком. Учитывая, что до сих пор язык наш непрерывно менялся, может ли кто надеяться, что лет через пятьдесят нынешняя его форма по-прежнему будет в ходу? Что ни день, он утекает у нас сквозь пальцы: за мою жизнь он стал вполовину другим»¹.

В плане политического действия узкий временной задел, находящийся в нашем распоряжении, в итоге совпадает с замкнутым пространством нравственной мудрости, границы которой нам лучше не преступать. Полное бездействие, как мы видели, несовместимо с самим замыслом «жить для себя»²; но «отдавать всего себя»³ какому-либо делу, наподобие героев древности, которые «с решимостью и спокойствием могли взирать на гибель своей родины, которая владела всеми их помыслами и направляла их волю», – это в современном мире невозможно: «Для наших заурядных душ это было бы слишком тяжело и слишком мучительно»⁴. Остается – как мы уже не раз убеждались – действие, обращенное на субъекта действия: действие, в котором субъект отдаляется от себя, чтобы вновь себя обрести. Чтобы дать нам почувствовать его, Монтень прибегает к образу «возврата», изменяя его так, чтобы он слился с образом круговращения:

(b) Протяженность наших желаний должна быть очерчена и ограничена *ближким пределом* самых насущных потребностей; и сверх того, устремляться они должны не по *прямой*, конец которой был бы где-то вовне, а по *кругу*, замыкающемуся внутри нас, очерчивая *недлинную линию*. Действия, которые не ведут к этому *возврату* – я имею в виду возврат к самому близкому и важному для нас, –

¹ III, IX, p. 982; T. R., pp. 960–961 [ср. т. 2, с. 188]. То же самое Монтень утверждает и в посвящении г-же де Дюра: свои «способности и свойства» он хочет «запечатлеть (но без всяких искажений и прикрас) в чем-то вещественном, в книге, которая может пережить меня на несколько лет или всего лишь на несколько дней» (II, XXXVII, p. 783; T. R., p. 763) [т. 1, с. 696].

² III, X, p. 1007; T. R., p. 984 [т. 2, с. 211].

³ III, X, p. 1015; T. R., p. 993 [ср. т. 2, с. 220].

⁴ *Ibid.*

например, действия скупцов, честолюбцев и многих иных, которые бегут *слова голову* и в беге своем влекутся только *вперед*, суть действия ошибочные и неразумные¹.

Таким образом, наряду с полупассивным вращательным движением, при котором мы просто *катимся* по воле «круговращения небесных светил», есть и намеренное круговое движение; но его радиус ограничен, оно не выходит за пределы «недлинной линии» и ни в коей мере не имеет в виду «изменить мир». Возникает сильное искушение истолковать это возвратное круговое действие в духе Ренессанса – как воспроизведение в человеческом масштабе движения «небесных светил», как маленькое законченное вращение, соответствующее в нашем, земном мире тому вращению, какому подчинено движение сфер макрокосма... И все же не стоит слишком настаивать на этом соответствии, даже если Монтеню и случается проводить параллель между гармонией мира и той гармонией, которой должно подчиняться наше существование: если и есть сходство между миром и человеком, то состоит оно в разнообразии, в *concordia discors*, а не в правильности движения. Монтень винит науку за то, что она придумала одинаковые небылицы и для описания мира, и для понимания человеческого тела. Их объективное соответствие ограничивается сходством объяснительных схем, которым всегда не хватает доказательств; возвратная «недлинная линия» не имеет ничего общего с теми кругами, какие наше самонадежное знание вычерчивает в небесах или же в нашем теле:

(а) [Наука] выдает нам за истины и предположения вещи, которые сама же признает вымышленными: ибо все эти эксцентрические и концентрические эпициклы, которым Астрология подчиняет движение звезд, выдаются ею за лучшее, что она сумела по этому поводу изобрести [...] Она переносит свои канаты, двигатели и колеса не только на небеса. Послушайте только, что говорит она о нас самих и о строении нашего тела. Нет таких попятных движений, содроганий, восходов, отступлений и затмений планет и небесных тел, какие бы она не приписала бедному маленькому человеческому телу. Поистине они были правы, когда называли это тело микрокосмом: ведь они выстроили и возвели его из стольких частей и обличей [...]².

О мире мы знаем только то, что в нем полновластно царят природа и фортуна, привнося в него бесконечные, неуловимые для нас возможности. Вращение планет по их орбитам не *обеспечивает* кругового движения чело-

¹ III, X, p. 1011; T. R., pp. 988–989 [ср. т. 2, с. 216].

² II, XII, p. 537; T. R., pp. 518–519 [ср. т. 1, с. 471]. Об образе круга и кругового движения в эпоху Возрождения см.: Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, 1979, pp. 25–69; Alexandre Koyré, *From the closed World to the infinite Universe*, Baltimore, 1957; франц. пер.: *Du monde clos à l'univers infini*, trad. par R. Tarr, Paris, 1962.

веческой рефлексии. Как раз наоборот: это движение возникает в силу этой необеспеченности. Человек с его ощущениями, потребностями, сознанием знает лишь то, что является частью природы, но что в любой момент, особенно если мчаться «слomia голову», «вперед», «по прямой», ему грозит опасность изменить природе и поплатиться за свою неверность бедой – память о которой подобает сохранить историкам.

5. Отказ в доверии: тесное время и «великий образ»

«Сохранять и поддерживать»¹ – вот единственный способ противиться разрушительному воздействию времени на человеческие институты. Это единственный ответ на болезнь – если мы вообще в силах ответить на нее.

Но возможно ли это, если все подчиняется закону «качания» и изменчивости? Как сделать так, чтобы завтрашний день не опрокинул то, что еще стоит сегодня? И почему, когда речь заходит о политическом устройстве, Монтень не приемлет перемен, хотя вполне готов признать их в себе самом? Как могут сохраниться «государства», если поколения сменяют друг друга и «сама устойчивость есть не что иное, как замедленное качание» (III, II, p. 805; T. R., p. 782) [ср. т. 2, с. 19]? Нет ли здесь какого-то странного противоречия?

Поддерживать – значит делать так, чтобы время в своем течении щадило все, что дорого нам сегодня. Для Монтеня поддерживать значит не столько стараться, чтобы все застыло в иллюзорной неподвижности, сколько хранить верность настоящему, отказываясь забегать вперед и одновременно отвергая любую властную силу, заявляющую о себе от имени прошлого. Подчеркивая превосходство нынешней науки, Монтень отдает предпочтение настоящему в области знания; ему же он привержен и во всех остальных областях:

(с) Я считаю, что мы сведущи лишь сегодняшней ученостью, а не прошлой и отнюдь не будущей².

Именно во имя настоящего Монтень с самого начала критиковал видимость и общественное мнение. Настоящее – единственная временная категория, не скрытая и ничего не скрывающая от нас. Взывая к природе или Богу, Монтень видит в них беспорных властителей неведомого будущего, однако, хоть оба они и вечны, им прежде всего суждено являть себя через способность вмешиваться в события сегодняшнего дня. Человек должен

¹ III, X, p. 1023; T. R., p. 1000 [т. 2, с. 228].

² I, XXV, p. 136; T. R., p. 135 [ср. т. 1, с. 127].

открыться их вмешательству, преодолеть в себе желание отделиться от них временем. Ибо «всеобщий закон», если он существует, устанавливается в настоящем, и человек подтверждает его, живя по нему в своем настоящем. Когда Монтень говорит о *сегодняшнем удовольствии*, он видит в нем узел, стягивающий воедино душу и тело, чувственное существование и разумную мысль:

(с) Я *грузно* влекусь к *сегодняшним удовольствиям*, данным нам законом общечеловеческим, чувственно разумным и разумно чувственным¹.

«Влечься»: намеренная пассивность, движение, покорное внешней силе, поддаются *сегодняшнему* побуждению, имея только одну цель: достичь, под бдительным контролем сознания, наивысшей ценности – полноты, достигающей до «грузности». А в связи с «достатком» Монтень утверждает, что стремился к нему, только «чтобы обеспечить свои *нынешние и основные удобства*, а не для того, чтобы скопить богатство и оставить его наследникам»². Известно, что Монтень любил группировать прилагательные по парам, так, чтобы они усиливали смысл друг друга: здесь «основные» придают «нынешним» наивысший онтологический статус. Но крайне значимо и добавление в бордоском экземпляре, где *сегодняшний* стоит рядом уже с *естественным*:

(b) Моя философия в действии, в образе жизни *естественном* (с) и *сегодняшнем* [...]³.

Естественное может быть лишь сегодняшним; и наоборот, сегодняшнее несет на себе явный отпечаток природы. Кроме того, мы видели: то, что существует сейчас *внутри нас*, куда полнее отвечает требованию присутствия, чем то, что пытается подчинить нас *извне*, даже если они действуют вместе, в один и тот же момент времени. Поэтому всякий внеположный авторитет отвергается. Внешнее всегда обременено прошлым и суждено будущему. Отказ от него звучит с особой отчетливостью, когда Монтень формулирует свои принципы воспитания:

(b) Душа наша *доверчиво* колеблется по прихоти и принуждению чужих фантазий, она рабски следует и подчиняется *авторитету* и наставлению других [...]⁴.

Здоровая педагогика развивает ту способность, поле действия которой располагается в настоящем: эта способность – суждение, чей различитель-

¹ III, XIII, p. 1107; T. R., p. 1087 [т. 2, с. 303].

² II, XXXVII, p. 784; T. R., p. 764 [ср. т. 1, с. 696].

³ III, V, p. 842; T. R., p. 820 [ср. т. 2, с. 55].

⁴ I, XXVI, p. 151; T. R., p. 150 [ср. т. 1, с. 141].

ный акт совершается *hic et nunc*, без всяких ограничений; Монтень предупреждает наставника:

(а) Пусть он заставит ученика все просеивать сквозь сито и ничего не вкладывает ему в голову, опираясь только на авторитет и доверие¹.

В обоих прочитанных нами отрывках «доверие» [*crédit*] стоит в паре с «авторитетом»; в самом деле, понятие доверия предполагает бездумную покорность авторитарному внушению, когда мы принимаем на веру ничем не подкрепленное предписание; в экономическом значении слово *кредит* означает именно согласие на отсрочку платежа, учет векселя под будущее. Внешний авторитет опирается на прошлые залоговые и на обещание прибыли в будущем: он не расплачивается в данный момент. Чтобы подорвать доверие к доверию, дискредитировать кредит, которым человек, по любимому выражению Монтеня, *отдает в залог* свою свободу, в «Опытах» неустанно подчеркивается перевес настоящего, актуализованного в акте сознания, на острие или в тонком звене суждения. Образ «сита», инструмента отделения и отбора, – это улучшенный вариант образа решета [*crible*], присутствие которого ощутимо даже в этимологии слова *критика* и однокоренных с ним («критика» отсылает к существительному *crisis* и глаголу *crinein*, «отделять», «просеивать»).

Но какие объекты подлежат ведению критики? Конечно, внутреннее событие – страсть, чувство, ощущение – легко может быть оценено и зафиксировано, как того требует суждение. С другой стороны, вынося моральный вердикт по поводу своих и чужих действий, оно может положиться на проводимое им самим различие «честного» и «бесчестного», признавая при этом, что обычай и общепринятые нормы не позволяют ему судить «по существу». Тем самым в отношении чувственной жизни и этических оценок человек властен над своим настоящим; он сам наделен абсолютно законным авторитетом, защищающим его от всякого авторитарного приговора, который мог бы быть вынесен ему извне. Обе эти сферы принадлежат ему, они неотчуждаемы. Речь пока идет о суждении, прилагаемом к частной жизни; ничто не мешает ему включить в свое ведение и жизнь общественную; но будет ли оно чувствовать себя достаточно весомым, чтобы предложить политику, построенную на ценностях сегодняшнего дня и суждения, а не на доверии и авторитете, перед которыми склоняется большинство людей?

Ибо «сегодняшняя ученость» есть наука неведения, и особенно в этой области. Пройдя весь круг рефлексии, суждение вступает во владение са-

¹ *Ibid.*

ним собой, но в тот же момент обнаруживает, что оно шатко и ограничено, что оно вряд ли способно само разрешить все церковные и богословские вопросы, на которых в большой мере и зиждется общественный порядок. Ведь мы должны «жить среди живых людей» (III, VIII, р. 929; T. R., р. 907) [т. 2, с. 138] и следить, чтобы наше сообщество не погибло. Движение чувственной симпатии, узы непосредственного сочувствия в данном случае необходимы, но не достаточны. Нужно занять позицию в политико-религиозных дебатах, где множество спорных проблем тесно связаны с символами, не подлежащими нашему ведению – и на самом деле вообще недоступными для человеческого понимания. Мы пришли к выводу, что мы несовершенны и невежественны, мы отказались брать что-либо на веру – как же нам теперь принять чью-либо сторону, примкнуть к партии, если она строится на убежденности и на авторитете, заслуживающем доверия? Нам не уйти от необходимости выбирать, даже если, из уважения к уму, мы отмечаем, что выходим за рамки той сферы, где индивидуальная критика вправе проводить свои различия. Высший акт критики состоит в том, чтобы указать: религиозно-политический выбор остается не за нею, но совершить его все-таки нужно. Монтень в конечном счете остается чужд подрывной стратегии «двойной истины»: он в очередной раз подчеркивает – критически – границу между его личными убеждениями и теми, что он высказывает публично. Значит ли это, что перед нами снова порочный круг, что, примирившись с видимостью и обычаем, Монтень согласен до известной степени довериться тому, что он прежде отвергал? Мы видели: когда чаша весов «совсем пуста», он готов к тому, что другую перевесят «сны какой-нибудь старушки». В какой-то момент, самым недвусмысленным образом заявив о своем религиозном консерватизме, он вдруг соглашается положиться на авторитет «людей сведущих» (по предположениям, имеется в виду иезуит Мальдона) и одновременно словно бы отказывает себе в праве на критику:

(а) Надо либо целиком подчиниться *авторитету* наших церковных властей, либо целиком отвергнуть его. Не нам решать, какую долю повиновения мы должны ему оказывать. Больше того, я могу сказать по собственному опыту – ибо в свое время давал себе волю самому выбирать и отсеивать те обряды нашей церкви, какими можно пренебречь, ибо с виду они казались либо совсем пустячными, либо вовсе странными, – что, поговорив с людьми сведущими, я понял, на каком *цельном и прочнейшем фундаменте*¹ покоятся подобные вещи и что мы лишь

¹ Тот же образ фундамента присутствует и в знаменитых словах Монтеня о его политическом консерватизме: «(b) Ничто так не угрожает государству, как нововведения: любая перемена облекается в форму несправедливости и тирании. Когда сдвигается ка-

по глупости и невежеству почитаем их менее остальных. Отчего бы нам не вспомнить, сколько противоречий ощущаем мы в своих собственных суждениях! сколько вещей вчера казались нам непререкаемой истиной, а сегодня кажутся выдумкой?¹

Ход мысли в этом отрывке в высшей степени показателен. Сначала Монтень прибежал к своему суждению – точно так же, как он отстаивал его, отвергая мнения, воспринятые под влиянием «авторитета и доверия». Затем он просеивал «через сито» – пользуясь свободой «самоу выбирать и отсеивать» обряды. Сначала подчинение им было проблематичным: оно не разумелось само собой. Только позднее, обратившись к знатокам вопроса и приняв соответствующее решение, Монтень намерен укрепить авторитет, который прежде оспаривал. Это происходит в момент, когда нападки противной стороны побуждают католиков самих проявлять «уступчивость [...] в вопросах веры» и «поддаваться противникам в некоторых спорных пунктах»². Поэтому нужно вновь обрести под собой прочный фундамент и предотвратить всеобщую смуту, которая могла бы стать результатом бесконтрольной деятельности нашего суждения. Ведь фундамент – это одновременно и то, что сохранилось от прошлого, и то, что может послужить в настоящем опорой пошатнувшемуся зданию. Быть может, здесь мы найдем своего рода синтез современного требования политической устойчивости и авторитета прошлого – авторитета, в конечном счете признанного нами, ибо он мог бы защитить нас от угрозы хаоса? Быть может, он, как и в случае с фигурами отца и Ла Боэси, как и в случае со всяким «отношением с другими», станет «третьим состоянием», которое возвращает нам все, что унесла смерть, восстанавливает в правах все, что мы отвергли, обличая и срывая маски?

Но доводы Монтеня не сводятся к обретению «цельного и прочнейшего фундамента» в той сфере, где прежде он не видел его вовсе. Он идет дальше поставленной цели. Отказывая в доверии «нашему суждению», а значит, и его способности «самоу выбирать и отсеивать», Монтень под-

кая-нибудь часть, ее можно поставить на место; можно препятствовать искажению и порче, свойственным от природы всем вещам, чтобы они не увели нас слишком далеко от наших начал и принципов. Но пытаться переплавить такую глыбу и менять *фундамент такого огромного здания* – значит уподобиться людям, (с) которые стирают все, чтобы счистить пятно, (b) которые хотя и исправляют отдельные недостатки всеобщей смуты и лечат болезни смертью [...]» (III, IX, p. 958; T. R., p. 935) [ср. т. 2, с. 164].

¹ I, XXVII, p. 182; T. R., p. 181 [ср. т. 1, с. 170].

² I, XXVII, p. 181; T. R., p. 180–181 [ср. т. 1, с. 170].

черкивает шаткость и недолговечность наших верований: «Сколько вещей вчера казались нам непререкаемой истиной, а сегодня кажутся выдумкой!» Этим выводом об изменчивости наших верований сразу же ставится под вопрос вторичный авторитет, вновь обретенное доверие к предписаниям «нашей церкви». Переход от «вчера» к «сегодня», превращающий «непререкаемые истины» в «выдумки», не вселяет особых надежд относительно «фундамента», якобы принятого Монтенем на веру. Как и в «Апологии Раймунда Сабундского», наступление на врагов веры немедленно оборачивается подрывом самой веры. Подобные доводы в итоге лишь подкрепляют возражения противников и усиливают неуверенность. Мы видим, насколько относителен и неустойчив фидеизм, в котором находит прибежище Монтень. К догматам и обрядам, от которых ранее отказался, он возвращается в неуверенности¹.

Наше сегодня преходяще; скоро оно будет называться «вчера». Втайне оно чревато другими жизнями – и нашей смертью. Конечно, Монтеню хотелось бы спасти ускользающие от него день ото дня «картины жизни». Конечно, вчерашние жесты и пристрастия по-прежнему будут жить в обычае и образе жизни, которые день ото дня все глубже проникают в его существование. Но разве на самом деле этого достаточно, чтобы прошлое стало прочным фундаментом для настоящего? Во многих местах «Опытов» говорится лишь о ближайшем настоящем, которое опирается исключительно на очевидность сиюминутного и не находит никакой поддержки в прошлом. И как ни парадоксально, Монтень, обнаружив, что настоящее – личное и коллективное – влечется к гибели, не впадает в смятение только потому, что находит опору в созерцании всего сосуществующего с ним в этом самом настоящем. Стоя на вершине мгновения, он устремляет взгляд как можно дальше. Открывшаяся ему широкая панорама настоящего утешительна, ибо позволяет убедиться: не мы одни падаем, падение есть общее движение мира:

(b) Где падает все, там ничто не падает².

Однако есть что-то ободряющее и в обратном утверждении. Заглянув еще дальше, мы замечаем, что наше стремительное падение приходится лишь на весьма краткий миг всеобщего времени и на весьма ограниченную часть мира: бывало и хуже, а в иных местах в этот самый момент царит благоденствие:

¹ См.: Marcel Raymond, «L'attitude religieuse de Montaigne», in: *Génies de la France*, Neuchâtel, 1942, pp. 50–67.

² III, IX, p. 961; T. R., p. 938 [ср. т. 2, с. 167].

(а) Кто, глядя на наши гражданские войны, не воскликнет: все рушится, конец света у ворот, – не подумав, однако, что случались вещи и похуже и что в тысячах уголках мира все обстоит вполне благополучно?¹

Узкое настоящее и широкий обзор: вот точка примирения, обретенная сознанием Монтеня. Настоящее – единственное место нашего пребывания, и с него нам открывается необъятное пространство, разнообразие времен и судеб. Иные места и прошлое могут вновь предстать нашему взору как сегодняшнее зрелище, если только мы не станем искать в них ни средоточия счастья, ни авторитетных примеров: иные места и прошлое – это всего-навсего горизонт, заполненный знаками, которые дают нам ориентиры, позволяющие оценить настоящее, исключительно важное для нашей личной жизни и одновременно ничтожное в пределах известного нам мира, за которыми простираются необъятные неведомые миры. Широта доведена до предела: высказывая свои педагогические соображения, Монтень настаивает на необходимости развернуть перед взором ученика картину мира в виде обширной *синхронистической таблицы*, которая, останавливая все события истории и приближая их к современности, позволяет толковать их с точки зрения того, чем они могут быть нам полезны *сейчас*, но прежде всего они полезны тем, что учат нас понимать относительность нашего положения:

(а) Но кто способен представить себе, как на картине, великий образ нашей матери-природы во всем ее царственном великолепии; кто умеет подметить ее бесконечно изменчивые и разнообразные черты; кто ощущает себя – и не только себя, но и целое королевство – как крошечную, едва приметную крапинку в ее необъятном целом, только тот и способен оценивать вещи в соответствии с их действительными размерами.

Этот огромный мир, многократно увеличиваемый к тому же теми, кто рассматривает его как вид внутри рода, и есть то зеркало, в которое нам нужно смотреться, дабы познать себя до конца. Короче говоря, я хочу, чтобы он был книгой для моего юноши. Познакомившись со столь великим разнообразием характеров, сект, суждений, взглядов, обычаев и законов, мы научаемся здраво судить о собственных, а также приучаем наш ум понимать его несовершенство и его врожденную немощность – а ведь это наука не из особенно легких. Картина стольких государственных смут и смен в судьбах различных народов учит нас не слишком гордиться собой. Столько имен, столько побед и завоеваний, погребенных в пыли забвения, делают смешною нашу надежду увековечить в истории свое имя захватом какого-нибудь курятника, ставшего сколько-нибудь известным только после своего падения, или взятием в плен десятка конных вояк. Пышные и горделивые торжества в других государствах, величие и надменность стольких властителей и дворов укрепят наше зрение и помогут смотреть, не шурясь, на блеск нашего собственного двора и властителя. Мириады людей, погребенных

¹ I, XXVI, p. 157; T. R., p. 156–157 [ср. т. 1, с. 147].

до нас, помогают нам без страха перейти в иной мир, где нас ждет столь отменное общество. То же и со всем остальным¹.

Необъятность великой «картины» делает наше настоящее еще ничтожнее: но только наш, сегодняшний взгляд позволяет картине расширяться, развернуться перед нами, позади нас, вокруг нас во всем многообразии своих планов и расплывчатых групп. Только взглянув на этот «великий образ», мы ощутим, что перенеслись на подвижный гребень мгновения. Это собьет с нас всякую спесь – в полном соответствии с идеалом *theoria*, ставящей себе целью теперь уже не понять природу вещей, но укрепить созерцателя в мудром неведении.

Ничто в этом «великом образе» не завершено. Древние превосходили нас в ремеслах – но можем ли мы утверждать, что они «были наивысшим достижением»² природы? Люди нового времени открыли новый континент, но «кто поручится, что это последний из его братьев»³? Однако же эта незавершенность вполне совместима и с повторением, и даже с движением вспять. В мире Монтеня и цивилизациями, и познаниями правит пуганица случайных обстоятельств. Если природа в одном месте и может достичь высот, то в другом им противостоит упадок. В одном из редких фрагментов, где Монтень изъясняется в будущем времени, он (опять-таки в связи с Америкой) отмечает, что зарождение жизни и движение к смерти, во всем дополняя друг друга, в результате приводят к неподвижности:

(b) Вновь открытый мир только-только выйдет в свет, когда наш погрузится во тьму. Вселенная впадет в паралич; один из ее членов станет безжизненным, другой – полным силы. Я очень боюсь, что мы своим влиянием сильно ускорим его упадок и гибель, и наши воззрения и искусства слишком дорого ему обойдутся⁴.

Образ вращения, увлекающего великий звездный круг, и здесь преобладает над образом прямой дороги и поступательного движения вперед. Судьба Рима – великий, данный нам природой пример всех превратностей, какие могут постигнуть политическое сообщество:

(b) Светила роковым образом избрали римское государство, дабы показать на его примере свое всемогущество. Оно познало самые различные формы, прошло через все испытания, каким только может подвергнуться государство, через все, что приносит лад и разлад, счастье и несчастье. Кто же может отчаиваться в своем положении, зная о потрясениях и ударах, которые оно претерпело и которые все-таки выдержало?⁵

¹ I, XXVI, pp. 157–158; T. R., p. 157 [ср. т. 1, с. 147–148].

² III, VI, p. 907; T. R., p. 885 [т. 2, с. 119].

³ III, VI, p. 908; T. R., p. 886 [т. 2, с. 120].

⁴ III, VI, pp. 908–909; T. R., p. 887 [ср. т. 2, с. 120].

⁵ III, IX, p. 960; T. R., p. 937 [т. 2, с. 166].

Бесконечно меняясь, все бесконечно начинается сначала: ничто так не схоже с движением по кругу, как другое движение по кругу; ничто так не схоже с ростом и упадком живого существа, как рост и упадок другого живого существа. Новое прибывает и прибывает; но новое – это и возврат к старому. Если круговращение светил направляет круговорот земных событий, то что можно сказать, в свой черед, о цикличности человеческих мнений относительно круговорота небесных сфер, вращения или неподвижности солнца? Монтень знает, что признанная всеми геоцентрическая модель была только что оспорена Коперником, предложившим гелиоцентрическую теорию; но в его глазах это всего лишь возврат к теории Клеанфа, «опровергнутой» Аристотелем и Птолемеем; судя по всему, однажды обе противоборствующие теории будут вытеснены новым, не менее шатким учением:

В течение трех тысячелетий небосвод со всеми светилами вращался вокруг нас; весь мир верил в это, пока (с) Клеанф Самосский – или, согласно Теофрасту, Никет Сиракузский – (а) не вздумал уверять, что в действительности земля движется вокруг своей оси по эклиптике зодиака; а в наше время Коперник так хорошо обосновал это учение, что весьма убедительно объясняет с его помощью все астрономические явления. Какое иное заключение можем мы сделать отсюда, как не то, что не нам устанавливать, какая из этих двух точек зрения правильна? И кто знает, не появится ли через тысячу лет какая-нибудь *третья точка зрения*, которая опровергнет обе предыдущие?¹

Монтень снова пытается прикинуть, что будет в будущем, – но его предположение нимало не предполагает идеи научного прогресса. Он всего лишь приводит еще один довод в пользу того, что не стоит присоединяться к какой-либо «точке зрения». Далее в тексте идет цитата из Лукреция о превратностях славы и поношения; после нее мысль Монтеня развивается следующим образом:

(а) Поэтому, когда появляется какое-нибудь новое учение, у нас есть много оснований не доверять ему, памятуя, что до его основания процветало противоположное учение; и, подобно тому как оно было отвергнуто новой точкой зрения, точно так же и в будущем может возникнуть еще какое-нибудь *третье учение*, которое отвергнет это второе².

Учения и точки зрения сменяют друг друга по закону круговращения: наш ум пассивно кружится на месте, повинуюсь дуновениям извне:

[...] (а) Получится, что простые люди – (с) а мы все принадлежим к их числу – (а) будут постоянно *менять свои взгляды, подобно флюгерам*; ибо, будучи податливы и не способны к сопротивлению, они вынуждены будут непрерывно усваивать

¹ II, XII, p. 570; T. R., p. 553 [т. 1, с. 502–503].

² II, XII, p. 570; T. R., pp. 553–554 [т. 1, с. 503].

все новые и новые воззрения, причем последнее всегда будет уничтожать следы предшествовавшего¹.

«Третье учение» здесь, в отличие от прочих трехчастных делений, которые мы рассматривали ранее, – это не синтез, снимающий оппозицию. Оно – еще одна вариация в целом ряду равнозначных вариаций. Оно уже заранее прибавляется к синхронистической картине человеческого мира, отмеченного печатью самоуверенности и ущербности (которая толкает людей к насилию). Эта экстраполяция не указывает нам дальнейший путь: она предвидит некую вероятную случайность – новое мнение, так же не имеющее власти над реальностью, как и мнение наших предков. Из него нельзя вывести никакой программы действий – ни для расширения наших познаний, ни для покорения сил природы. Мудрость, согласно Монтеню, состоит в доверии и послушании, когда человек хоть и устремляет взор в раскинувшуюся перед ним ширь, но не считает себя в силах подчинять себе природу средствами какого-либо искусства. Нам дано «беспечно и не мудрствуя лукаво» следовать «общему закону мироздания», всецело «подчиняться»² ему, а не использовать и не менять его своими действиями: «Мои познания не заставят его отклониться от своего пути, он не изменится ради меня»³. То, что мы, как нам кажется, знаем о причинах и следствиях явлений, не может служить основанием для какого-либо предвидения: «Тщетны намерения того, кто притязает обнять причины и следствия и за руку вести свое предприятие к вожделенному концу...»⁴ Следовательно, науки, позволяющей нам воздействовать на будущее, не существует: единственно возможная наука состоит в том, чтобы понимать самого себя, познавать себя в настоящем времени, где, конечно, есть место наставлению, почерпнутому из старинных книг, но лишь в той мере, в какой оно, усвоенное, впитанное, осовремененное нами, становится синхронным ритму нашего дыхания, рисунку нашего письма. Польза науки измеряется тем, насколько полно ее присутствие здесь и теперь; «знание» должно «улучшить несовершенное состояние»⁵ души: «Тому, кто не постиг науки добра, всякая иная наука приносит лишь вред»⁶. Ее цель – «упорядочить ход души»: от нее требуется быть искусством движения, неким стилем *ходьбы* (походки), не зависящим от выбора пути. Таким образом, авторитет настоящего жиж-

¹ II, XII, pp. 570–571; T. R., p. 554 [т. 1, с. 503].

² III, XIII, p. 1073; T. R., p. 1050 [ср. т. 2, с. 271].

³ *Ibid.*

⁴ III, VIII, p. 934; T. R., p. 912 [ср. т. 2, с. 143].

⁵ I, XXV, p. 140; T. R., p. 139 [т. 1, с. 131].

⁶ I, XXV, p. 141; T. R., p. 140 [т. 1, с. 132].

дется на невозможности найти опору в прошлом и отнести какой-либо честолюбивый практический замысел в будущее. Сегодняшняя жизнь «я» определяется как наименее суетная из всех сует, ибо все прочие временные измерения лишены всякого авторитета. Настоящее шатко: его полнота обеспечена безразличием к будущему и сведением прошлого к «великому образу», не обладающему принудительной силой примера, – ни один из его голосов (кроме голоса Сократа, признающего свое неведение) не говорит вполне убедительно и властно.

Конечно, Монтень, сделавшись автором, создавая «Опыты», устанавливает новый авторитет – авторитет слова, в котором отдельный человек «запечатлевает» самого себя. Но этот авторитет проявляет себя через отрицание, он не требует доверия к себе, он ничего не навязывает: «Я недостаточно авторитетен, чтобы мне верили, да и не стремлюсь к этому»¹. Литературное произведение – это авторитет, речь которого не обладает никаким прочным авторитетом: в его власти лишь в любую минуту объявить о собственном «несовершенстве». Настоящее, точка полноценного приложения сил природы, есть в то же время точка, где сознание ощущает и окружающий мир, и самое себя как нечто переходное, как тени, то сразу исчезающие, то возникающие вновь. Настоящее подвижно, но именно оно заключает в себе то, что есть «в бытии», в его мгновенно ускользающей от нас очевидности. Оно – наше обиталище, как вечность – обиталище Бога. От нас зависит сделать так, чтобы это углое жилище стало как можно богаче.

6. После Монтеня

Однако уже скоро в сознании европейцев прокльнется идея будущего, которое вместит в себя возросшие знания и постоянно увеличивающееся множество операций, основанных на научных расчетах и предвидениях. Монтень смирился с тем, что ему суждено «без конца ходить по кругу». Следующее поколение поставит перед собою новую цель, состоящую буквально в том, чтобы выйти из этого круга и двинуться вперед. Вот что пишет Бэкон: «Sed instauratio facienda est ab imis fundamentis, nisi libeat perpetuo circumvolvi in orbem, cum exili et quasi contemnendo progressu»². Монтень

¹ I, XXVI, p. 148; T. R., p. 147 [т. 1, с. 138].

² Francis Bacon, *Novum Organum*, in: F. Bacon, *Works*, 7 vol., London, 1857–1859, t. I, p. 162. Перевод: «Должно быть совершенно обновление до последних основ, если мы не хотим вечно вращаться в круге с самым ничтожным движением вперед» [Ф. Бэкон, *Соч. в 2-х томах*, изд. 2-е, т. 2, М., 1978, с. 17].

был согласен подчиниться «общему закону» природы, не требуя от него ничего большего. Бэкон будет стремиться превратить повиновение природе в средство восторжествовать над нею и основать царство человека: «*Nominis autem imperium in res, in solis artibus et scientiis ponitur. Naturae enim non imperatur, nisi parendo*»¹. И когда Бэкон сведет воедино все свое знание о мире, он заранее отведет место грядущим знаниям, которые увеличат и обогатят наши возможности. Его сводная таблица – уже не сцена, на которой нам неясно видится бесконечная череда сменяющих друг друга в веках жизней и смертей, но упорядоченная сумма наук и искусств, отвечающих каждой из наших способностей: сумма временная, где ждут своего заполнения лакуны, несущие на себе печать нашего невежества, и куда будут вписаны предметы, покуда еще не перечисленные и не поименованные. Желание, нацеленное в будущее, где оно будет обладать всем, чего ему недостает (*desiderata*), больше не подлежит осуждению. Отныне постижение мира разумом (*inquisitio*) не отвергается как *пустое любопытство* – в чем обвинял его Монтень, подхватывая одновременно и скептическую критику, направленную против всего, что нарушает покой души, и религиозную критику мирского искушения, отвращающего душу от ее сверхъестественного предназначения.

Когда же монтеневское мгновение – «я чувствую» – превратится у Декарта в мгновение властной уверенности ума – «я мыслю», субъективно очевидное станет отправной точкой метода, который, полагаясь на расчеты, на геометрию, будет объяснять любые проявления протяженной субстанции с помощью механики: будущее открывается для предсказуемого действия. Мы знаем, каких перемен предполагает достичь Декарт благодаря знанию, которое, по его мнению, скоро примет свой окончательный вид: облегчить человеческий труд, победить болезнь, продлить жизнь. Будущее зовет ученых на труд – его измерение овеяно надеждой на более счастливое физическое существование человека.

Отныне все то, что было для Монтеня лишь одной из вариаций в изменчивой череде мнений (гелиоцентризм Коперника) или виделось ему очередным примером неистощимого плодородия природы (открытие земель Нового Света, фрагментов бесконечности, которую мы не в силах постигнуть целиком), обретает вид решительного движения вперед, прогресса: благодаря ему люди Нового времени получают неоспоримое преимущест-

¹ *Op. cit.*, т. I, р. 222. Перевод: «Власть же человека над вещами заключается в одних лишь искусствах и науках, ибо над природой властвуют, если ей не подчиняются» [Там же, с. 78].

во перед людьми древности и могут надеяться на новые приобретения. Если Монтень считал невозможным выйти из «круговорота» мнений, продвинувшись вперед, то теперь это стало главной возможностью человека, возрастающей по мере накопления знаний.

Монтень примирился с миром феноменов. Вначале он объявлял его обманчивым и зыбким; но поскольку прочное, истинное *бытие* оставалось недоступным, его заслоняли видимости, Монтень в конечном счете соглашался вполне сознательно отдаться бесконечному потоку явлений, открывающихся и тут же ускользающих от полной и в то же время несовершенной хватки наших чувств. Но преемников Монтеня уже не будет удовлетворять это феноменистское решение, где ум возвращается к исходной точке – униженный в своем первоначальном уповании, но обретающий награду в более пристальном внимании, какое он уделяет отныне своему природному уделу. Опираясь на ту же критику видимостей, на то же изначальное сомнение, они изгонят «идолов», «очистят доску» и (под контролем опыта, все более адекватного объекту) выведут математические законы, позволяющие нам использовать в своих целях материальный мир. Отныне сомнение будет лишь мерой (неусыпной) критической предосторожности, предваряющей построение уравнений и достоверные наблюдения. Дискурс новой науки будет теперь развиваться в непрерывной полемике с иллюзиями чувственного восприятия и неуправляемого воображения; такая критика уже не ограничится выводами Монтеня, обрекавшего ум постигать в конечном счете лишь самого себя, свое убожество и моментальную изменчивость: следствием научного прогресса станет все возрастающая вера в возможности сознания, вооруженного математическим инструментарием и экспериментальным методом. О том, что наука будет развиваться и дальше и что люди смогут рассчитывать на нее в своем стремлении восторжествовать над враждебными им силами природы, теперь можно говорить в будущем времени изъяснительного наклонения.

«Новая» наука не приемлет феноменальный мир в том виде, в каком он предстает перед нами: он подлежит причинно-следственному истолкованию, из которого выводятся общие законы; законы эти можно *помыслить* в количественном плане, в соответствии с постоянными величинами, сводящими все разнообразие феноменов к единообразным и прогнозируемым процессам. Благодаря экспериментальной процедуре мир феноменов, складывающийся одновременно из нашего природного восприятия и множества существующих на данный момент культурных практик, образует отправную точку для научной мысли: «исследователь», критически наблюдая его, выявляет в различных его точках (в соответствии со своими интереса-

ми) проблемы, для понимания которых требуется создать более адекватную экспликативную модель. В противоположной, конечной точке экспериментальной работы, подчиненной дисциплине разума, чувственному миру вновь отводится весьма скромная функция: он послужит индикатором, позволяющим нашему взгляду уловить на шкале измерений ответ подопытного объекта – ибо всякий опыт не только подчиняется теоретическим моделям, но одновременно и строится так, чтобы мы могли разобраться в показаниях какого-либо измерительного прибора *ощутимую переменную*. Однако это уже не то ощущение, какое было присуще «простодушному» существованию: это чувственный осадок, который находится в ведении и под контролем научной мысли, стремящейся ухватить за видимостями причину видимостей.

И все же чувственный мир нельзя уничтожить до конца: ведь он – наш первичный опыт. В XVIII веке, когда восторжествовала «логическая истина», философскому языку пришлось создать новую категорию – «эстетическая истина»: она должна была наделять легитимностью (конечно, более низкого уровня) явления природы или искусства, доступные нашему прямому чувственному восприятию. Во всем, что касается природы вещей, верховный авторитет оставался за объективным знанием и рациональным вычислением, открывающими перед нами будущее. Однако где-то сбоку от него – рядом или ниже – следовало оставить место и для чувственного познания, отвергаемого этим победоносным языком¹. Именно в тот момент, когда «коперниканский» подход к физической реальности стал непререкаемой истиной, *литература* приобрела тот статус, который характерен для нее в современную эпоху: она – свидетельница «внутреннего опыта», силы воображения и чувства, неподвластных объективному знанию; она – та ограниченная область, где по праву господствует очевидность чувства и восприятия, «личная» истина. Так в современной цивилизации возникло привычное ныне сосуществование двух языков, дополняющих и исключаящих друг друга: языка науки, основанного на расчете и развивающегося через неустанное рациональное опровержение всего, что обретает форму «видимости», – и языка искусства, чья главная задача состоит в сборе и упорядочении наиболее «оригинальных» материалов, доставляемых неискушенным чувствен-

¹ Я лишь напоминаю, как возникло понятие эстетики, окончательно закрепленное «Эстетикой» Баумгартена (1750). См. об этом: Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932, гл. VII; фр. пер.: E. Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, trad. par P. Quillet, Paris, 1966; Joachim Ritter, «Landschaft», in: *Subjectivität*, Suhrkamp, 1974, S. 141–163; фр. пер. Г. Роле см.: *Argile*, Paris, n° 16, p. 27.

ным восприятием¹. Если, с одной стороны, монтеневское сомнение внушило Декарту его идею «чистой доски» и положило начало операциям научного метода, то с другой – Монтень с его скептической сосредоточенностью на сиюминутном чувственном опыте, с его уходом в эстетику, с его все возрастающим интересом к «рисованию» самого себя – быть может, один из первых *писателей* в новом понимании этого слова. Достаточно напомнить, что взял у него Руссо, распространивший его влияние дальше: разоблачение кажимости и подчинения общественному мнению, критику, направленную против суетного знания, педагогические идеи, замысел описать самого себя.

Но идеал науки, а вместе с ним и понятие будущего – поля ее возможного применения, не сводился к одному лишь техническому господству над материальным миром. Отныне возникает новый честолюбивый проект: распространить на «нравственный мир» тот же принцип, что позволил нам установить законы «мира физического», то есть разработать объективную психологию и объективную мораль, выявить интересы, побуждения и силы, заставляющие людей действовать и осуждаемые или восхваляемые моралью под именем пороков и добродетелей; взвесить и проанализировать их по тому же методу и с той же строгостью, которые позволили нам выразить в числах отношения, управляющие материей по ту сторону данных в ощущении видимостей. Для этого следовало применить к «мыслящей субстанции» экспериментальный подход, аналогичный тому, который оказался столь плодотворным в отношении «субстанции протяженной»; возникла мечта о том, чтобы выявить и *раскрыть* в поведении отдельных людей и целых обществ постоянные величины и законы, соответствующие законам, установленным механикой для своей сферы; в идеале требовалось вывести некий единый «моральный» принцип – столь же общий, столь же нейтральный, исчислимый и измеряемый, как принцип силы или ускорения. Отныне речь шла уже не только о разоблачении «порока», скрытого под личиной добродетели: помимо этого, нужно было понять, что мораль, срывая маски, обнажает перед нами не что иное, как очередную иллюзию: «порок», «порча» и пр. – это всего лишь словесные единицы, производные от богословского языка; это своего рода вторая маска, ответственность за которую несет на сей раз не людская хитрость, но несовершенное знание моралистов. За этой маской должна была открыться

¹ Сильно упрощенное изложение проблемы см. в нашей работе: J. Starobinski, «Langage poétique et langage scientifique», *Diogenes*, 100, Paris, 1977, pp. 139–157.

первичная субстанция или действующая сила: себялюбие, инстинкт самосохранения, желание, корысть, потребность. Названия их менялись (а в XIX веке к списку добавятся «психическая энергия», «либидо») – неизменным оставалось лишь стремление построить механику (или физиологию) чувств и страстей, понимаемых как вещи, примерно по модели механики твердых тел или жидкостей (включая электричество). В XIX веке была сделана попытка перенести эту попытку с индивидуальной психологии на историю и познание разных типов общественного устройства: их можно объяснить с помощью механизма «реальных сил», которые не осознавались их носителями и (как считалось) до тех пор не были известны историкам. Тем самым социальная «физиология» стремилась соперничать если не с точными науками, то по крайней мере с науками естественными и даже пыталась слиться с ними, привив свою теорию общественного прогресса на теоретическое древо эволюции живых существ. Следовательно, в будущем, которое стремится приблизить научное исследование, онтологическое разоблачение маски совпадет с ее этико-политическим разоблачением в целостном знании причин и следствий – фундаменте сознательного действия, которым человечество берет на себя бремя своей судьбы.

Монтень, поначалу осудив обычай, за неимением лучшего примирился с ним: мы можем жить лишь в настоящем, поэтому не стоит подрывать его основы. Тем самым, как мы видели, в этико-политической сфере он совершает то же обратное движение, что и в сфере онтологической. Действительно, осуждение наших притязаний проникнуть в тайны природного мира нередко сочетается у Монтеня с осуждением нашей снисходительности к ложным видимостям мира нравственного. Пустое бахвальство и отказ преклониться перед тайной природы суть два аспекта одного и того же «мнения», одной и той же ограниченности. Мудрость Монтеня бьет отбой: эта ограниченность, это «мнение» виновны лишь в том, что не ведают себя. Нужно, чтобы человек знал: он ограничен, ему не дано иметь ничего, кроме мнений и фантазий; нужно, чтобы он не противился изменениям, производимым природой в нем и вокруг него, не пытался задержать то, что течет, то есть привести в порядок вещей и общественных установлений изменение, которое он полагает необходимым, не ведая, однако, обернется ли оно улучшением или (что скорее) крахом. Подобное смирение (как мы видели, отнюдь не исключаящее твердого нравственного неприятия несправедливости) прямо противоположно позиции, возникшей в новое время и просуществовавшей вплоть до середины нашего столетия: эта последняя, экстраполи-

руя в общественную жизнь предсказуемый характер результатов научно-технической деятельности, упивается идеей коллективного будущего, сознательно *создаваемого* человечеством. Конечно, в целом ряде областей политико-экономическое действие может достигать своих целей, тем более что оно прибегает для этого к возможностям науки и техники. Человеческий проект, приобретая такое орудие, перестает быть просто намерением, находящимся во власти капризной Фортуны; в его распоряжении есть средства коллективной мобилизации и промышленного строительства, позволяющие созидать на обширных участках мир, целиком подчиненный продуманному плану. Тем самым изменилось не только число и характер целей, которые человек вправе ставить перед собой: изменилось прежде всего значение, которое приобретают эти цели, пусть даже отдаленные, для нашего настоящего, наших сегодняшних мыслей и поведения. О чем бы ни шла речь – о росте материальных благ или об освобождении личности, люди нового времени в своей работе и своих действиях ориентировались на все более неотступный образ будущего, где будет уничтожено все, чем мы недовольны сейчас; они знают (или думают, что знают), что, невзирая на трудно предсказуемые препятствия и преграды (нужно лишь попытаться интегрировать эти препятствия и преграды, по мере их возникновения, в уравнение, призванное разрешить все и вся), они могут получить то, к чему стремились: как говорится, стоит только захотеть. Таким образом, горизонт их чаяний значительно расширяется: будущее, включающее в себя все, что можно осуществить в соответствии с научными расчетами, разрастается до мифологического будущего, где наука поможет достигнуть всеобщего счастья. И им все чаще и чаще случалось забывать, что именно сегодняшние люди создают образ будущего, несущего избавление от всех зол и несправедливостей сегодняшнего дня. Будущее обрело едва ли не сакральную ценность, стало высшим авторитетом – критерием, источником легитимности, мобилизующим призывом; труд или вклад, который предстояло совершить во имя общего блага, превратился в решающую концептуальную категорию: в соответствии с ней мысль выстраивала дискурс, а существование – жизненную позицию¹. По сравнению с этой убежденностью, с этим страстным порывом мудрость Монтеня, сосредоточенная в настоящем, усердно ограничивающая подступы к буду-

¹ О функции будущего в современной политической мысли и о кризисе, который претерпевает это понятие, см.: Krzysztof Pomian, «La crise de l'avenir», *Le Débat*, 7, Paris, décembre 1980, pp. 5–17.

щему, могла показаться допотопной осторожностью – устарелой и узко-лобой. По сравнению с новым складом ума, полагающим, что преобразование необходимо и возможно, консерватизм в духе Монтеня предстает уже не как выбор наименьшего зла для всех, но как наиболее удобный выбор, позволяющий отдельно взятому дворянину обеспечить свой собственный комфорт. Мы начинаем сомневаться в «искренности» Монтеня, даже когда он заявляет, что стремится, насколько возможно, примирить личное спокойствие со служением общему благу. Доходит до того, что мы забываем: Монтень, желая при всех обстоятельствах сохранить уважение к себе, сумел при всем своем консерватизме следовать на практике морали *отрицания*. (Это один из важных уроков, которые мы можем почерпнуть из опыта III, I, «О полезном и честном»). Мы полагаем, будто нашли причины надеяться, – тогда как Монтень, живший в эпоху чумных эпидемий, костров, войн и великих страхов, не мог найти их ни в себе, ни вокруг себя.

Но, безусловно, именно здесь мы вновь оказываемся в царстве иллюзии. Если законы математической физики поддаются проверке опытом или получают применение в технике, то с нравственной или исторической «реальностью», которая, как считает противник личин, открывается по ту сторону видимостей или в их не замеченном прежде переплетении, дело обстоит совсем иначе.

В эпоху общественных наук родилась мечта о разоблачительном знании. Однако в самой сердцевине этого знания вступали в силу новые маски, новые мифы: иногда их сразу же опознавали как мифы, но чаще принимали на веру. Самое сильное доказательство, какое имеется в запасе у «научного» толкования явлений в области моральной и исторической реальности, – это его собственная убедительность и мобилизующая сила, способность увлекать за собой целые общества или отдельных людей, внушая им *доверие* и желание с ним согласиться. Но, ища доказательства во влиянии, которое оказывает «научный» подход, мы возвращаемся к паре *личина – верование*. Все то, что мы прежде отрицали и отвергали, вновь выходит на сцену, причем уже не в параллельной области (эстетике), а прямо внутри дискурса, призванного описать реально существующие силы, а значит, определить новое устройство психики или новый облик общества.

Возьмем один из сотни возможных примеров – двусмысленность слова «идеология»: в одном (марксистском) понимании оно обозначает клеймо ложного сознания, а в другом (ленинском) утрачивает всякий пейоратив-

ный смысл и обозначает то представление о мире, какое следует внушить «массам», дабы они активнее трудились во имя своего «освобождения»¹. Новое учение готово предстать в качестве новой идеологии – идеологии, выработанной на сей раз при свете дня, в соответствии с историческими законами и уже не заключающей в себе той доли темноты и обмана, которую, сам того не ведая, содержал прежний «идеологический дискурс». Однако именно предполагаемая ясность этого высшего знания и чревата опасностью: перед нами новая декорация, возведенная обманчивым миром. Это не открытое примирение с видимостью и обычаем во всей их отнесенности, как у Монтеня, но неожиданный и неосознанный возврат к самонадеянности и «мнению». Считать, будто мы ушли от иллюзии, высадились на берег бытия или нашли способ опровергнуть все ложные утверждения, – иллюзия в квадрате; вернее, иллюзия – верить, что мы покинули неверную область этического выбора и вступили в сферу непогрешимого прикладного знания.

Это не значит, что подобная разновидность иллюзии – маска, открывшаяся под сорванными масками, – не оказывает никакого влияния: просто ее успех в истории не доказывает превосходства какого-либо знания. Успех этот доказывает лишь одно: уверенность в преодолении иллюзии может стать для людей мощной мобилизующей силой. Монтень знал это: «Всякое убеждение может быть достаточно сильным, чтобы заставить людей отстаивать его даже ценой жизни». Мы приводили эту фразу, описывая обвинительный акт Монтеня; однако обвинение становится вдвойне законным в момент, когда зыбкие истины, основанные на авторитете прошлого и на традиции, вытесняются не менее зыбкими истинами так называемой «науки». Глядя на героизм новых прозелитов, читатель Монтеня заметит, что жертва доказывает лишь силу веры, но не истинность отстаиваемого мнения: «А сколько людей спокойно шли на костер и сгорали за чужие идеи, им непонятные и неведомые! [...] Всякому кажется, что он – высшее достижение природы, пробный камень и мерило для всех остальных. Если чьи-то повадки непохожи на его собственные, значит, они искусственны и

¹ На эту тему см. обзор Леонарда Шапиро в кн.: *Ideology and Politics*, ed. M. Cranston and P. Mair, Stuttgart; Bruxelles; Firenze, Alphen, 1980, pp. 75–92. Кроме того, см. сборник статей, озаглавленный «Демифологизация и идеология» (*Démythification et idéologie*, ed. par E. Castelli, Paris, 1973), а также тематический номер журнала «Дедал» (*Daedalus*, Cambridge, Mass.) за лето 1979 г. («Hypocrisy, Illusion and Evasion»). Хороший обзор содержится и в статье «Идеология» (написанной Р. Ромбергом и У. Дирсе) в четвертом томе *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. J. Ritter, K. Gründer, Basel, 1976.

фальшивы. Непроходимая глупость!»¹ При таких убеждениях Монтень, безусловно, не сделался великомучеником, подобно отцам Церкви. Но он и не послал никого на муки и пытки. Бесчеловечность и жестокость возмущали его; но он мало верил в греховность, а следовательно, и не пытался определить и навязать другим правила земного или духовного спасения.

Любопытный поворот: отсутствие у Монтеня исторической надежды, долго казавшееся анахронизмом, сегодня, когда современное сознание охвачено кризисом, приобретает поразительную актуальность. Кризис этот можно определить как кризис веры в будущее – предчувствие разочарования, боязнь того, что перемены, изначально продиктованные самыми лучшими намерениями и осуществляемые при помощи самых сильных средств, принесут «обратный результат». Своим недугом наше столетие в значительной мере обязано чрезмерному давлению императивов будущего, диктатуре того грядущего, торжество которого заставляет забыть, что осуществляется оно в настоящем, заставляя одних людей обращаться с другими, как с объектами, и вознаграждать их обещанием завтрашних выгод или скорого счастья. В наши дни многие уже не могут покорно жить в настоящем, обескровленном жертвами и самоотдачей, которые требуются от них во имя надежды. Эта «ангажированность», или «ипотека», достигла такого размаха, что настоящее оказалось украдено: взамен сегодняшней жизни нам мошеннически предлагают «вексель без указания суммы» (Р. Козеллек)². В нашу эпоху стало все сильнее ощущаться, что вексель ничем не обеспечен. Спустить на землю богословскую добродетель надежды еще не приносит надежного удовлетворения, тем более что при подобной секуляризации часто забывают о другой богословской добродетели, которая находила применение именно на земле, причем в самом что ни на есть настоящем: о любви к ближнему. Это с особой очевидностью проявилось в индустриальных обществах с тоталитарной формой правления: усилие, которое требуется от человека ради будущего «неотчуждения», в настоящем принимает форму явного, безусловного свертотчуждения. То же самое (пусть и в меньшей степени) относится к любому обществу, где сегодняшняя жизнь подчинена императиву «роста» и поставлена в зависимость от подсчитанных будущих результатов. Когда обещание грядущей

¹ II, XXXII, pp. 724–725; T. R., pp. 702–703 [ср. т. 1, с. 644]. «Беда в том, что мы считаем лучшим доказательством истины число ее приверженцев – толпу, в которой безумцев неизмеримо больше, чем разумных людей» (III, XI, p. 1028; T. R., p. 1005) [ср. т. 2, с. 232].

² Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise*, Frankfurt, 1973, S. 157.

справедливости стало оправданием несправедливости в настоящем или когда наступление ожидаемого времени не принесло с собой объявленного счастья, а новое, продлевающее его обещание перестало встречать себе доверие – тогда авторитет будущего начал блекнуть. Бурное разочарование и протест проявились с такой силой, что люди отчаялись восстановить нарушенное равновесие, согласовать причастность к настоящему (совпадение с самим собой в сиюминутной воле) с постановкой дальних целей. Мы замкнулись в настоящем – в плотской жизни, в опьянении и экстазе – куда больше, чем Монтень. В самом деле, как бы ни был Монтень подвержен искушению скепсисом, а следовательно, какое бы значение ни придавал счастью, заключенному в каждом отдельном миге, он всегда уделяет место суждению, подразумевая, что оно вправе исследовать все временные пласты, в том числе и те, что недостижимы для действия. Сознание Монтеня, обитая в настоящем, находится в непрерывном диалоге с образами прошлого, тогда как некоторые современные адепты непосредственного существования отказываются как слепо подчиняться пению сирен – грядущих сообществ, так и наследовать культуре прошлого: их настоящее настолько сужается, что смыкается с настоящим животных; животному же началу Монтень воздал парадоксальную хвалу, процитировав Пиррона, осуждавшего человеческую склонность опережать события: «Философ Пиррон, будучи застигнут на море сильным штормом, призывал своих спутников подражать в невозмутимости свинье, которая находилась с ними на корабле и взирала на бурю без страха»¹.

Сосредоточенность на настоящем, которая позволяет рассматривать Монтеня как предвестника современного состояния умов, вновь и еще более остро выражается в «постсовременной» ситуации. Безусловно, этот возврат к чувственно достоверному может (но только в системе языковых ценностей, отмеченных современными идеями эволюционизма и прогресса) приобретать *регрессивный* смысл: он свидетельствует не только о стремлении избавиться от тирании будущего, но и о разочаровании во всякой целеполагающей деятельности. Плотское или духовное совпадение с самим собой превращается в сиюминутную цель, которой нужно достичь любой ценой, даже ценой отказа от всякого проекта, в котором структурируется и облекается плотью завтрашний день. Задача «сохранять и поддерживать» даже не принимается в расчет. В нашу эпоху, когда

¹ II, XII, p. 490; T. R., p. 470 [ср. т. 1, с. 427]. Тот же анекдот упоминается и в опыте I, XIV, p. 54; T. R., p. 54 [т. 1, с. 53]

интересы человека ограничиваются его нынешним состоянием, это нередко выражается у него почти исключительно в культе собственного тела; пребывая между тоской и тягой к наслаждению, между ипохондрией и гедонизмом, человек едва ли не подменяет вниманием к своему телу прежнюю религиозность: оно столь же серьезно, императивно, носит такой же ритуальный характер. И тому, кто вглядывается в прошлое в поисках «предшественников» этого культа, кажется, что он сразу же находит разительный его пример у Монтеня. Кто еще из писателей так обстоятельно сообщает нам о своих «телесных состояниях»? Разве не тело служит главным объектом *опыта*, о котором повествуется в последней главе (III, XIII)? Но как отличается этот опыт от современного нарциссизма! Для Монтеня телесная жизнь – всего лишь одна из его главных «составных частей». Он вовсе не творит из нее кумира. Если он и уделяет телу, императиву здоровья постоянное внимание, то лишь с точки зрения *суждения*, которое «живет само по себе»¹ и наблюдает за ним со стороны, с любовной иронией. Монтень не настолько поглощен телесной жизнью, чтобы забывать об «отношении с другим». Да, один из последних его советов – это как раз совет счастливо совпасть с самим собой: «Уметь достойно проявить свое естество – значит достичь полного и как бы божественного совершенства»². И однако это погружение в себя (отдаленным примером которого служит Бог Аристотеля) сразу же становится способом присоединиться к другим. Через несколько строк читаем:

На мой взгляд, самой прекрасной жизнью живут те, кто равняется по (с) общечеловеческой мере и следует порядку, избегая (b) всяческих чудес и уклонений³.

Этот средний член, примиряющий личную заботу о здоровье и необходимость общаться с другими, помещен под знаком бога Муз, к которому взывал Гораций:

Старость же нуждается в более мягком обращении. Да будет к ней милостив этот Бог, покровитель *здоровья и мудрости*, но мудрости *радостной и общительной*:

Frui paratis et valido mihi,
Latoe, donec, et, precor, integra
Cum mente, nec turpem senectam
Degere, nec cythara carentem⁴.

¹ III, XIII, p. 1074; T. R., p. 1052 [т. 2, с. 273].

² III, XIII, p. 1115; T. R., p. 1096 [ср. т. 2, с. 311].

³ III, XIII, p. 1116; T. R., p. 1096 [ср. т. 2, с. 311].

⁴ *Ibid.* Стихи Горация взяты из «Од» (I, XXXI, 17): «Дозволь, сын Латоны, мне, полному сил, наслаждаться тем, что я приобрел, и молю тебя, оставь мне незатуманенный разум, чтобы я достойно провел свою старость и не расставался с моею лирой».

Следуя требованию поддерживать одновременно и связь с самим собой (во внутреннем становлении, нацеленном на *мудрость*), и связь с другими (в *радостной* общительности, неотделимой от «искусства беседы»), Монтень избегает искушения оказаться в плену нарциссизма (которому поддаются многие наши современники, перенося на себя самих энергию, что прежде уходила на построение грядущих миров). Высказывая мысль о том, что плод опыта должен носить и субъективный, и объективный характер, Монтень любит прибегать к образу «концерта», согласной игры музыкальных инструментов – как в позднейшем добавлении к «Искусству беседы» (III, VIII):

... (b) Плод опыта врача – это не история излеченных им болезней, не память о том, что он исцелил четырех чумных и трех подагриков; он должен дать нам почувствовать, что, применяя свое искусство, стал мудрее. (c) Так в концерте мы слышим не лютю, спинет или флейту, но созвучие всех этих инструментов, сочетание и плод их совместной игры¹.

Признавая «авторитет [...] опыта»², Монтень распространяет его как на наше активное овладение реальностями внешнего мира, так, одновременно, и на внутреннее осмысление нами этой деятельности, которая становится в нас мудростью и сознанием. Настоящее, которому Монтень отводит господствующую роль, есть настоящее полифоничное, влекомое, подобно музыке, ходом времени: оно согласно исчезнуть и вечно преодолевает свое исчезновение. Широтой и многообразием настоящего возмещается то укороченное измерение будущего, с которым смиряется Монтень. Предвосхищая жажду ощущать драгоценный вкус телесного существования, находясь на гребне минуты, – жажду, ставшую в нашу эпоху всеобщей, – он не оказывается у нее в плену: настоящее у Монтеня включает в себя и «гражданские» обязанности, и политический долг; мы видели, что вопрос о том, какое место следует уделить частной жизни, приобрел для Монтеня важнейшее значение лишь потому, что личное существование должно сосуществовать с жизнью общественной и ни в коем случае не может от нее уклоняться. Значит, нужно распределить себя между тем и другим. Монтеневское требование полифонии вызывает у нас в памяти некоторые образцы старинного искусства, например мотет или мадригал; однако мы должны признать, что во многих отношениях – в том, что касается тесного настоящего телесных наслаждений, а также прозрачного будущего, созданного техническим и/или те-

¹ III, VIII, p. 931; T. R., p. 909 [ср. т. 2, с. 140].

² *Ibid.*

оретическим умозрением, – оно воплощает для нас лучшее будущее, нашу еще не достигнутую цель.

Как мы видели, приятие тела предполагает в первую очередь приятие сообщения, поступающего от органов чувств. Оно не открывает нам доступа к идеальным сущностям; его нельзя положить в основу какого-либо достоверного знания. Но мы должны жить среди людей, обустроить человеческое сообщество с учетом чувственного универсума – места нашей встречи. Точно так же, как нам нужно «достойно сыграть свою роль» в репертуаре всеобщего «лицедейства», точно так же, как нам нужно научиться следовать «общепринятому языку», который мы поначалу подвергали критике¹, – так же нам следует и признать уместность «поверхностных церемоний и видимостей», пусть даже они и скрывают от нас глубинные истины. Поэтому-то противник личин в конечном счете произносит похвальное слово видимости и поверхности вещей – во всяком случае как действенной политической силе:

(b) Чувства – наши личные и первые судьи, они видят окружающие вещи лишь в их внешних проявлениях; ничего удивительного, что повсюду, во всех составных частях нашей общественной жизни мы видим постоянное смешение поверхностных церемоний и видимостей и что именно в них заключается наилучшая и наиболее действенная сила государственного устройства. Мы всегда имеем дело с человеком, а его состояние до странного телесно.

Отсюда и упрек, который Монтень на той же странице адресует протестантам, стремящимся полностью отвлечься от всего чувственного и «создать [...] религию столь созерцательную и бесплотную», что некоторым людям «кажется, будто она, растаяв, вытекла у них сквозь пальцы»². При этом Монтень, конечно, продолжает бдительно следить за любыми злоупотреблениями властью, основанными на внешности:

(b) Мне ненавистна всякая тирания – и в речах и в поступках. Я всегда восстаю против суетности, против того, чтобы *внешние впечатления* затуманивали нам рассудок [...]³

Итак, он не позволит людям, обращающимся к нему, обмануть себя «важным видом, облачением и высоким положением». Но если их «слова» и «ужимки» не внушают ему доверия, он тем не менее готов судить о досто-

¹ III, I, p. 796; T. R., p. 774 [т. 2, с. 11]: «Я следую *общепринятому между людьми языку*, а он проводит различие между полезным и честным».

² III, VIII, p. 930; T. R., p. 908–909 [ср. т. 2, с. 139].

³ III, VIII, p. 931; T. R., p. 910 [т. 2, с. 140].

инствах человека по внешнему виду. *Кажимость* вновь обретает у него свою основную функцию:

Если путешествия и должности пошли им на пользу, пусть они *покажут это* в том, что *производит* их понимание¹.

Стиль Монтеня, богатый метафорами, – это манифестация того же самого императива: «пусть они покажут».

Видимость неотделима от сущности. Это повторит и Гегель на языке логики: «Сущность должна *являться*. Ее видимость в ней есть ее снятие в непосредственность, которая как рефлексия-в-самой-себе есть *устойчивое существование* [...] Сущность поэтому не находится *за* явлением или *по ту сторону* явления, но именно потому, что сущность есть то, что существует, существование есть явление»².

Несмотря на предупреждение Гегеля и опыт Монтеня, в более близкую к нам эпоху предпринимались все новые попытки разоблачить «личины», отыскать сущность, расположенную где-то *за* или *по ту сторону*, за которыми следовало новое возвращение к видимости и оправдание ее. «Подозрение» падает прежде всего на то, что *скрывает* – в плане онтологическом (явление) либо этико-социальном (язык, условности, «идеологии», мифы); но в конечном счете мы замечаем, что скрывающее есть одновременно и то, что *выражает*, и его следует не уничтожать или проникать, но уважать и толковать. Многие писатели в разные эпохи прошли этот путь. Однако здесь перед нами не просто повтор. Путь этот *кажется* одним и тем же лишь при известной схематизации, абстрагировании, не учитывающем многообразия целей, связанных с критикой видимостей. Быть может, именно потому, что этот путь в разных вариациях упорно повторялся в литературе последнего времени (либо той, которая, несмотря на свою близость к нам, стала уже «классической»), мне и удалось проследить его у Монтеня. И между ними сразу же проявились различия. Монтень, хотя и примиряется с относительным существованием, неизменно придерживается требования правдивости: он стремится сберечь полную меру истины, отпущенной на долю человека; отвергая гордыню знания, мы тем не менее сохраняем уверенность в том, что доброжелательная Природа радуется о нашем благе и мы не ошибемся, если будем послушно следовать ей. Эти онтологические или метафизические пережитки не по вкусу людям современ-

¹ III, VIII, p. 931; T. R., p. 909 [ср. т. 2, с. 140].

² Гегель, *Энциклопедия философских наук*, § 131 [т. 1, М., 1974, с. 295]. См. также заключительные страницы предисловия к «Философии права».

ной эпохи. Выступив против личин или отчуждающих сил, они зачастую сбиваются на такую же условность, такое же притворство и риторику, как и те, на которые они нападали вначале: код, одобряемый ими в конечном счете, только тем и отличается от кода, разоблачаемого прежде, что вполне открыто признается результатом намеренного выбора и построения. Считается, что новый код несет освобождение, ибо он не навязан извне, не «воспроизведен» образованием, традицией, ленивым консенсусом; однако он точно так же отказывается выдавать себя за язык истины. Он не скрывает своей искусственности. Его «ценность» не основана ни на чем, кроме произвольного волевого решения. В этом случае эстетизм может сочетаться со склонностью к нигилизму – иногда и нескрываемой. Враг лицемерия обыденного, вошедшего в нравы, становится апологетом лицемерия рассчитанного, ведущего свою игру в одиночку, на более высоком уровне сознания: он восхищается тактическими ходами честолюбия (Стендаль), делается апологетом макияжа (Бодлер), отделанного стиля (Флобер), нарочитой условности (Валери), немотивированного поступка (Жид). Если же человек восстает против соблазнительной красоты мира, несущего смерть, то в результате отказа ему не остается ничего лучшего, чем всей душой принять этот смертный мир с его поверхностными радостями: им ничего нельзя противопоставить, их нельзя заменить ничем более высоким, ибо нет ничего глубже, чем поверхность мира (Камю). Люди живут в неподлинности и неискренности, но поскольку учредить какую-либо конкретную подлинность невозможно, то следует призвать на помощь волюнтаристскую мораль, которая, преодолевая сопротивление фактов, принуждает историю принять ее освободительный смысл; в этом принуждении, сверхпринуждении, чисто случайно и помимо воли «подлинного» писателя ловко торжествует личина (Сартр). Повседневный язык – это сплетение мифологий, фальшивый код, которым пользуется власть, но в конечном счете вокруг и нет ничего, кроме кодов, ни один из которых не обеспечен истиной; а лишившись иллюзий, мы можем свободно наслаждаться риторикой означающего, всегда стремящейся не только возводить правила, но и разбивать их оковы (Барт). Та же речь в защиту видимостей могла звучать и подспудно, в форме своего рода утешительного прагматизма: «Когда жизнь подходит к концу, а мир обратился в дым, к каким реальностям может воззвать наш дух, не строя иллюзий, кроме формы самих иллюзий, против которых мы восставали?» (Сантаяна)¹. Ницше, восхищав-

¹ Цитата приведена без ссылки Генри Мэтьюзом: Henry Mathews, in: *Bulletin Poésie*, Arc, Paris, 3^e année, n° 40, p. 159. «Сознательно связать себя с кожей вещей» – так Мишель

шийся «честностью» и «жизнерадостностью» Монтеня, утверждавший, что «в духе его и – кто знает? – также и в теле есть нечто от монтеневской пылкости (Mutwille)»¹, первым вдохновенно устремился обратно к видимостям, и его движение получило широчайший отклик в нашем веке:

Только и есть один мир – это мир «кажущийся», а «истинный мир» есть только то, что *прилагали* к «кажущемуся»².

... Это не более как нравственный предрассудок, будто истина имеет более цены, чем иллюзия; это даже хуже всего доказанное предположение из всех существующих на свете. Мы же должны сознаться себе в том, что вовсе не существовало бы жизни, иначе как на основе перспективных оценок и видимостей; и если бы с добродетельным восторгом и тупоумием некоторых философов совершенно отменили «кажущийся мир» – положим, что *вы могли бы* это сделать – то тогда по крайней мере от вашей «истины» ровно бы ничего не осталось! Да и что заставляет предполагать, что есть существенное различие между «истинным» и «ложным»? Разве не достаточно допустить существование степеней видимости, как более светлые и темные оттенки и общие тона иллюзии, различные *valeurs*, как говорят художники? Почему бы мир, который до известной степени *касается нас*, не мог бы быть фикцией? [...]»³

[...] Что такое для меня «видимость»? По правде говоря, не противоположность какому-либо бытию – и что могу я сказать о каком-либо бытии, что бы не сводилось опять к изложению принадлежностей его видимости! Несомненно, это не неподвижная маска, которую можно надеть и, наверное, снять с чего-то неведомого! Видимость для меня – это сама действующая, живая реальность, которая, иронизируя над собою, дает мне ощутить, что здесь и есть одна видимость, блуждающий огонек, танцы эльфов и ничего более – что среди всех этих мечтателей я сам, в качестве «познающего», тоже танцую свой танец; что «познающему» суждено лишь длить земной танец и что в этом смысле он принадлежит к числу импресарио праздников существования [...]»⁴.

Наверное, неудивительно, что, вновь отдавая видимости право первенства, которое признавал за нею еще Монтень, Ницше с его «вечным воз-

Лейрис определяет драгоценнейшую особенность современной эпохи. Последующие его строки – одно из самых блестящих похвальных слов настоящему и видимости: «Обрести небо на уровне земли, придать ценность вечности мгновению, прожитому в полной ясности сознания, – вот радости, какие доставляет иногда современный демон отрицания человеку, отказавшемуся путать божий дар с яичницей и полагающемуся лишь на настоящее, прямое, непосредственное, без воспоминаний и ожиданий, – и который может удовлетвориться только тем, что пребывает вне всякого рассуждения и всякой цели и сразу же вызывает в нем властное, обжигающее ощущение своего присутствия – присутствия не чего-то такого, что обычно неуловимо и вдруг обнаруживает себя в видимости, но присутствия самой этой видимости, которой довольно собственного сияния, чтобы ослепить нас» (Michel Leiris, *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, 1981, p. 244).

¹ Ф. Ницше, *Ессе Ното*, «Почему я так мудр», 3.

² *Idem*, *Помрачение кумиров*, «“Разум” в философии», § 2.

³ *Idem*, *По ту сторону добра и зла*, § 34.

⁴ *Idem*, *Le Gai Savoir*, § 54, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1967, pp. 79–80.

вращением» почти сразу же обнаруживает те «колеса», на которых, по словам Монтеня, вертится ход любой истории...¹ Но механика видимости для Ницше – не только предлог для «танца»; вернее сказать, танец у него выступает лишь метафорой устремления воли?² За одним из только что процитированных нами текстов («По ту сторону добра и зла», § 34) почти сразу же следует «панволюнтаристский» фрагмент (§ 36), в котором опровергается и одновременно усиливается метафизика Шопенгауэра: то, что «дано» нам как реальность, есть лишь «наш мир вождедений и страстей»; так отчего бы нам не задаться вопросом, «не *достаточно* ли этих “данных”, чтобы по подобным им понять так называемый механический (или “материальный”) мир?» Разве видимость не может занять место полноценной реальности? Тогда *мир* на всех его уровнях был бы лишь многообразным преломлением единой страсти или единой воли, существующей уже в первичном его состоянии: «Предположим наконец, что нам удалось объяснить всю нашу инстинктивную жизнь как выделение формы и разветвление одной основной формы воли, а именно воли к власти, как утверждаю я. Допустив, что мы получили бы возможность свести все органические функции к одной воле, к власти, и нашли бы в ней также разрешение проблемы зарождения и питания – и это проблема, – то мы приобрели бы этим право определить всякую действующую силу одним термином: *воля к власти*. Мир, рассматриваемый изнутри, мир, определяемый и обозначаемый на основании его “познавательного характера”, и был бы именно “волей к власти” и ничем иным». Этот очерк всеобщей антропокосмологии отдаленно напоминает идеи ряда философов Возрождения. Отдаленно – потому что ни один из этих философов, за исключением, быть может, Парацельса, не выстраивал гипотетическую модель реальности в целом, исходя из внутреннего опыта, из субъективной страсти. Монтень бы усмотрел в этом упоении целым наглядный пример самонадеянности; оно бы стало дополнительным пунктом в бесконечном списке *мнений*, застывших

¹ Желая (сам Монтень считал это желание неосуществимым) увидеть, как это колесо остановится; напомним монтеневское метафорическое пожелание: «... Если бы только я мог задержать колесо нашей жизни и остановить его на той точке, где мы сейчас находимся, я бы сделал это очень охотно» (II, XVII, р. 655; Т. Р., р. 639) [т. 1, с. 585].

² Монтень восхваляет не танец, но свободный шаг: «В танцах, игре в мяч, борьбе я никогда не достигал ничего большего, чем самой что ни на есть заурядной посредственности [...] Душа моя жаждет свободы и принадлежит лишь себе и никому больше; она привыкла распоряжаться собой по собственному усмотрению. Не зная над собой до этого часа ни начальства, ни навязанного мне господина, я беспрепятственно шел по избранному мной пути, и притом *тем шагом, который мне нравился*» (II, XVII, pp. 642 и 643; Т. Р., pp. 625 и 626) [т. 1, с. 571, 572].

на весах «Что знаю я?». Стараясь «бережно управлять своей волей», Монтень излагает принципы экономного распоряжения ею (напомним, что во французском языке XVI века понятие «экономия» обозначалось словом *mesnagerie*): отнюдь не ощущая в себе согласия с «волей к власти», которая якобы проявляется на всех уровнях природы и ее эволюции, он чувствует, что его воля, превращаясь в желание и «напряженно и бурно» устремляясь вовне, «скорее мешает, чем помогает достичь цели»¹. В глазах Монтеня воля к власти, претворяющаяся в скупость и честолюбие, бесплодна. Чтобы вернее достигнуть цели, воля должна уступить место иной способности – суждению.

(b) Мы никогда хорошо не ведем дело, если поглощены им и оно само нас ведет;

(c) *male cuncta ministrat*

Impetus.

(b) Кто отдает ему только свое суждение и ловкость, у того оно движется веселее [...] В том же, кто поглощен своим неукротимым, тираническим замыслом, непременно бывает много безрассудства и несправедливости; неудержимое желание одолевает его; он опрометчиво бросается вперед и, если ему не улыбнется фортуна, достигает немногого [...] Как и в спешке, *festinatio tarda est*: торопливость сама себе дает подножку, сама себя опутывает и останавливает².

Сближаясь с вожделием и страстью, воля становится ограниченной. Только *суждение*, полагает Монтень, способно правильно обращаться с видимостями: именно оно учит нас, что в общественной жизни мы должны «достойно играть свою роль, но именно как роль персонажа, созданного другими»³. И поэтому именно оно не позволяет желанию (частной или коллективной «воле») вторгаться в сферу политики. Согласимся, что мысль Ницше можно было истолковать так, чтобы полем действия «воли к власти» стала и коллективная жизнь: при таких толкованиях индивид превращается в агента безличной, но единой и всеобщей энергии, захватывающей и воодушевляющей его. Тогда сила и власть мощно выступают на фоне небытия как видимость, обратившаяся в победоносную реальность. Тем самым эстетический выбор (тот, при котором монтеневскому идеалу *портрета* предпочитается идеал «танца») может быть перенесен в плоскость действия и превратиться в активизм. Действие ради действия (ради красоты позы и шага) вытесняет «артифициалистскую» осмотрительность и

¹ III, X, p. 1007; T. R., p. 985 [ср. т. 2, с. 212].

² III, X, pp. 1007–1008; T. R., p. 985 [ср. т. 2, с. 212–213]. Первая цитата взята из Стация: «Страсть всегда плохо руководит делами» («Фиваида», X, 704); вторая – из Квинта Курция: «Торопливость задерживает» (IX, IX, 12).

³ III, X, p. 1011; T. R., p. 989 [ср. т. 2, с. 216].

рассудительное соглашательство Монтеня. Ницше, отчасти поневоле, предвещает беду.

Монтень же, как мы видели, совершенно чужд всему, что у Ницше может ввести в тоталитарное искушение. Какой бы унифицирующей функцией ни обладало понятие Природы, для Монтеня неприемлемо все, что ограничивает разнообразие способностей, «гуморов и состояний», физических действующих сил. В конечном итоге он не уходит от удвоения, двойственность по-прежнему присутствует у него – и не только как фактическая данность, но как императив, неотделимый от охраны личности и ее свободы. В опыте III, X *воля и суждение* – это две отдельные способности человека, но, определяя сферы применения каждой из них, мы можем четко разграничить область частной жизни (субъективных желаний и размышления, «дружбы, которую каждый должен питать к себе»)¹ и область обязательств, накладываемых «жизнью общественной»²: «Господин мэ́р и Монтень всегда были двумя разными людьми, явственно *отделенными* друг от друга»³. Разделение этих взаимоисключающих лиц служит отныне признаком их взаимной зависимости: каждый из членов оппозиции устанавливает границы другого. Так же обстоит дело и в опыте III, I, где понятия «полезное» и «честное» служат ценностными критериями, позволяющими провести черту между возможными требованиями государя или закона, с одной стороны, и областью нравственного сознания – с другой; в этой паре понятий заложена возможность противоречия – а значит, противодействия и отказа: интересы Государства («полезное») могут потребовать нашего служения, только если они не задевают наше личное чувство «честного»; неповиновение (с риском для жизни) оправданно, ибо полезное – не единственная и не наивысшая ценность. Мы уже не раз видели, что антагонизм двух понятий нередко служит у Монтеня отправной точкой для его мирного преодоления. Но не всегда. Равным образом он может стать опорой для выбора – в случае, если нужно утвердить свободу и *отвергнуть* все, что ей угрожает, отказываясь подчиниться тираническому принуждению. Монтень сохраняет за свободной мыслью способность отрицать (которая является одновременно и способностью в отказе обретать свободу) – от первого своего бунта против личин и видимостей и до того самого момента, когда он примиряется с личиной и видимостями. Примирение *знает*, что ему предшествует отрицание. Одна из самых стойких черт монтенев-

¹ III, X, p. 1007; T. R., p. 984 [ср. т. 2, с. 211].

² III, X, p. 1006; T. R., p. 983 [ср. т. 2, с. 210].

³ III, X, p. 1012; T. R., p. 989 [ср. т. 2, с. 216].

ской мысли – это недовольство, которое дало толчок всему движению, отмеченному серией «опытов», и сохраняется в нем в обобщенном и интериоризированном виде, несмотря на то что разум, наученный опытом, со своей стороны, восстанавливает в правах все, что было прежде отброшено как несущественное. Сначала Монтень хотел избавиться от комедии мира; затем он не поддался соблазну и не принял учения о скрытых сущностях; наконец, вернувшись к кажимости, он не мог не сохранить в памяти все расстояние, на которое удалился от нее. Он всегда противостоял ей – но ради того, чтобы прийти к согласию с нею, тем более драгоценному, что добыто оно опытом отказа. По пути он, не колеблясь, переносил отказ в глубины собственной души; он не щадит себя:

(b) Будем всегда помнить изречение Платона (c): «Если что-нибудь, по-моему, не здорово, то не потому ли, что это я не здоров? (b) Не сам ли я в этом виноват? Нельзя ли мой упрек обратить против меня самого?» Слова – божественно мудрые, бичующие самое распространенное из человеческих заблуждений. (c) Не только упреки, которые мы делаем друг другу, но и наши доводы, и наши аргументы в спорах большей частью можно обратить против нас же и поразить нас нашим же оружием. [...] Я не утверждаю, что осуждать может только человек безупречный, ибо тогда никто никого не осуждал бы. Не считаю я даже, что осуждающий должен быть обязательно непричастен к тому же греху. Я имею в виду, что, осуждая недостатки другого человека, о котором сейчас идет речь, мы тем самым отнюдь не избавляем самих себя от внутреннего суда¹

Монтень всегда допускает возможность *обратить на себя* обвинительную речь – несмотря на то, что одновременно, в другом добавлении к книге III, он пишет, что его «сознание довольствуется собой – не как сознанием ангела или лошади, но как сознанием человека»². Та же обратимость осуждения проявляется и в главном долге дружбы: «предупреждать друг друга» (*monere et moneri*); равным образом она присутствует и в обвинительном приговоре, который выносит Монтень злоупотреблению заимствованиями и «ссылками»: «Порицать в другом свои недостатки, думается мне, столь же допустимо, как порицать – а это я делаю весьма часто – чужие в себе. Обличать их следует всегда и везде, не оставляя им никакого пристанища»³. Монтень, открыто заявляющий, что редко «раскаивается», тем не менее всегда оставляет возможность обратить против себя обвинение, выдвинутое поначалу против мира. Критика, считает он, лишь тогда справедлива, когда ориентирована в обоих направлениях – и вовне и внутрь. Бесстрастное «я редко раскаиваюсь» и неусыпный «внутренний суд» – вот две

¹ III, VIII, pp. 929–930; T. R., p. 908 [т. 2, с. 138–139].

² III, II, p. 806; T. R., p. 784 [ср. т. 2, с. 20].

³ I, XXVI, p. 147; T. R., p. 146 [т. 1, с. 137].

составляющие монтеневского внутреннего мира. А *внутренний мир*, в свою очередь, ценен лишь постольку, поскольку поддерживает сложные отношения с миром внешним, с *общественной* жизнью: он отгораживается от нее, однако отдает ей должное, а главное, признает, что «я» обретает все свое значение лишь в общении с другими, в выходе вовне: «На удовольствие гугенотам, осуждающим нашу исповедь с глазу на глаз и на ухо, я исповедуюсь во *всеуслышание*, до конца искренне и с чистой душой»¹. Невозможно яснее выразить связь субъективного начала с «внешним» миром: для «я» в равной мере необходимо и противостоять ему, и к нему прислушиваться. Свободное сознание – это не одинокое сознание. Оно находится в оппозиции к миру и живет в мире. Оно противостоит самому себе – и «вынашивает [свои] мысли»². Бесспорно, Монтень одним из первых в западной культуре облек плотью образ индивидуального существования. Но сам же Монтень призывает нас относиться к нему с осторожностью: обладание собой для человека – это лишь рефлексивная форма его отношения с другими, со всеми другими; он должен быть другом, гражданином (и, храня верность завету отца, мэром Бордо) – только тогда он будет наконец принадлежать самому себе, в своем движении и в свободном слове, обретающем форму поступка на бумажных страницах, взятых в руки в минуту досуга.

¹ III, V, p. 846; T. R., p. 824 [т. 2, с. 59].

² I, XX, p. 88; T. R., p. 86 [ср. т. 1, с. 83].

Библиография

1. Использованные издания

Les Essais de Michel de Montaigne, 5 vol., éd. Strowski, Gebelin et Villey (Édition municipale), Bordeaux, 1906–1933.

Les Essais de Michel de Montaigne, éd. Pierre Villey, 1922; réédités par V.-L. Saulnier, Paris, P. U. F.; Lausanne, Guilde du Livre, 1965.

Montaigne, *Œuvres complètes*, éd. A. Thibaudet et M. Rat, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1967.

В сносках принята двойная пагинация: сначала дается ссылка на издание Вилле, затем, после букв «Т. Р.» – на издание Тибодет и Ра.

2. Периодика и сборники статей

Bulletin de la Société des amis de Montaigne, 1912 - se continue (4 séries).

«Montaigne», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 14, mars 1962, pp. 211–299.

O un amy! Essays on Montaigne in honor of Donald M. Frame, R. C. La Charité, éd., Lexington (Ky.), 1977.

LEsprit créateur, XX, n° 1, printemps 1980, Univ. of Kansas, numéro spécial.

«Les Essais de Montaigne», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 33, mai 1981, pp. 7–98.

3. Книги и статьи

Auerbach, Erich, *Mimesis*, Bern, 1946; trad. franç. par C. Heim, Paris, 1970.

Aulotte, Robert, *Montaigne: l'Apologie de Raimond Sebond*, Paris, 1979.

Bacon, Francis, *Works*, 7 vol., London, 1857–1859.

Baraz, Michaël, *LEtre et la connaissance selon Montaigne*, Paris, 1968.

– «Sur la structure d'un essai de Montaigne (III, XXIII: "De l'expérience")», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXIII, Genève, 1961, pp. 265–281.

– «Le sentiment de l'unité cosmique chez Montaigne», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 14, mars 1962, pp. 211–224.

– «L'intégrité de l'homme selon Montaigne», in *O un amy!*, R. C. La Charité, éd., Lexington (Ky.), 1977, pp. 18–33.

Batiste, François, *Montaigne et la médecine*, Paris, 1962.

Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, 1980.

Bespaloff, Rachel, «L'instant et la liberté chez Montaigne», *Deucalion*, 3, oct. 1950, Neuchâtel, pp. 65–107.

Blum, Claude, «La fonction du “déjà dit” dans les “Essais”: emprunter, alléguer, citer», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 33, mai 1981, pp. 35–51.

Blumenberg, Hans, «Der Sturz des Protophilosophen», in *Das Komische*, W. Preisendanz et K. Warning, éd. (*Poetik und Hermeneutik VII*), München, 1976.

– *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt, 1979.

Boase, Alan M., *The Fortune of Montaigne. A History of the Essays in France, 1580–1669*, London, 1935.

Bonnefon, Paul, *Montaigne et ses amis*, 2 vol., Paris, 1898.

Bowen, Barbara C., *The Age of Bluff. Paradox and Ambiguity in Rabelais and Montaigne*, Urbana (Ill.), 1972.

– «Montaigne's anti-Phaedrus: “Sur des vers de Virgile” (Essais, III, v)», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 5, 1975, pp. 107–121.

Brody, Jules, «De mesnager sa volonté (III, X). Lecture philologique d'un essai», in *O un amy...*, Lexington (Ky.), 1977, pp. 34–71.

– «From Teeth to Text in “De l'expérience”. A Philological Reading», *LEsprit créateur*, Univ. of Kansas, XX, n° 1, printemps 1980, pp. 7–22.

Brown, Frieda S., *Religious and Political Conservation in the Essais of Montaigne*, Genève, 1963.

Brunschvicg, Léon, *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, Neuchâtel, 1942.

Brush, Craig B., *Montaigne and Bayle. Variations on the Theme of Skepticism*, La Haye, 1966.

Buffum, Imbrie, *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*, New Haven, 1957.

Busson, Henri, *Les Sources et le développement du rationalisme dans la littérature française de la Renaissance*, 2e éd., Paris, 1957.

– *Littérature et théologie*, Paris, 1962.

Butor, Michel, *Essais sur les Essais*, Paris, 1968.

Cameron, Keith C., «Montaigne and the Mask», *LEsprit créateur*, Univ. of Kansas, VIII, 1968, pp. 198–207.

Cassirer, Ernst, *Das Erkenntnisproblem*, 3e éd., 4 vol., 1922; repr. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1971, t. I, pp. 172–200.

Cave, Terence, *The Cornucopian Test. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, 1979.

Clark, Carol, *The Web of Metaphor. Studies in the Imagery of Montaigne*, Lexington (Ky.), 1978.

Compagnon, Antoine, *La Seconde Main, ou le travail de la citation*, Paris, 1979.

– *Nous, Michel de Montaigne*, Paris, 1980.

Cremona, Isida, «La pensée politique de Montaigne et les guerres civiles», *Studi Francesi*, 69, 1979, pp. 432–448.

Croll, Morris W., *Style, Rhetoric and Rhythm*, J.-M. Patrick et R. O. Evans, éd., Princeton, 1966.

Croquette, Bernard, *Pascal et Montaigne*, Genève, 1974.

Ellrodt, Robert, «Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare», *Shakespeare Survey*, 28, Cambridge, 1975, pp. 37–50.

Étiemble, «Sens et structure d'un essai de Montaigne (III, VI, “Des Coches”)», in *C'est le bouquet!*, Paris, 1967.

Frame, Donald M., *Montaigne's Discovery of Man. The Humanization of a Humanist*, New York, 1955.

– *Montaigne. A Biography*, New York, 1965.

– *Montaigne's «Essais». A Study*, Englewood Cliffs (N. J.), 1969.

Friedrich, Hugo, *Montaigne*, 2e éd., Berne, München, 1967; trad. franç. par R. Rovini, Paris, 1968.

Garavini, Fausta, «Riflessioni metodologiche per un'edizione degli "Essais" di Montaigne», *Saggi a ricerche di letteratura francese*, X, Pisa, 1969, pp. 11–30.

– «La "formula" di Montaigne», *Paragone*, 210, 1967, pp. 14–45.

– «Montaigne. Le strutture della prudenza distruttrice», *Paragone*, 366, 1980, pp. 3–14.

Gide, André, *Essai sur Montaigne*, Paris, 1929.

Glaser, Alfred, *Montaigne paradoxal*, Paris, 1972.

Gray, Floyd, *Le Style de Montaigne*, Paris, 1958.

Groethuysen, Bernard, *Anthropologie philosophique*, Paris, 1952.

Gutwirth, Marcel, *Michel de Montaigne ou le pari d'exemplarité*, Montréal, 1977.

– «"Des Coches", ou la structuration d'une absence», *LEsprit créateur*, Univ. of Kansas, XV, 1975, n° 1–2, pp. 8–20.

Hallie, Philip P., *The Scar of Montaigne. An Essay in Personal Philosophy*, Middletown, 1966.

Horkheimer, Max, *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie [...] Montaigne und die Funktion der Skepsis*, Frankfurt, 1971.

Hytier, Jean, «Lecteur de Montaigne», in «Réminiscences et rencontres valéryennes», *French Studies*, XXXIV, 1980, pp. 179–181.

Insdorf, Cecile, *Montaigne and Feminism*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 194, Chapel Hill, 1977.

Jeanneret, Michel, «Rabelais et Montaigne: l'écriture comme parole», *LEsprit créateur*, Univ. of Kansas, XVI, 1976. Numéro spécial: The French Renaissance Mind, pp. 78–94.

Jeanson, Francis, *Montaigne par lui-même*, Paris, 1951.

Joukovsky, Françoise, *Montaigne et le problème du temps*, Paris, 1972.

Judrin, Roger, *Montaigne*, Paris, 1971.

Kahn, Victoria, «The Sense of Taste in Montaigne's Essais», *Modern Language Notes*, 95, 1980, pp. 1269–1291.

Kölsch, Mandred, *Recht und Macht bei Montaigne*, Berlin–München, 1974.

La Boétie, Estienne de, *Œuvres complètes*, P. Bonnefon, éd., Bordeaux–Paris, 1892.

– *Le Discours de la servitude volontaire*. Texte établi par P. Léonard. Suivi de: *La Boétie et la question du politique*, études de Pierre Clastres et Claude Lefort, Paris, 1976.

La Charité, Raymond C., *The Concept of Judgment in Montaigne*, La Haye, 1968.

Lanson, Gustave, *Les Essais de Montaigne*, Paris, Mellottée, s. d.

Lapp, John C., «Montaigne's "negligence" and some lines from Virgil», *Romanic Review*, LXI, 1970, pp. 167–181.

Lorian, Alexandre, «Montaigne – de l'impératif (étude de style)», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LXXX, 1964, pp. 54–97.

Lydgate, Barry, «Mortgaging One's Work to the World: Publication and Structure of Montaigne's "Essais"», *Publications of the Modern Language Association of America*, 96, n° 2, mars 1981, pp. 210–223.

Mcgowan, Margaret, *Montaigne's Deceits. The Art of Persuasion in the «Essais»*, London, 1974.

- Marcu, Eva, *Répertoire des idées de Montaigne*, Genève, 1965.
- Martin, Daniel, *Montaigne et la fortune. Essai sur le hasard et le langage*, Paris, 1977.
- Maskell, David, «Montaigne médiateur entre Navarre et Guise», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLI, 1979, pp. 541–553.
- Masud, Khan, «Montaigne, Rousseau et Freud», in *Le Soi caché*, Paris, 1976; trad. C. Stein; texte anglais original: *The Privacy of the Self*, London, 1974.
- Mehlman, Jeffrey, «La Boétie's Montaigne», *Oxford Literary Review*, IV, I, 1979, pp. 45–61.
- Merleau-Ponty, Maurice, «Lecture de Montaigne», in *Signes*, Paris, 1960.
- Metschies, *Zitat und Zitierkunst in Montaignes «Essais»*, Genève – Paris, 1966.
- Micha, Alexandre, *Le Singulier Montaigne*, Paris, 1964.
- Moore, W. G., «Montaigne's Notion of Experience», in *The French Mind: studies in honour of Gustave Rudler*, Oxford, 1952, pp. 34–52.
- Naudeau, Olivier, *La Pensée de Montaigne et la composition des «Essais»*, Genève, 1972.
- «L'expression des modes philosophiques chez Montaigne: le mot forme», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 6, 1976, pp. 179–215.
- Norton, Glyn P., *Montaigne and the Introspective Mind*, La Haye, 1975.
- Pizzorusso, Arnaldo, *Da Montaigne a Baudelaire, Prospettive e commenti*, Roma, 1971.
- Paulhan, Jean, «Portrait de Montaigne», in *Œuvres complètes*, Paris, 1969, t. IV, pp. 309–311.
- Popkin, Richard H., *The History of Scepticism from Erasmus to Descartes*, Assen, 1960.
- Pouilloux, Jean-Yves, *Lire les «Essais» de Montaigne*, Paris, 1969.
- Poulet, Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, 1950.
- *Les Métamorphoses du cercle*, 2e éd., Paris, 1979.
- Raymond, Marcel, *Génies de France*, Neuchâtel, 1942.
- *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, 1955.
- *Être et dire*, Neuchâtel, 1970.
- Regosin, Richard L., *The Matter of my Book: Montaigne's «Essais» as the Book of the Self*, Berkeley, 1977.
- Rider, Fredrick, *The Dialectic of Selfhood in Montaigne*, Stanford, 1973.
- Rigolot, François, «Le langage des “Essais”, référentiel ou mimologique?», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 33, mai 1981, pp. 19–34.
- Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, 1953.
- Sayce, R. A., *The Essays of Montaigne. A critical exploration*, London, 1972.
- «Montaigne et la peinture du passage», *Saggi e ricerche di letteratura francese*, IV, Torino, 1963, pp. 11–59.
- Stierle, Karlheinz, «L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire», *Poétique*, 10, 1972, pp. 176–198.
- Strowski, Fortunat, *Montaigne: sa vie publique et privée*, Paris, 1938.
- Taylor, James S., *Montaigne and Medicine*, 1929. Repr. Kelly, Fairfield (N. J.), 1978.
- Telle, E. V., «A propos du mot “essai” chez Montaigne», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXX, 1968, pp. 225–247.
- Tenenti, A., *Il senso della morte et l'amore nella vita nel Rinascimento*, Torino, 1957.
- Tetel, Marcel, «Conscience chez Montaigne et Pascal», *Saggi e ricerche di letteratura francese*, XIV, Roma, 1975, p. 11–35.
- Thibaudet, Albert, *Montaigne*, F. Gray, éd., Paris, 1963.
- Traeger, Wolf Eberhard, *Aufbau und Gedankenführung in Montaignes Essays*, Heidelberg, 1961.

Trinquet, Roger, *La Jeunesse de Montaigne: ses origines familiales, son enfance et ses études*, Paris, 1972.

Villey, Pierre, *Les Sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, 2e éd., 2 vol., Paris, 1933.

– *L'Influence de Montaigne sur les idées pédagogiques de Locke et de Rousseau*.

Weber, Henri, «Montaigne et l'idée de nature», *Saggi e ricerche di letteratura francese*, V. Torino, 1954, pp. 41–63.

Weller, Barry, «The Rhetoric of Friendship in Montaigne's Essais», *New Literary History*, 9, 1978, pp. 503–523.

Wilden, Anthony, «Par divers moyens on arrive à pareille fin: a Reading of Montaigne», *Modern Language Notes*, 83, 1968, pp. 577–597.

Wojciechowska Bianco, Barbara, *Nel crepuscolo della coscienza. Alterità e libertà in Montaigne*, Lecce, 1979.

4. Библиография 1982–1993 гг.

I

Bonnet, Pierre, *Bibliographie méthodique et analytique, ouvrages et documents relatifs à Montaigne jusqu'en 1975*, Genève–Paris, Champion-Slatkine, 1983.

Clive, H. Peter, *Bibliographie annotée des ouvrages relatifs à Montaigne publiés entre 1976 et 1985*, Genève–Paris, Champion-Slatkine, 1990.

II

Montaigne, *Essais*, Livre III, édition par Daniel Martin, préface par Robert Aulotte (reproduction en fac-similé de l'édition de 1588), Genève–Paris, Champion-Slatkine, 1988.

Montaigne, *Journal de voyage*, édition présentée, établie et annotée par Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1983.

Montaigne, *Journal de voyage*, édition présentée, établie et annotée par François Rigolot, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

Montaigne, maire de Bordeaux, *Lettres (1581–1585)*, texte d'Anne-Marie Cocula, avant-propos de Jacques Chaban-Delmas, Bordeaux, l'Horizon Chimérique, 1992.

III

Aulotte, Robert, *Montaigne: Essais*, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je), 1988.

Bellenger, Yvonne, *Montaigne: une fête pour l'esprit*, [Paris,] Balland, 1988.

Bencivena, Ermanno, *The Discipline of Subjectivity: an Essay on Montaigne*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

Blum, Claude, *De la Theologia naturalis à l'Apologie*, Paris, Champion, 1990.

Brody, Jules, *Lectures de Montaigne*, Lexington (Ky.), French Forum, 1982.

Brousseau-Beuermann, Christine, *La copie de Montaigne: étude sur les citations dans les Essais*, Genève, Slatkine, 1990.

Chaban-Delmas, Jacques, *Montaigne*, Paris, Michel Lafon, 1992.

Compagnon, Antoine, *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Paris, Seuil, 1993.

Comparot, Andrée, *Amour et vérité: Sebon, Vivès, et Michel de Montaigne*, Paris, Klincksieck, 1983.

- Croquette, Bernard, *Étude du livre III des Essais*, Paris, Champion, 1985.
- Defaux, Gérard, *Marot, Rabelais, Montaigne: l'écriture comme présence*, Paris, Champion, 1987.
- Demonet, Marie-Luce, *Michel de Montaigne: Les Essais*, Paris, Presses Universitaires de France (Études littéraires). 1985.
- Fleuret, Colette, *Rousseau et Montaigne*, Paris, Nizet, 1981.
- Fumaroli, Marc, «Montaigne et l'éloquence du for intérieur», in *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècle)*, éd. J. Lafond, Paris, Vrin, 1984, pp. 27-50.
- Garavini, Fausta, *Itinerari a Montaigne*, Firenze, Sansoni, 1983.
- *Mostri e chimere: Montaigne, il testo, il fantasma*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Gray, Floyd, *La balance de Montaigne*, Paris, Nizet, 1982.
- Greene, Thomas M., *The Vulnerable Text. Essays on Renaissance Literature*, New York, Columbia University Press, 1986.
- Günther, Horst, *Montaigne*, Frankfurt a. M. - Leipzig, Insel, 1992.
- Hampton, Timothy, *Writing from History: the Rhetoric of exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca (N.Y.) and London, Cornell University Press, 1990.
- Henry, Patrick, *Montaigne in Dialogue, Stanford French and Italian Studies*, Anma Libri, 1987.
- Jeanneret, Michel, *Des mets et des mots: banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, José Corti, 1987.
- Kaye, Françoise, *Charron et Montaigne: du plagiat à l'originalité*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1982.
- Konstantinovic, Isabelle, *Montaigne et Plutarque*, Genève, Droz, 1989.
- Kritzman, Lawrence D., *Destruction/Découverte: le fonctionnement de la rhétorique dans les «Essais» de Montaigne*, Lexington (Ky.), French Forum, 1980; Paris, Klincksieck, 1982.
- *The Rhetoric of Sexuality and the Literature of the French Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Leake, Roy E., *Concordance des «Essais»*, Genève, Droz, 1981, 2 tomes.
- Lyons, John D., *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, 1989.
- Mc Kinley, Mary B., *Words in a Corner*, Lexington (Ky.), French Forum, 1981.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, *Montaigne: l'écriture de l'essai*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- Morrissey, Robert J., *La Rêverie jusqu'à Rousseau: essai sur un topos littéraire*, Lexington (Ky.), French Forum, 1984.
- Mouralis, Bernard, *Montaigne et le mythe du bon sauvage: de l'Antiquité à Rousseau*, Paris, Bordas, 1989.
- Nakam, Géralde, *Montaigne et son temps. Les événements et les «Essais»*, Paris, Nizet, 1982.
- *Les «Essais» de Montaigne, miroir et procès de leur temps*, Paris, Nizet, 1984.
- Pouilloux, Jean-Yves, *Montaigne: «Que sais-le?»*, Paris, Gallimard, 1987.
- Rigolot, François, *Les métamorphoses de Montaigne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- Screech, Michael A., *Montaigne and Melancholy: the Wisdom of the Essays*, London, Duckworth, 1983; trad. fr., *Montaigne et la mélancolie*, préf. par Marc Fumaroli, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Smith, Malcolm, *Montaigne and the Roman censors*, Genève, Droz, 1981.

Soucy, Anne-Marie, *La Trilogie dans le deuxième livre des Essais*, Paris, Nizet, 1988.

Tournon, André, *Montaigne: la glose et l'essai*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983.

Tripet, Arnaud, *Montaigne et l'art du prologue au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1992.

Autour du «Journal de Voyage» de Montaigne (1580–1980), publié par François Moureau et René Bernoulli, avant-propos de Robert Aulotte, Genève, Slatkine, 1982.

Montaigne: Essays in Memory of Richard Sayce, éd. par Ian D. McFarlane et Ian Maclean, Oxford, Clarendon Press, 1982.

Montaigne, numéro spécial d'*Ceuvres et critiques* (8), Paris, J.-M. Place, 1983.

Montaigne: 1580–1990, Colloque International, Duke University, publié par M. Tétel, Paris, Nizet, 1983.

Montaigne et les Essais: 1580–1980, publié par P. Michel, F. Moureau, R. Grandroute, Claude Blum, Paris–Genève, Champion-Slatkine, 1983.

Études montaignistes en hommage à Pierre Michel, éditées par Claude Blum et François Moureau, Genève–Paris, Slatkine, 1984.

Rhétorique de Montaigne, actes réunis par Frank Lestringant, préface de Marc Fumaroli, conclusions de Claude Blum, Paris, Champion, 1985.

Michel de Montaigne (Modern critical Views), edited and with an Introduction by Harold Bloom, New York, New Haven, Philadelphia, 1987.

Montaigne, 1588–1988, Revue d'Histoire littéraire de la France, 1988, n° 5, colloque international de la SHLF, publié par Robert Aulotte, Paris, A. Colin, 1988.

Le Parcours des Essais. Montaigne 1588–1988, Duke University, University of North Carolina, textes publiés par Marcel Tétel et G. Mallory Masters, Paris, 1989.

Montaigne et les Essais, 1588–1988, publié par Claude Blum, préface par M. Tétel, Paris, Champion, 1990.

Ronsard et Montaigne: écrivains engagés?, publié par M. Dassonville, Lexington (Ky.), French Forum, 1989.

*

Начало моей работы восходит к давнему времени. В 1954 году, воспользовавшись любезным приглашением Мориса Мерло-Понти, я написал в Балтиморе статью «Монтень», которая была напечатана в томе, вышедшем под его редакцией: *Les Philosophes célèbres*, Paris, L. Mazenod, 1956 (pp. 188–193). Затем появились работы: «Montaigne en mouvement», *La nouvelle revue française*, janvier–février 1961, n° 85–86, pp. 16–22 и pp. 254–266; «Montaigne ou la conversion à la vie», *Médecine de France*, Paris, 1961, n° 119, pp. 33–40; «Distance et plénitude», *Mercur de France*, n° 1197, pp. 400–409; «Montaigne: des morts exemplaires à la vie sans exemple», *Critique*, nov. 1968, n° 258, pp. 923–935; «Montaigne et la “relation a autrui”», *Saggi e ricerche di letteratura francese*, IX, Pisa, 1968, pp. 79–106; «Montaigne et la dénonciation du mensonge», *Dialectica*, Lausanne, 1968, n° 2, pp. 120–131; под тем же названием, но в ином аспекте эта проблема была рассмотрена в статье: «Montaigne et la dénonciation du mensonge», in: *Identität, (Poetik und Hermeneutik, VIII)*, Hrsg. O. Marquard, K. Stierle, München, 1979, S. 463–480; глава «Высказать любовь» в несколько сокращенном виде появилась в журнале: *Nouvelle Revue de psychanalyse*, XXIII, Paris, Gallimard, printemps 1981,

pp. 299–323. Для издания 1982 г. все эти статьи были полностью переработаны; большая часть книги ранее не издавалась. В издание 1993 г. также внесены изменения. Я упоминаю предыдущие публикации, только чтобы обозначить этапы, которые прошла работа над этой книгой.

В библиографию вошел лишь список работ, по большей части вышедших недавно, исследующих или рассматривающих Монтеня. Напротив, названия книг и статей более общего характера, которые цитируются нами в сносках, в библиографию не включены.

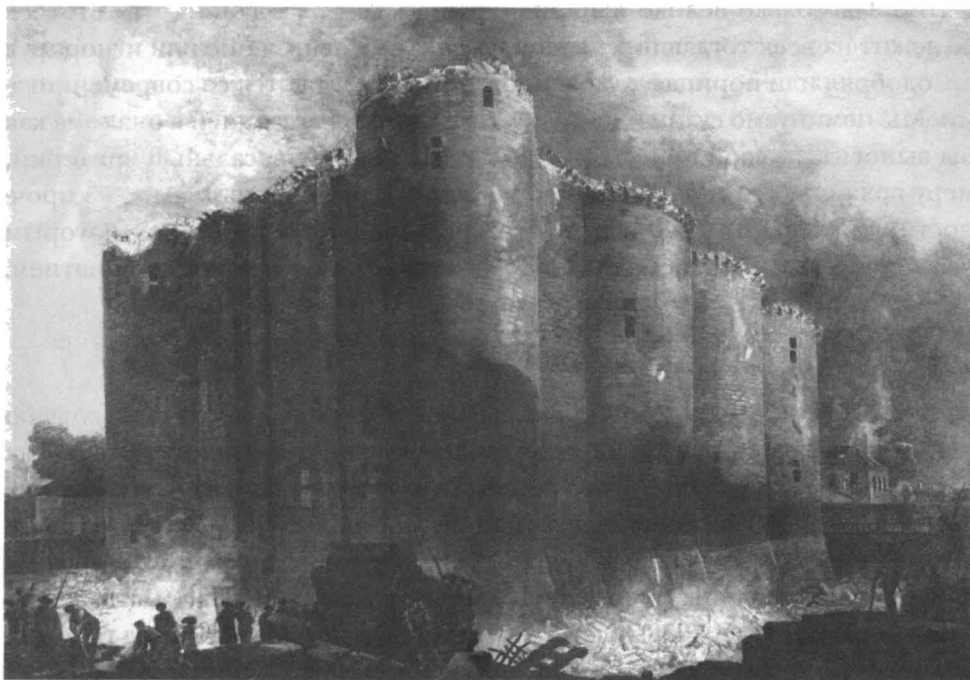
1789 год:
эмблематика разума

1789

1789 год стал водоразделом в политической истории Европы. Но был ли он рубежом и в жизни стилей? На первый взгляд он не был отмечен ни одним значительным событием в истории искусства, ни одной примечательной неожиданностью. «Возврат к античному искусству» предшествовал революции, неоклассический вкус утвердился, а затем и широко распространился после 1750 года. Формы, которые будут поставлены на службу революции, были созданы до 1789 года. Что же записать ему в актив? Усиление в неоклассицизме римско-республиканских тенденций вместо эллинистических; широчайшее распространение пропагандистских и контрпропагандистских гравюр; создание ритуала общественных празднеств. Итог на первый взгляд неутешителен. Тем более что стоит исчислить и пассив. В бурные годы революции художники, зависевшие от заказов знати и других имущих классов, оказались не у дел. Архитекторы, портретисты, краснодеревщики, ювелиры переживали тяжелые времена. И хотя некоторые, примкнув к революции, стали, как Жак-Луи Давид, ее официальными художниками, большинство, чтобы выжить, вынуждено было заниматься декоративно-прикладным искусством (гравюрами, книжными иллюстрациями и т. д.). Часть из них, тесно связанная с дворянством, после 1789 года эмигрировала из страны, и замена им была найдена далеко не сразу. Вероятно, искусство в большей степени способно выражать *состояние* цивилизации, чем моменты резкого слома. Мы знаем это из более поздних примеров: революции не сразу создают художественный язык, соответствующий новому политическому строю. И еще долго сохраняются формы, унаследованные от прошлого, хотя и провозглашается падение старого мира.

Вести речь о 1789 годе значит наблюдать возникновение революции, а не ее долговременные последствия. Это значит пытаться понять ее в ее зарождении, в соприкосновении с ее непосредственными причинами, знаменами и предвестниками. Большинство произведений искусства, уви-

девших свет в 1789 году, нельзя рассматривать как следствие революционных событий. И во Франции, и за ее пределами многие архитектурные памятники, полотна, музыкальные произведения были завершены как раз тогда, когда в Париже под натиском мятежа шатался французский трон. Задуманные до наступления революции, долго вынашиваемые и потому не обусловленные лихорадкой бурных революционных дней, эти произведения, казалось бы, побуждают нас к их интерпретации вне контекста, который предназначила им история. Подобное совпадение во времени не позволяет вывести прямые причинно-следственные отношения.



Юбер Робер (1732–1808). Бастилия, первые дни разрушения. 1789. Париж, музей Карнавале

Но чистое совпадение в данном случае не лишено значения. Революция сама по себе проистекает из идей и морального климата, ей предшествовавших: она сродни вышедшей на поверхность породе. История 1789 года – взрыв, ставший следствием давно назревших и отчасти уже свершавшихся социальных перемен, – разворачивается перед нами в ярком свете рампы чередой потрясающих воображение событий, выстроенных как сцены трагедии: ни один момент в истории не оставляет такого ощущения *текста*, отмеченного неким продуманным стилем. Уже со

времен самой революции во множестве комментариев история 1789 года предстает как *страница*, написанная рукою Господа или народа... Представляется обоснованным и даже необходимым сопоставить стиль революционных событий со стилем произведений, появившихся в тот же период. За отсутствием прямой причинно-следственной связи зададимся вопросом о смысле, проистекающем из исторического соположения. Искусство и историческое событие объясняют друг друга; каждое из двух явлений становится показателем другого, даже если они противоречат, а не соответствуют друг другу.

При таком сближении искусства и события преимущество получает событие. Настолько велико влияние Французской революции, что отблеск ее лежит на всех тогдашних явлениях. Уделяя ей внимание или игнорируя ее, одобряя или порицая, художники 1789 года остаются ее современниками. Мы неминуемо судим о них в соотношении с революцией – она сама как бы выносит им свой приговор. Она предлагает универсальный критерий, меру архаичности и современности. Она создает и испытывает на прочность новые формы социальных отношений, по отношению к которым всякое произведение искусства оказывается признанием или неприятием.

Зимние холода

Зима 1788–1789 года была очень суровой. В Венеции замерзла лагуна; по ней перебирались пешком, о чем свидетельствуют несколько жанровых картин, сохранившихся с тех времен. Повсюду появлялись гравюры, посвященные этому достопамятному капризу природы. В Париже покрылась льдом Сена. Это побудило Юбера Робера, живописавшего метаморфозы французской столицы, к созданию картины, которая была выставлена в Салоне 1789 года. В 1788 году во Франции был неурожай. Народ голодал, волновался, страдал. В провинции происходили бунты и грабежи.

Не кто иной, как Гойя, в эскизе к гобелену, видимо созданном еще до 1788 года, дает нам почувствовать все бедствия той зимы, разгул безжалостной стихии посреди мрачного пространства, где дует ледяной ветер. Выживание становится трудной задачей. И все же крестьяне бредут по дороге. Невзирая на стужу, они идут к некой цели. Один из путников под порывом ветра весь сжимается, сберегая тепло. Люди жмутся друг к другу, являя трогательное единение всего, что стремится выжить.

Весна наступила поздно. Обратимся к Бернардену де Сен-Пьеру:

На рассвете 1 мая нынешнего 1789 года я спустился в сад, чтобы посмотреть, в каком состоянии находится он после лютой зимы, когда 31 декабря термо-



Франсиско Гойя (1746–1828). Зима. 1787. Мадрид, музей Прадо

метр опустился на 19 градусов ниже точки замерзания воды. По дороге я думал о губительном граде, выпавшем 13 июля и прошедшем по всему королевству. Войдя в сад, я не увидел там ни капусты, ни артишоков, ни белого жасмина, ни нарциссов; почти все мои гвоздики и гиацинты погибли; предо мной стояли безжизненные смоковницы и лавролистные калины, обычно расцветавшие в январе. На молодых плющах почти все ветки засохли, а листва была цвета ржавчины.

Остальные же растения перезимовали хорошо, однако цветение запоздало более чем на три недели. Бордюры из земляники, фиалок, тимьяна и примул пестрели зеленым, малиновым, белым и голубым цветом; на изгороди из жимолости, малины, красной смородины, розовых кустов и сирени зеленела листва и цветочная завязь. Виноградники и дорожки, усаженные яблонями, грушами, сливами, вишнями, персиковыми и абрикосовыми деревьями, были в цвету. Правда, на винограде еще только распукались почки, зато на абрикосах уже появилась завязь («Обеты отшельника»).

Перед нашим внимательным наблюдателем разворачивается картина жизни и смерти растительного мира. Он скрупулезно описывает ее краски. В зрелище необычно бурного роста нам открывается недолговечная красота возрождающегося сада. Прочитав этот текст, мы воображаем себя в тесном мирке до всякой истории, в стороне от событий человеческой жизни. Жизнь и смерть имеют здесь иной смысл, чем тот, который они обретают в столкновении враждебных волей: они всего лишь явления природы, подчиняющиеся извечному закону. Не есть ли то прибежище созерцательной души, которую отпугивает бесчеловечность истории? Растительный мир как бегство от реальности?

Но нет. В действительности для Бернардена де Сен-Пьера история отражается в природных катаклизмах. Читая продолжение приведенного выше текста, мы можем констатировать, что град, заморозки, непогода – здесь больше, чем стихийные бедствия: это наглядные образы, в которых на уровне материального мира находят выражение такие социальные катастрофы, как неминуемое банкротство, развал социальных институтов, обнищание народа. При таком символическом прочтении стихийные бедствия становятся эмблемой несчастий, постигших государство: не дополнительной декоративной деталью, но их зримым проявлением. В то же время весеннее пробуждение жизненных сил – убедительный довод в пользу возродившейся надежды, а весна – предвестие всеобщего обновления.

Можно сказать, что подобная интерпретация природных явлений – свойство наивной (или скорее псевдонаивной) души, которой неизвестно действие безликих законов природы. Она силится распознать руку Провидения там, где главенствует сопряжение механических причин. Эта позиция восходит к Библии и другим сакральным текстам и является редчайшим анахронизмом во времена, когда все просвещенные умы отказываются ее принимать. Разве не изобличали Бейль, Фонтенель и Вольтер веру в приметы и оракулов?

Однако, сближая разрушительное по своим последствиям управление государственными финансами с природными катаклизмами, Бернарден де Сен-Пьер дает нам ощутить важнейшие грани чувства, преобладавшего весной 1789 года. Финансовый крах и атмосферные аномалии – два проявления одной катастрофы: град, выпавший 13 июля 1788 года, становится космическим воплощением угрожавшего казне банкротства; слепая ярость бесчеловечной природы находит отражение и, если угодно, подкрепление в неизбежном характере дефицита. Это действие одной и той же мрачной, иррациональной, враждебной человеку стихии. Одна и та же враждебная, темная сила подчиняет себе небо и государственные институты. Гнет фео-

дальной системы облекается в грубо-вещественные формы; расточительство сильных мира сего, не влекущих предостережениям, принимает вид тупого стихийного бедствия.

Мороз. Дефицит. «Можно ли описать удивление и возмущение нации, узнавшей о непомерном дефиците: бедствия Франции ощущались всеми, но оставались дотоле не подсчитанными» (Рабо Сент-Этьен). В глазах третьего сословия размер дефицита отражал бесстрастным языком цифр размах придворных празднеств. Дефицит – это застывший праздник, зима стрекоз-аристократов, «лето красное пропевших». Непоследовательность монархического режима изобличалась в «Свадьбе Фигаро» Бомарше: «Требовался счетчик – это место досталось танцору». И теперь, когда отплясали танцоры и игроки перестали делать ставки без счета, настало время счетов, счетчиков и «Отчетов»¹.

Безусловно, не только огромные расходы двора разоряли казну. Помощь американским «инсургентам» также дорого обходилась государству... Но перед глазами были роскошные дворцы, приобретенные или построенные для Марии-Антуанетты, огни фейерверков, блеск драгоценностей, бездумное мотовство. Подведение итогов обернулось обвинением против того образа жизни, который достиг апогея в рококо и затем оттачивался в интерьерах, выполненных в более строгом стиле Людовика XVI. Этот расточительный стиль повсеместно воплотился в материальной, эмоциональной и интеллектуальной формах. Он порождает обилие плетеных узоров, сверкание металла, глянца, хрусталя, бесконечную рябь мерцающих огней. Это искусство возводит вокруг власть имущих декорации вечного праздника, создает атмосферу, в которой череда удовольствий и новых впечатлений прерывается лишь для того, чтобы возобновиться после недолгого затишья. Тип чувствительности, свойственный рококо, знал наряду с яркостью бурно проживаемых моментов и минуты временного угасания, состояния бессилия и упадка, но он сохранял веру в способность души возродиться для новых ощущений, свежих идей, пикантных образов и будоражащих воображение картин. Так же и проигравшиеся вельможи уповали на щедрость короля, заемные деньги и земли, из которых они извлекали тройную выгоду (прямую прибыль, подати, ипотеку), и в том находили источник новых доходов.

Той голодной весной духовенство и дворянство, выделявшиеся в процессии Генеральных штатов подчеркнутой роскошью облачений, вызвали

¹ Имеется в виду «Отчет королю» министра финансов Жака Неккера (1781). – *Прим. ред.*

возмущение народа; представители привилегированной части общества, лишенные личных достоинств, «никому не ведомые знаменитости» (по выражению г-жи де Сталь), казались узурпаторами, незаконно присвоившими наследные отличия. Послушаем теперь депутата от третьего сословия, протестанта Рабо Сент-Этьена:

Сверкающее золотом высшее духовенство и князья королевства, толпившиеся вокруг монаршего балдахина, являли собой зрелище, отличавшееся отменной пышностью, а третье сословие как будто бы надело траур. Но длинная черная вереница представляла нацию, народ это почувствовал и приветствовал ее рукоплесканиями. «Да здравствует третье сословие!» – кричал народ, как станет он кричать потом: «Да здравствует нация!» Сие политически неразумное различие возымело то действие, противное намерениям двора, что третье сословие увидело в людях в черных мантиях с широкими галстуками отцов своих и заступников, а в тех, которые отличались от них, – врагов... Эти люди, дотоле не выезжавшие из своих провинций и видевшие бедность сел и городов, имели теперь перед глазами свидетельства расточительности Людовика XIV и Людовика XV и сладострастных изысков нового двора. «Этот замок, – говорили им, – стоил двести миллионов, дворец чудес в Сен-Клу – двенадцать, и во сколько же обошелся Малый Трианон?» «Сие великолепие создано народным потом», – отвечали они.

Настает важнейший момент, когда магия роскоши перестает воздействовать на научившегося считать зрителя. Непомерно большие траты не внушают больше ни удивления, ни уважения, на первый план выходит труд, создавший эти дворцы, а безымянный простолюдин, который выстроил блестящему обществу иллюзорные декорации, заставляет выслушивать свои жалобы.

Этот уходящий мир становится олицетворением зла для всех, кто обличает и стремится уничтожить его. Он становится выражением воли, активно не приемлющей идеи всеобщего блага, безрассудно обособляющейся и замыкающейся в своих наслаждениях, эквивалентом природного катаклизма, стихийного бедствия, которое здравомыслящие люди должны обуздать.

Но попробуем ненадолго проникнуть в аристократический мир 1789 года: попытаемся понять его изнутри, таким каким он виделся себе самому. И мы обнаружим в нем скрытое согласие с критикой извне. Даже в наслаждениях, в которых он не знает меры, этот мир отмечен предчувствием смерти и очарованием конца. Ему нечего противопоставить своим противникам, и потому он отступает перед ними. Совесть его нечиста. Он прислушивается к своим обличителям (Руссо, Фигаро и другим) и бредит реформами, филантропией и возрождением. Он не может отказаться от привычки к разорительным празднествам и стремительно приближается к гибели. Не лишенное пронизательности, острое или смутное чувство близкого

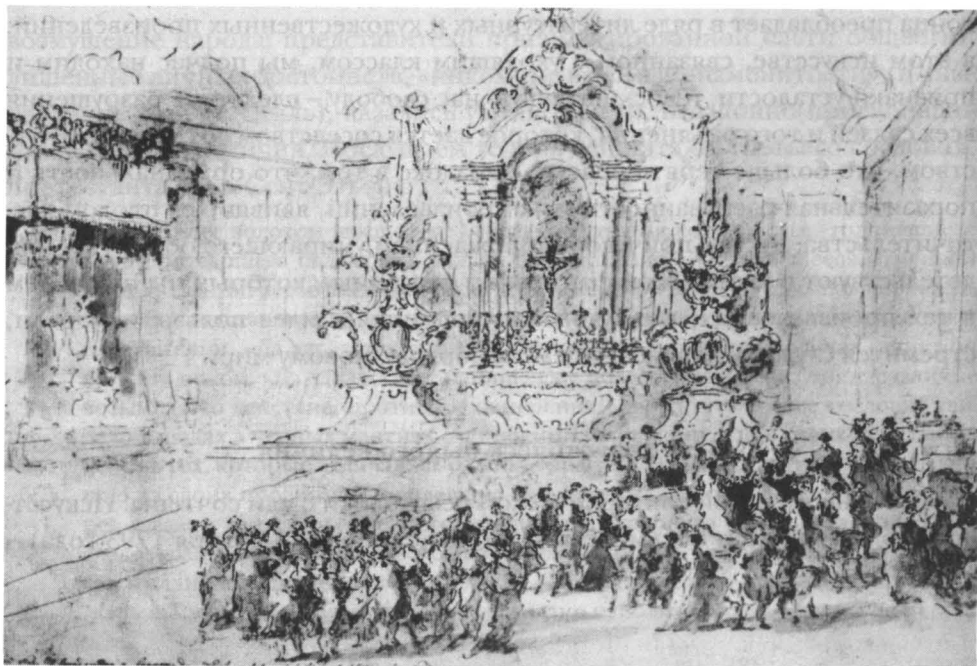
конца преобладает в ряде литературных и художественных произведений: в этом искусстве, связанном с уходящим классом, мы подчас находим и признаки усталости, и восхищающую нас свободу – следствие разрушения всех связей и того опьянения, которое дается соседством со смертью и чувством, что больше терять нечего. Парадокс в том, что оригинальность и поразительная раскованность этих произведений, явившихся плодом расточительства, пустой причудой, порождением умирающего общества, свидетельствуют о творческой фантазии и дерзаниях, которых мы не найдем в тех произведениях, где художник, подчиняясь идее пользы и морали, стремится служить нарождающемуся порядку, новому миру.

Венеция: отблеск былого величия

Дни венецианской олигархической республики были сочтены. Искусство Гварди (он умрет восьмидесятилетним стариком 1 января 1793 года) –



Франческо Гварди (1712–1792). Театр «Феникс». 1792. Венеция, музей Коррер



Франческо Гварди (1712–1792). Свадьба герцога де Полиньяка в Карпенедо.
1790. Венеция, музей Коррер

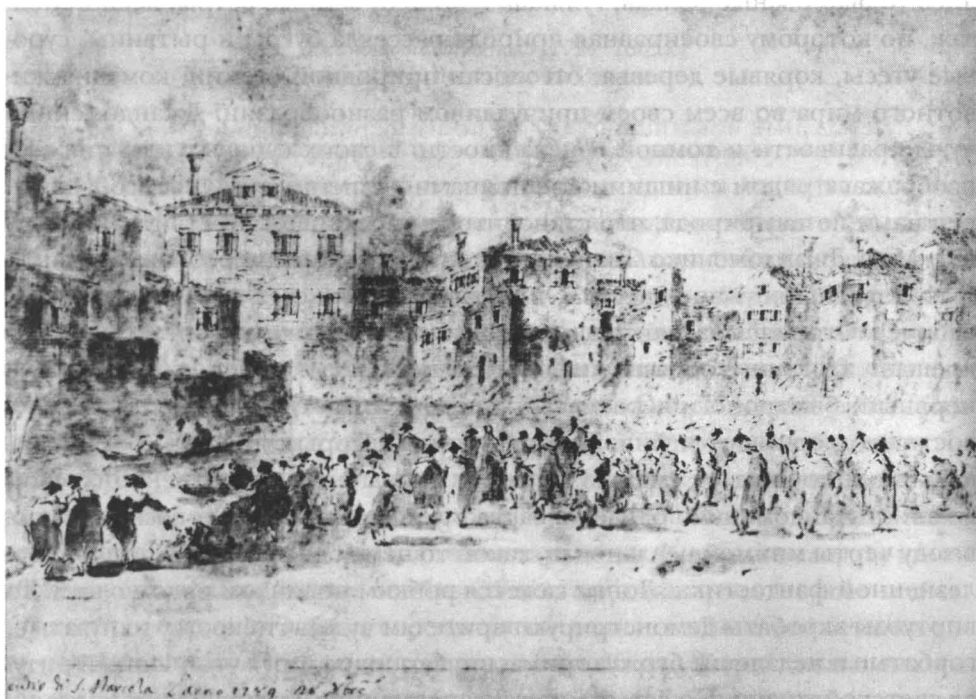
последний отблеск ее бывшего величия. Вместе с ним умрет и одна из ветвей рококо. Его сын Джакомо навсегда останется честным популяризатором его искусства, озабоченным лишь тем, чтобы добиться снисхождения к «неправильностям» в картинах своего отца... Но какой славный конец! Какое прозрение будущих форм живописи! «Серая лагуна» или «Incendio a S. Marcuola»¹ (1789) ближе нам, чем неоклассическое искусство: в них поразительным образом предвосхищен дух импрессионизма, а через голову импрессионизма и основное предназначение живописи – прославление пространства и света. В его картинах и рисунках ускользающий свет самовластно царит над еще более эфемерным миром человеческой суеты, причем недолговечность света, мгновение дня приобретают форму абсолюта. В «Incendio» толпа неотделима от полыхающего пламени, человеческие фигурки кажутся летящими из раскаленного горна темными искрами. Отсвет пожара выступает здесь в роли объединяющего принципа.

Остановившись перед неоклассическим фасадом театра «Феникс» (творение Джанантонио Сельва, завершенное в 1792 году), Гварди, мо-

¹ [«Пожар в Сан-Маркуола» (ит.)]

жет быть, в последний раз берется за перо и кисть, чтобы запечатлеть возникающие и мгновенно исчезающие образы. Широкое небо, бегущие по небу облака, тень от облаков, раскинувшаяся по земле, таинственное движение воздуха, легкое дрожание четких архитектурных форм – вот те эффекты, которые удается ему передать. Растворяющийся силуэт прохожего («пятнышко» в буквальном смысле итальянского термина *macchietta*) не более чем игра света. Человек отходит на второй план, уступая место созданному им городу, а город отступает перед пространством, где он живет и дышит.

Один из последних изображенных Гварди праздников – свадьба сына герцога де Полиньяка (1790) – кажется фантастической паутиной легких воздушных контуров: в церемониале праздника разделенные широкими проходами стулья живут своей собственной, полной иронии и грации, жизнью; их строго симметричное расположение невольно символизирует наивный диктат аристократического этикета, разъединяющего тех, кого он призван объединять. Движение свадебного шествия в сцене венчания повторяет извилистые линии декоративного убранства церкви, выполненного в стиле рококо: люди становятся продолжением интерьерера, они слов-



Франческо Гварди (1712–1792). Пожар в Сан-Маркуола. 1789. Венеция, музей Коррер

но подчиняются невидимому режиссеру, который установил повсюду закон причудливого арабеска и множит мельчайшие изгибы и извивы своего узора, подобные орнаментирующим мелодию форшлагам, мордентам и группетто. И все же мы не найдем в искусстве Гварди ни тени сарказма: только предельную легкость мазка, пространственную свободу – отражение бесстрастной улыбки и сдержанности созерцателя, примирившего в своих работах скольжение рисунка с бегом времени.

Приближающаяся к закату Венеция нашла в лице Джандоменико Тьеполо своего историка, сказителя, излагающего ее мифы. Его рисунки и фрески достигают почти безграничной свободы – свободы искусства, ставшего свидетелем своего собственного конца. В них различимо странное соединение оскудения и необузданности...

Работая вместе с отцом над созданием больших аллегорических декоративных росписей, он узнал во всех тонкостях это ремесло. Он умел, как никто другой, придать реальность иллюзорному горизонту на стенах гостиных. Однако его небесные перспективы далеки от великой традиции барокко, в которой небеса, разверзшись, открывают нам экстаз вечности. Божественная слава не обитает больше в поднебесье. Вечности нет. Остались только рваные облака, гуляющие по небу земные ветры, лесной пейзаж, по которому своенравная природа рассеяла бугры и рытвины, суровые утесы, корявые деревья, отголоски природной стихии, комедия животного мира во всем своем причудливом разнообразии. Джандоменико чужд красоты и томной изнеженности: в своих суровых идиллиях он изображает рядом с нищими крестьянами свиней и голодных собак. Перед нами не та природа, что становится прибежищем чувствительной души. Мир Джандоменико Тьеполо полон гротескных персонажей, свирепых, наводящих ужас существ. Он вдохновенно рисует скелеты и ночных бабочек. Стремясь населить и подчинить себе этот пугающий мир, он воскрешает зловещие образы мифологии: не человек – венец творения, а нервный, быстроногий, косматый кентавр или сатир. Однако эта суровость неотделима от игривой утонченности и горького смеха. Все без исключения порождает смех. Изображая привычные сцены венецианской жизни, Джандоменико близок к сарказму и карикатуре. Он насаждает повсюду черты мнимой реальности, какой-то немислимой, прихотливой, болезненной фантастики. Лонги кажется робким новичком рядом с ним. То виртуозы-акробаты демонстрируют зрителям чудеса гибкости; то пузатые, горбатые и недалекие буржуа гримасничают, пародируя утонченный ритуал светской жизни. Но есть в мире Джандоменико Тьеполо один постоянно присутствующий персонаж, навязчивый образ: герой сцены, который,



*Джандоменико Тьеполо (1727–1805).
Качели. 1791. Венеция, Ка'Реццонико*

сбежав с театральных подмостков, попадает в реальную повседневную жизнь и разлагает ее своей иллюзорностью и своими насмешками. Это Пульчинелла. Мы встречаем его повсюду. В лапах похитившего его кентавра. За трапезой в компании сатира. В толпе зевак, стоящих перед лавкой шарлатана. Неспешно прогуливающимся в свите патрициев... Среди застывших, как маски, человеческих лиц он единственный открыто носит свою черную маску с крючковатым носом, и остается только догадываться, накладные или настоящие его брюхо и горб. Он никогда не расстается с огромной митрой, которая стала неотъемлемой частью его личности. Этот образ повторяется, множится, воспроизводится бесконечное число раз: он обладает удивительной порождающей способностью. Перед нами не единичный персонаж, а целая толпа паразитов. Как будто в некоем комическом кошмаре созданное воображением художника вездесущее племя, для которого жизнь – забава, стремится вытеснить из Венеции остатки рода человеческого. Превосходя жестокостью Карло Гоцци, пытавшегося воскресить агонизирующую комедию дель арте, Джандоменико привносит в состарившийся мир образы детства, словно утверждая тем самым,

что в ребяческой праздности Пульчинеллы – глубинная правда об обществе, уже сыгравшем свою историческую роль. Кажется, что в результате внезапной мутации в каждой семье родился маленький Пульчинелла, обреченный провести свою жизнь не в созидательном труде, а в нелепых кривляньях вечного праздника. Навязчивый образ Пульчинеллы вкупе с мифологическими образами и обломками прошлого – потомками старинных патрицианских родов – становится символом воцарившегося беспорядка, где разрушаются все традиционные социальные перегородки, вся общественная иерархия: он активно способствует радостному возвращению мира в хаос. Приход *il Mondo nuovo* для толпы с полотен Джандоменико – не более чем номер иллюзиониста. *Новому* миру не бывать: народ толпится перед лживыми картинами, и народная жизнь попадает под обаяние жалкого балагана... Но Пульчинелла смертен. Его забавы, предвещающие конец старого мира, сами подходят к концу. Джандоменико изобразит его на смертном одре. Он перепил, его разнесло от водянки, но и в свой последний час этот Силен, утративший притягательность Диониса, не растает с маской и митрой. Тут же доктор с ослиными ушами, сородич Великого Доктора, над которым смеется Депре, констатирует оставку пульса.

Полночный Моцарт

Либреттист Моцарта Лоренцо да Понте был выходцем из венецианского мира Джандоменико Тьеполо. Этому авантюристу-рифмоплету не пришлось ничего сочинять: все шедевры Моцарта принадлежат ему самому. Но он обладал поразительной интуицией. Не станем относиться с легкомысленным пренебрежением к либретто «*Così fan tutte*»¹ (1790). В нем мы видим, как самонадеянные маски и привычные заверения убивают любовь, которая, казалось, будет длиться вечно. Стоит только появиться крикливо разряженным албанцам, являющим собой карикатуру на любовь, и настоящее, каким бы обманчивым оно ни было, берет верх над воспоминаниями о любовных клятвах и трогательном расставании, обильно орошенном слезами. Любовь в простодушно-неверных сердцах Фьордилиджи и Дорабеллы – волнение души, неотделимое от магии ускользящего мгновения, головокружительное чувство без прошлого и будущего, постоянно испытываемое эпохой рококо. Счастлив всякий раз хитроумный любовник, сумевший оказаться поблизости. Вот суровая истина, которая благо-

¹ [«Так поступают все женщины» (*ит.*)]

даря пронизательности моцартовского гения окутывает пеленой меланхолии это на первый взгляд гривуазное произведение. На свадебном пиру, после военного марша, возвещающего о возвращении прошлого, обрученные снова встречаются и прощают друг друга среди декораций, предназначенных для торжества непостоянства. Прощение все перечеркивает. Любовь одержала победу, но на своих же развалинах, в полночный час, когда оба жениха видят своих возлюбленных в праздничном наряде, готовых идти под венец с другим. В этой сцене я особенно люблю выход новобрачных в утрированных, по моде того времени, нарядах: в узких корсажах или английского покроя костюмах, плотно облегающих высокую талию и подчеркивающих изгиб спины, в пене кисеи, обрамляющей глубокое декольте, с высокими башнями причесок и ниспадающими на затылок локонами, в сверкании драгоценных камней, которые сливаются с огнями светильников и блеском бокалов.

Ранее, в «Свадьбе Фигаро» (1786) Моцарт уже завершил оперу блестящей ночной сценой, трогательной, полной тревог и разочарований. Сообщая интриге пьесы такое измерение, о котором сам Бомарше, вероятно, и не подозревал, музыка Моцарта великолепно передает смятение и беспорядок, в которых исчезают социальные перегородки и сливаются вместе горечь, радость, маскарадная иллюзия, прегрешение и прощение. Среди сосен большого сада любовная погоня этого безумного дня только тогда заканчивается восстановлением порядка в чувствах и положениях, когда удвоятся общий сумбур и заблуждение. Так, на миг, мы соприкоснулись с хаосом и бредом...

В «Don Giovanni» (1787) несколько ночных эпизодов: убийство командора, бал, сцена на кладбище. И, наконец, финальная сцена: ночная трапеза и роковой приход каменного гостя. Накануне событий, которые ознаменуют собой конец эпохи, противостояние обольстителя и *uom di sasso*¹ приобретает дополнительный смысл, отсутствующий среди традиционных значений легенды. Дон Жуан – расточитель, он человек крайностей, человек ускользящего мгновения и однодневных побед. Он растрчивает минуты жизни, не считая: его бухгалтерскую книгу, реестр *mill' e tre*², ведет слуга-счетчик. Дон Жуан не знает меры, для него границы существуют только как возможность их преступить: его единственная религия – свобода. Ее именем этот «эротический людоед» (выражение Пьер-Жана Жува) превращает свое существование в нескончаемый праздник. Свобода, кото-

¹ [Каменный гость (*ит.*).]

² «Тысячи трех [любовниц]» (*ит.*). – *Прим. ред.*

рую отстаивает Дон Жуан, – это в первую очередь утверждение неиссякаемых плотских удовольствий; тем же безумием охвачен Сад – когда он пишет свои «120 дней», число 120, несмотря на свой конечный характер, становится символом беспредельности. С другой стороны, подобное стремление к свободе сродни чувству, которое вдохновляет сторонников революции. Было не без оснований подмечено, что, когда Дон Жуан восклицает: «Да здравствует свобода!» – то либертинское вольнодумство становится «либертарным». Страсть к беспредельности, не признающая ограничений, которые несет в себе религия, тем более не может примириться с перегородками и барьерами жесткой социальной иерархии, и тогда, чтобы их уничтожить, вольнодумец апеллирует к *разуму* и вооружается доводами морали. В силу самой своей логики страсть к беспредельности не может ограничиться властью над жизнью одного избранника, она стремится к универсальности, распространяясь на весь род человеческий. Подобные устремления мы постоянно обнаруживаем у Сада. Бодлер уловил нечто очень важное, когда написал, что революцию совершили люди сладострастные: он указал на тех, кто своими наклонностями и пристрастиями принадлежал уходящему миру; выступив против него и став его заклятыми врагами, они верно свидетельствовали о присущей ему смуте, свободомыслию и противоречивых желаниях. Нанося этому обществу смертельные раны, они пребывали во власти его губительного наваждения. Будучи людьми старого века, они свершили то, что диктовалось его внутренним роком: последним ударом они добились его. И потому они будут причислены к первым борцам революционного лагеря, но революция на этом не остановится, и их накроет новой революционной волной. Такому определению вполне соответствует героическая и скандальная фигура Мирабо.

Дон Жуан покорен своей легендарной судьбе. Бросив вызов, он не отступает от него и протягивает руку статуе. Земля разверзается под ним, и, громом пораженный, он проваливается в преисподнюю: торжествует старый порядок, оскорбленный Отец, запоздалая месть. Мораль, которая восходит к давней традиции барокко, не чужда и умонастроениям предреволюционной эпохи. Непостоянство желаний, хаотичность, разрозненные моменты беспутного существования сталкиваются здесь с холодной незыблемостью статуи, которая изображает верность слову, непреклонность правосудия, непреложность божественного порядка, который не способен поколебать ни одно оскорбление. Именно тогда, когда привилегированное сословие кружится в вихре распутства и мотовства, в сознании тех, кого увлекает этот круговорот, неизбежно акцентируется образ упорно отрицаемого ими вечного, неизменного, трансцендентного начала. В мифе о

Дон Жуане стиль барочного существования предстает в самом гиперболическом виде и одновременно подвергается радикальному осуждению. Накануне кризиса, который привел к гибели мир барокко (и сменившего его рококо), такое его новое осуждение было практически неизбежным: нечистая совесть совершала воображаемое искупление, предавая смерти Дон Жуана и Вальмона¹. Человек 1787 года, вероятно, лучше нас способен был распознать в низвержении Дон Жуана последний и высший миг того существования, которое целиком состояло из ускользающих мгновений; он знал по опыту, что желание в бесконечной гонке за удовольствиями трагически стремится к своему концу, стремится найти успокоение и смертью утолить усталость века. Когда уже ничто не ограничивает свободы нравов, под блеском празднеств и наслаждений открывается бездна. Но кто же остается победителем, когда наказание настигает распутника и вольнодумца? Бог в понимании традиционной теологии? Мораль возрожденного общества? Или же всевластная смерть, которая заявляет о себе в темных глубинах наслаждения?

В том же, что касается последней оперы Моцарта, у нас не возникает ни малейших сомнений. Сила, торжествующая в «Волшебной флейте» (1791), – это божество, но божество, преobraженное деизмом своей эпохи. Заря, которая загорается в финале, – Всеблагое солнце, перед которым отступают Моностатос и Царица Ночи:

Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht².

Встает заря, чтобы скрепить союз красоты и добродетели: Памина, дочь Царицы Ночи, принадлежит отныне принцу Тамино, чья любовь безупречно выдержала в молчании и одиночестве долгую череду испытаний. Кажется, уже все было сказано о слабости и наивности либретто Шикандера и о том, чем он обязан Гоцци, Виланду и аббату Террасону. Как бы то ни было, либреттист не отступает от простых и мощных образов инициатического жанра. К этому стоит добавить усердное следование масонской доктрине, которая возводит благожелательность в космический принцип. (Моцарт, как и многие его современники, был членом ложи и сочинял музыку для масонских церемоний. Последнее из исполненных им произведений – кантата во славу дружбы, которой он дирижировал в 1791 году.) В сюжете «Волшебной флейты» все заканчивается возрождением мира, славным приходом нового века, примирением, восстанавливающим целост-

¹ Герой «Опасных связей» (1782) Шодерло де Лакло. – *Прим. ред.*

² Лучи солнца прогоняют ночь (нем.). – *Прим. ред.*

ность и гармонию: прошедший очищение герой получает в жены наследницу дневного мира и ночного безумия (Памина – дочь доброго волшебника и царицы тьмы). Музыка Моцарта превращает эту аллгорию в торжественное действие, таинственное и радостное.

Солнечный миф революции

Метафоры света, побеждающего тьму, жизни, возрождающейся из недр смерти, мира, вернувшегося к исходной точке, – вот образы, которые повсеместно распространены накануне 1789 года. Это элементарные метафоры, вневременные антитезы, испокон веков наделенные религиозным смыслом, но революционная эпоха словно испытывала к ним особое пристрастие. Старый порядок в результате символической редукции представит в виде темной тучи, мирового бедствия, и борьба с ним, в соответствии с тем же символическим языком, может ставить себе целью пришествие света, прорвавшегося сквозь мрак. Когда неоспоримая реальность разума и чувства приобретает силу солнечного закона, любое отношение главенства и подчинения, не опирающееся на него, неизбежно становится воплощением тьмы. Перечитывая тексты 1789 года, мы обнаружим в них в связи с самыми разнообразными обстоятельствами многократно повторенный образ Аполлона:

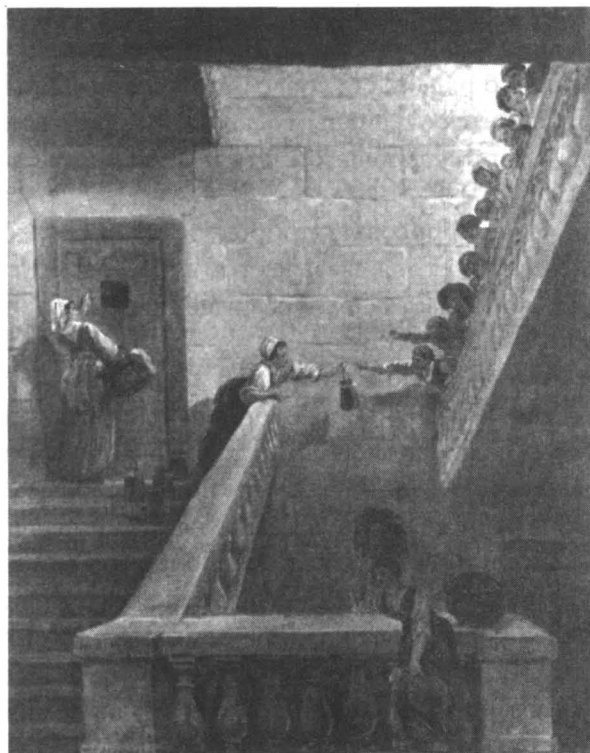
«Все устремления нации были обращены к г-ну Неккеру, его ждали, как ждут лучей солнца после долгой гибельной грозы». Чтобы воспеть взятие Бастилии, поэты, соперничая друг с другом, повторяют этот образ на все лады. Альфьери, Клопшток, Блейк называют себя свидетелями великой зари:

Дрогнули стены темниц, и из трещин послышались пробные кличи.
Смолкли. Послышался смех. Смолк и он. Начал свет полыхать возле башен.
Ибо плебеи уже собрались в Зале Наций: горячие искры
С факела солнца в пустыню несут красоты животворное пламя,
В город мятущийся. Отблески ловят младенцы и плакать кончают
На материнской, с Землей самой схожей, груди...

(Blake, «The French Revolution», 1789)¹

Эта далекая от истины мифическая проекция события дает представление о том, насколько потрясло оно воображение современников не только в Париже и Франции, но и вне их пределов. Французы были убеждены, что, отринув злоупотребления и привилегии, разрушив неприступную цитадель произвола, закрывавшую небо Парижа, примиренные светом все-

¹ [Перевод В. Л. Топорова.]



Юбер Робер (1732–1808). Кормление узников тюрьмы Сен-Лазар. 1794. Париж, музей Карнавале

общего благорасположения, они подарили миру светозарный источник, средоточие солнечных лучей. «Никто не сомневался в том, что сейчас, в ходе того что им предстоит совершить, решается судьба рода человеческого», – говорит об этом времени Токвиль. Ему вторит иностранец. «Французская революция, как мне кажется, касается всего человечества», – пишет Фихте в 1793 году.

Солнечный миф революции – это одно из коллективных представлений, отличающееся обобщенно-расплывчатым характером, что компенсируется широтой его убедительной силы. Вероятно, в 1789 году он воспринимался с тем большей обостренностью, что в минутном опьянении позволял пренебречь конкретными проблемами социального устройства. Он помещался на том уровне сознания, который одновременно является уровнем интерпретации реальности и порождения новой действительности. Образное истолкование исторического момента является в то же время творческим актом, способным повлиять на ход событий. Я убежден, что,

обращаясь к этому мифологическому образу, мы затрагиваем некое порождающее средоточие. Поэтому, видимо, позволительно говорить как об однородных явлениях о ряде идей, событий и произведений искусства, родство которых становится очевидным благодаря связи с общим мифом. Элементарный образ торжествующего света и рождения нового является образом ключевым.

Попытаемся четче обрисовать природу и развитие этого мифа. Разложение монархического строя сказывается в страстной устремленности к гибели, которая побуждает к саморазрушению таких эмблематических персонажей, как Дон Жуан и Вальмон, однако нельзя тут же не упомянуть и иную страсть, противоположную первой и дополняющую ее: жажду начала и возобновления. Возможно, некоторыми умами владели обе эти страсти последовательно или одновременно, или же они приписывали одной и той же неистовой склонности внешне противоположные смыслы: полного и окончательного разрушения и созидательного порыва. И действительно, все убеждает нас в том, что одна и та же энергия, один и тот же радикализм могли служить и смерти, и воскрешению. Все разрушенное до основания расчищает место для нового начинания. Позади всего, что зарождается в лучах славы, остается в качестве опоры ушедшее былое. «Верно, для того и *стирает* Провидение с лица земли, чтобы на нем *писать*», – читаем у Жозефа де Местра, врага Французской революции. Странник революции Фихте, выражая ту же взаимозависимость света и ночи, снабжает «Речь» (1793), в которой приветствует наступление новой эры, такой датировкой: «Гелиополис, последний год тьмы». Чем непрогляднее мрак, тем ослепительней Гелиос на восходе.

Но, безусловно, нам не стоит смешивать, с одной стороны, неодолимую склонность к распутству, присущую аристократии, которая ищет самоуничтожения в удовольствиях и развлечениях, и, с другой стороны, насилие народа, направленное против сугубо внешнего врага. Разрушительная энергия здесь действует в диаметрально противоположных направлениях. На первый взгляд мы не найдем никаких точек соприкосновения, ничего общего между смертельным вихрем, увлекающим придворного повесу или героев Сада, и яростью толпы, доведенной до отчаяния нуждой и страхом и уничтожающей символы феодального строя. Однако, приглядевшись к этим явлениям внимательнее, мы обнаруживаем между ними отношения соответствия и взаимодополнительности, которые принимают форму зеркального отражения и взаимопревращения. Существование повесы состоит из *прерывистой* цепи ослепительных мгновений, разделенных между собой промежутками тусклых дней:

в конце концов оно обрывается смертью. Бунтующее сознание *начинает* со стремительного, решительного акта разрушения, который откроет дорогу *непрерывному* сияющему дню. Знаки меняются на обратные. Богатство, в котором нуждается сластолюбец для возобновления своих удовольствий, коррелирует с бедственным положением народа. Темная сила нужды, голода, нищеты – это тень от радостей и утех, которым предаются привилегированные сословия. Находясь во власти смутных импульсов, порождаемых нуждой, бедняк парадоксальным образом отождествляет блестящее существование знати с черной грозовой тучей. Но в таком случае можно ли не заметить странного сближения двух движений: устремленность сластолюбца к собственной гибели сливается с порывом изнуренного голодом народа, который бросается на штурм ненавистных цитаделей. В точке слияния этих двух сил бьется черное сердце революции и вызревает ее животворящий хаос. В этой символической точке происходит царевубийство, а лучезарная звезда новой эры – не более чем ее зеркальное отражение.

Разрушительный порыв, иссякнув, оставил после себя пустое, открытое до горизонта пространство. Феодалный мир, чья принцип различия, создал в сфере человеческих отношений сложную систему социальных перегородок, иерархических ступеней и юридических препон, служивших знаками качественных отличий и символами покровительства, которые некогда сеньор даровал своим вассалам. Со временем система покровительства исчезла, но унижительное для низших классов неравенство положений по-прежнему сохранялось. Сохранялись ничем не оправданные различия, нелепые запреты, социальные барьеры, имевшие следствием лишь то, что большинство людей не обладали в полной мере «естественными» правами, сопутствующими человеческому существованию. Это пространство, изрезанное излишними социальными перегородками, многие из которых уже изжили себя, требовало расчистки, стремилось к однородности – «изотропии» – по образцу пространства новой небесной механики, всецело пронизываемого для силы всемирного тяготения. Следствием революционного насилия было создание однородного безграничного пространства, открытого поля, по которому свет разума и права мог распространяться во всех направлениях.

Предписав представителям трех сословий разделяться для подтверждения своих мандатов и проводить заседания порознь, Людовик XVI оставался до конца верен феодалному духу, разделявшему мир социальных отношений на отличные друг от друга непроницаемые зоны. В противовес ему третье сословие с самого начала сознавало себя выразителем воли всей на-

ции; оно было открыто для тех депутатов от духовенства и дворянства, кто желал примкнуть к Коммунам, оно объявило себя Национальным собранием и, бросив все прочие дела, занялось сочинением декларации, которая, по образцу американской, затрагивала интересы всего человечества в целом: во всех своих деяниях третье сословие руководствовалось идеалом однородной *целостности*. Его задача состояла в утверждении и распространении единого для всех права и равенства всех перед законом.

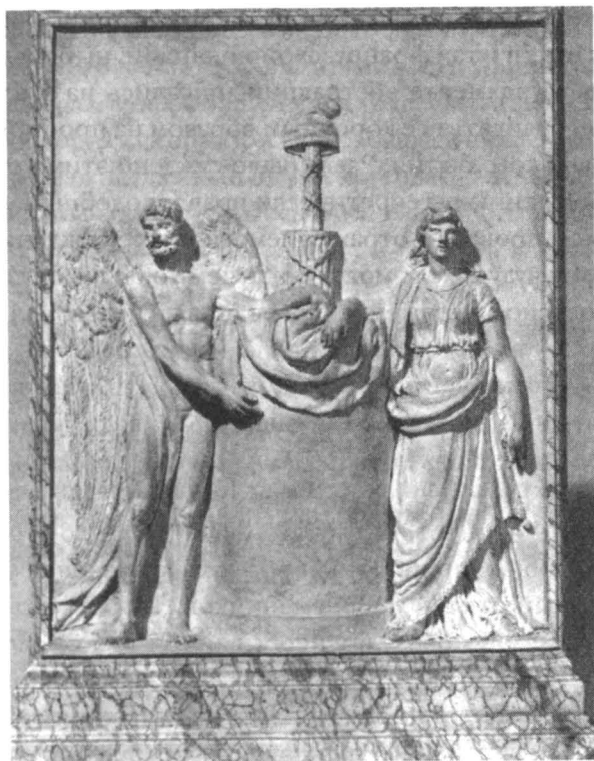
В сущности, и революционный антиклерикализм имеет те же корни: его врагом была не столько религиозная идея как таковая, сколько церковь как форма светской власти, с ее роскошью и привилегиями, ставшая обременительным посредником между гражданином и божеством. Секуляризация и экспроприация церковных владений, вообще говоря, не преследовали цели уничтожить религиозное чувство, но восстанавливали непосредственное общение человека с Богом, аналогичное тому, какое революция политическая стремилась установить между сознаниями людей. Токвиль глубоко прав, когда отмечает, что это стремление было равносильно возвращению к религиозному универсализму, только извлекаемая из него земные выводы:

Французская революция поступала с этим миром точно так же, как религиозные революции с миром иным. Она рассматривала гражданина абстрактно, вне связи с отдельными обществами, подобно тому как религии обычно рассматривают человека независимо от страны и эпохи. Она стремилась определить не особое право французского гражданина, но общие права и обязанности людей в политической области.

Так, восходя к наименее частному и, так сказать, к наиболее естественному в делах общества и правления, она стала понятной всем и воспроизводимой в сотне мест одновременно.

Принципы и воля

Первый акт свободной воли должен расчистить место, открыть неограниченное поле возможного. Но что же может пребывать в этот момент высшего подъема, когда ночной мрак отступил, а будущий день многолик, потому что еще не имеет лица? Надо чем-то заполнить открывшееся пространство, назвать божество, которое займет в нем центральное место, распознать или создать заново силу, которая отныне будет действовать самовластно. Опираясь на темные силы, революция свергла царство тьмы, создав тем самым лишь предпосылки начинания, но не определив суть того, что начинается. Единственное, что можно было с уверенностью предсказать в тот момент, была свобода в установлении универсальных *принципов*. Принцип – это первичное слово, основополагающее высказывание,



Авторство приписывается Жозефу Шинару (1756–1813). Аллегория прав человека. Терракота, музей Карнавале

стремящееся вобрать и удержать в себе лучезарную власть первоначала. То самое *ничто*, к которому ведет разнузданное сладострастие, должно пробудить к жизни стойкую добродетель.

Весь XVIII век ставил себе задачей вернуться к принципам и четко их сформулировать. Язык принципов сложился задолго до 1789 года, а в канун созыва Генеральных штатов появилось множество теоретических трудов, им посвященных, один решительней и категоричнее другого. «Все парижане увлечены игрой в Солона» (*tutti soloneggianno i Parigini*), – шутил Альфьери в своем послании к Андре Шенье от 29 апреля 1789 года. В момент крушения абсолютной монархии всякий, кто умел держать перо, становился законодателем. Потому белый свет первого революционного мгновения, быть может, не что иное, как мелькание цветов из радуги принципов в пространстве, наконец завоеванном свободой. Не раз отмечалось, что хотя некоторые из появившихся проектов были вдохновлены Англи-

ей, или Америкой, или бытовавшими представлениями об изначальных государственных институтах французской монархии, но большинство из них возводились на фундаменте абстракции, писались на чистой доске, что позволяло перестраивать все коренным образом на простейших основаниях *законов* социального бытия. Разве было суждено этим трудам – разнохарактерным, обобщенным, теоретически правдоподобным – остаться лишь не поддающимся проверке отражением личных убеждений их авторов? Благодаря какому чуду мысль могла стать чем-то более осязаемым и реальным, чем ее словесное выражение, прозрачная и невесомая вязь слов, цепь аргументов, чреватая бесчисленными возражениями? И действительно, для того чтобы утверждение принципов завладело умами, распространилось и оставило свой след в истории, мысль должна была соединиться с некой дополнительной действующей силой. Иными словами, надо было, чтобы спекулятивный разум не замыкался в кругу идей, но нашел себе опору в мощной чувственной энергии, от которой и зависело его распространение... В таких условиях приобретали решающее значение уроки Руссо, находя восторженный отклик у современников. Творчество Руссо (рожденное в одиночестве, оно обладает необычайной силой распространения, исключительной проникающей способностью) плодотворно соединяло в себе силу мысли с пылкими порывами страсти. Напомню, какой притягательной силой обладало его обличающее красноречие, в котором тесно переплетаются идея и чувство: доктринальное рассуждение облекается в форму страстного призыва, а страсть стремится выразить и прояснить себя в масштабном рациональном рассуждении. Руссо стремится к освобождению от любого навязанного извне авторитета, он призывает читателей подчиниться авторитету не спекулятивного, но практического разума в его коллективном выражении, каковым является общая воля. Так же он поступает, излагая свои взгляды на мораль и религию, где все зиждется на непосредственном внутреннем чувстве – способности, предшествующей разуму, которую не сможет опровергнуть даже самый логически строгий интеллект... В тот момент когда самые дерзкие из депутатов от третьего сословия обращаются к языку Руссо, они не видят в себе мыслителей, доказывающих руссоистский догмат об общественном договоре, однако под давлением обстоятельств и в результате логически ущербного рассуждения наделяют коллективное «я» нации абсолютной первичностью, неоспоримым предсуществованием; само их присутствие в Версале, их требования и конституционные системы уже были выражением и реальным следствием народного суверенитета. Требовалось не обсуждать его интеллектуальное обоснование, а осуществлять его на практике. Народный суверенитет дви-

гал и увлекал их, они были лишь его хранителями и органами. Их декреты не стремились теоретически *доказать* истинность учения об общей воле: эти декреты были *воплощением* общей воли, уже достигшей суверенной власти. Эта воля неоспоримым образом действовала в них. Ответ Мирабо маркизу Дрё-Брезе (неважно, реальный или легендарный) обретает при этом весь свой смысл: «Мы собрались здесь *волей* нации, и только силой можно заставить нас уйти отсюда».



Жозеф Шинар (1756–1813). Республика. Париж, Лувр

При этом поступок и реплика Мирабо организованы не как доктринальное высказывание, в спокойном тоне спекулятивного высказывания; здесь смешиваются, становятся неразличимыми принципы и воля; собственная личная воля для Мирабо тождественна воле нации; а знаменательное *событие* совершается в тот момент, когда эта воля-принцип сталкивается со злой (частной) волей, которая пытается ей противостоять и, предписав трем сословиям «порознь проводить заседания Генеральных штатов», игнорирует универсальный характер общей воли.

Так принципы вторгаются в реальность истории. Дискурс разума под влиянием воли и страсти стремится стать частью этого мира, найти себе вместилище. Великие революционные события суть эпизоды такого *воплощения*: в них мы воспринимаем дискурс разума в неразрывной связи с напряжением воли деятельных людей и попытками сопротивления старого мира. Конечно, разум при этом быстро вязнет в материальных обстоятельствах и отклоняется от своего замысла, но в то же время сами материальные обстоятельства возводятся в степень символа.

Вплоть до гибели Робеспьера революция развивается по законам символического языка, которым написана легенда о ней (в наши дни научные исследования стремятся распознать за этой легендой взаимодействие «реальных» сил). Элементами этого символического дискурса, который и маскирует, и выявляет тот или иной решительный поворот истории, становятся движения толпы, праздники, эмблематические образы. Они – составная часть реальности.

Не углубляясь в подробности, в порядке, быть может, слишком смелого обобщения скажем, что символическая история этих событий может интерпретироваться как повесть о торжестве и злоключениях света. Революционная воля и принципы стремятся распространиться повсеместно, собрать всех людей в едином и неделимом пространстве беззаветного гражданского служения и открытых сердец. Наиболее полным выражением этого, вероятно, является торжественная церемония праздника Федерации, состоявшаяся 14 июля 1790 года. Но нисхождение к реальности означает для разума нисхождение в непрозрачность.

Революция обязана своим успехом, темпами и катастрофическим ускорением неожиданному соединению умственного света (или, если угодно, просвещенного реформизма) со взрывом темной стихии, управлявшей разъяренной толпой. Перед нами история мысли, которую в момент перехода к действию отодвинуло на второй план, сменило, захлестнуло насилие: не сумев предвидеть его возникновение, она пытается разгадать его смысл и управлять его реакциями, говоря на авторитарном языке воззваний и декретов. Так возникает сложное противостояние, которое и было внутренним законом революции. Геометрические схемы, абстрактные построения и принципы, излагаемые спекулятивным разумом, не имеют свободы действий; а произвол насилия – порождение нищеты и векового гнева – принимает исключительно элементарную форму разрушения. Революционный акт есть синтез этих двух противоположных элементов: он преобразует принципы в факты истории, а одновременно с трудом доводит до языка изначально немое насилие. Язык теорий, язык принципов вынуж-

ден смешаться, утратив свою чистоту, с мраком, страстью, страхом и яростью – с безжалостностью элементарной нужды, которой движимы озлобленные толпы. Законный порядок, даже сформулированный самым ясным образом, останется тщетным, если не обретет законной силы, не овладеет умами и не будет признан в качестве жизнеспособного установления. Он должен утвердить свою необходимость, противопоставив ее неизбежности нужды и насилия. Для того чтобы сдерживать, направлять и подчинять себе темные силы, слово должно достичь предельной действенности: оно должно содержать в себе мощную энергию. Оно становится пророческим, афористическим и провидческим. Лаконичное и напряженное красноречие якобинцев предстает как попытка магического овладения сознанием людей: цель его не столько прояснить суть события, сколько сотворить его в демиургическом акте. Желая сообщить принципам силу и действенность, это слово достигает неистовства, которое само же стремится обуздать. Не теряя своего блеска и выразительности, ясный язык принципов становится решительным словом действия. И сравнение, которое ему подобает, – не с «чистотой прозрачного кристалла», а со «сталью острого клинка». Теперь уже недостаточно сформулировать источник права, необходимо еще и покарать тех, кто строит ему препоны. Понятно, что подобный язык рискует истощиться во все более страстной суровости, все более безапелляционных и абстрактных актах осуждения.

Как только воля, определяющая ход революции, перестает восприниматься как безусловная эманация общей воли (поскольку нет абсолютного доказательства, которое служило бы тому подтверждением), она наполняется все разрастающейся тенью; возникает сомнение, не поддастся ли она смутно-пьянящим желаниям инакомыслия и личного интереса. И тогда она мгновенно превращается в темную «раскольническую» волю: вместо того чтобы способствовать единению, она отделяется и строит сепаратистские козни. Свет революции, зародившийся в момент отступления тьмы, снова сталкивается с возвращающейся тенью, которая теперь угрожает ему изнутри. Разливаясь по всему миру, он встречает сопротивление, слагающееся из инерции вещей и оппозиционной воли тех, кто не хочет принять новую истину. Теоретический разум и воодушевление, способствующие его распространению, вынуждены противостоять действию «реальных сил». Перед ними вновь возрождается враждебная сила тьмы, с которой им хотелось бы рассчитаться навсегда. Всякое препятствие на пути распространения просвещения, всякая задержка в практическом устройстве революционного государства будут приписываться (часто не без оснований) противодействию контрреволюционеров, заговорщиков и агентов

вражеской коалиции. Желая утвердить царство добродетели, революционный разум неизбежно порождает всеобщую подозрительность, а затем и террор. Ему приходится воспроизводить до бесконечности основополагающий акт насилия, в результате которого свет торжествует над тьмой. Взятия Бастилии оказалось недостаточно для сияния революционной зари. Нужно было покарать Прегрешения тьмы в лице самого короля. Приветствуя казнь Луи Капета, Лебрен писал:

За день разбиты рабства кандалы!
Повержен чуждый трон, и справедливость правит,
Республика, тебе несем хвалы¹.

Цареубийство должно было стать наивысшей точкой, абсолютным символом такого неоднократно повторяемого отрицания – рождения, ставшего возмездием. Однако оно не выполнило предначертанную ему роль, потому что сопротивление революционному идеалу чудесным образом нашло себе опору именно в этом кровавом деянии, которое было призвано ознаменовать наступление нового века. Террор демонстрирует нам схватку революционной воли с волей контрреволюционной (одновременно реальной и воображаемой, ставшей результатом проекции и интроекции). Напрасно думали, что революционный свет в момент своего зарождения может воцариться в мире раз и навсегда: во времена Комитета общественного спасения и лозунга «Отечество в опасности» борьба света с тьмой предстает как непрерывный процесс, а победа постоянно ставится под вопрос. Террор есть перманентное жертвоприношение, торжество вечного рождения, при котором свобода, увлекаемая вихрем анархии, стремится к четкой форме, но так и не может ее достичь... Мы далеки от мысли, что Термидор и гибель Робеспьера знаменуют собой поражение революционной воли. Но, начиная с этого периода, связь принципов и воли постепенно ослабевает, вплоть до полного распада их союза. Язык принципов, столкнувшись с противодействием, изнашивается и искажается, смысл слов обедняется и затемняется: есть множество свидетельств «усталости» языка, наступившей после 1794 года. Аллегии теряют силу. Вслед за этим наступает момент разоблачения мистификаций. Следующие строки Бенжамена Констан, независимо от того, чье дело он защищает, ставят диагноз общего состояния умов во времена Директории:

Во всех жестоких столкновениях *интересы неотступно следуют за страстными убеждениями*, как стая хищных птиц следует за армией, готовящейся вступить в бой. Ненависть, алчность, неблагодарность, месть бесстыдно *пародировали* те

¹ [Перевод М. Неклюдовой. – Прим. ред.]

высокие образцы, которые так неумело ставились нам в пример. Коварный друг, вероломный должник, недобросовестный судья, тайный доносчик слышали себе хвалу, заранее написанную *условным языком*. Патриотизм стал банальным оправданием, которым прикрывались все преступления. Великие жертвы, самоотверженность, победы, которые республиканский аскетизм одерживал над природными человеческими склонностями, стали поводом к безудержному разгулу эгоистических страстей («О некоторых последствиях Террора», год V).

За фасадом принципов обнаруживаются личные интересы и устремления: век настраивается на «положительный» лад. Остается одна воля: воля без принципов или с принципами «на случай». Из абстрактных принципов, разработанных теоретиками 1789 года, сохраняются лишь те, которые выгодны новому правящему классу. Драма подошла к концу, актеры снимают античные тоги и маски. Мифология света и добродетели больше не в ходу: кто-то же должен управлять нацией, будь он хоть корсиканский генерал. Во Франции и за ее пределами те, кто приветствовал во Французской революции рождение света, увидели в Бонапарте князя тьмы. Революционный *разум* лишь с опозданием произвел на свет гражданский кодекс и предельно централизованную систему управления. С другой стороны, творением *воли* стала недолговечная *Империя*: она восстановила против Франции враждебную волю европейских народов, в которых также пробудилось «патриотическое» сознание. Вероятно, наполеоновская воля обязана своему революционному прошлому тем, что оставалась *волей, стремящейся к утверждению права*, но из ее опыта в историю вошло не столько право, сколько гипертрофированное самоутверждение воли: конечным следствием и окончательным предательством революционной мысли будет появление в XIX веке *воли, стремящейся к утверждению воли*, воли к власти – темной силы, которая отказывается действовать заодно со светом разума, считая его без всяких оснований «неосновательным».

Геометрический город

Мы вычертили этот чертеж революции и ее судьбы, держась в области символов, которыми выражала себя сама эпоха. В значительной мере мы описали эпоху в духе ее искусства. Но воздержимся от излишне поверхностных параллелей между судьбой революционного движения и становлением искусства. Стоит лишь сохранить в качестве показательных и путеводных основные из выявленных нами понятий: противостояние света и тьмы, жажда начала и возобновления, союз принципов и воли...

Среди писателей, излагавших накануне 1789 года принципы построения совершенного общества, были и такие, кто прилагал к политической

доктрине художественный вымысел о государстве; они испытывали потребность дополнить идеи образами и начертать план идеального города. Такой город, как и все утопические государства, подчиняется простым и точным законам геометрии. Благодаря правильной форме (круглой или прямоугольной) он либо делится на равные смежные части, либо образует симметрию периферийных элементов, над которыми главенствует всемогущий центр: пример равной для всех зависимости или независимости. Так основополагающие понятия равенства, дарованного природой, или равенства перед законом находят непосредственное пространственное выражение посредством циркуля и линейки. Геометрия есть язык разума в мире символов. Она возвращает все формы к их началу, основе – *принципу*, – к системе точек, линий, регулярных пропорций. Всякое дополнение, нерегулярность воспринимаются в этих условиях как вторжение зла: жители утопического города не желают для себя ничего лишнего. Принцип полезности учитывает лишь основные потребности человека, продиктованные природой, оставляя без внимания нужды развращенной цивилизации. Соответственно здесь нет никакой роскоши, внешних эффектов, дорогостоящих украшений... Так, из-под пера Фихте одновременно с образом *победоносного света* выходит образ *симметричного здания*: «Повсюду рушатся старые разбойничьи замки. Если только нам не помешают, постепенно они опустеют и будут отданы во власть ночных птиц, враждебных свету дня, летучих мышей и сов. Зато повсюду распространятся новые здания и наконец образуют *симметричный ансамбль*».

Таковы несколько схематичные представления об урбанизме и архитектуре, которыми довольствуются писатели-утописты и кабинетные реформаторы. А что же знатоки своего дела – архитекторы? Иные из них, тоже поддавшись влиянию, обращаются к геометрическим абстракциям в своих проектах, а иногда и архитектурных сооружениях. В монументальных замыслах, напоминающих нам картины сновидений, они не дают воли прихотливой фантазии. Их воображение отвергает украшательство, восхищавшее предшествующие поколения: их восторгает простота, величие и строгий вкус. Мечта, воображение стремятся не столько приумножить разнообразные детали, сколько освободиться от них. После апогея декоративности, которого достигло рококо, эти простота и сдержанность, завоеванные в самоотверженной борьбе, вызывают благоговейную дрожь. Только современник, наблюдавший эту тенденцию к упрощению, мог написать: «Линии. Красивые линии. Линии – основа красоты, например, в архитектуре; архитектура довольствуется тем, что украшает их...» (Жубер). Да и эти украшения исчезают в проектах Булле, Леду, Пуайе, в которых торже-

ствуют строгие формы – куб, цилиндр, сфера, конус, пирамида, – а художник использует их экономно, но и красноречиво. Так архитектура стремится вернуться к своему первоначальному назначению, к своим простейшим истинам и конструктивным элементам. «Круг и квадрат – вот буквы азбуки, которые авторы используют в текстуре лучших творений», – пишет Леду. Реакция на произведения предыдущих веков оформляется как протест против лицемерия и лжи: декоративные детали долгое время скрывали основные элементы структуры, прекрасные уже в силу своей целесообразности. С основным материалом архитектуры – камнем – обращались как с чужеродным материалом: совершая над ним насилие, его резали и обтачивали. Подобный упрек уже высказывали иные теоретики несколькими десятилетиями ранее: в свое время это была одна из излюбленных идей Лодоли. Леду подчеркивает: «Следует остерегаться вяло-удлиненных и ломаных линий, форм, погубленных уже при своем рождении и изгибающихся под тяжестью дурного вкуса, карнизов, извивающихся, словно пресмыкающиеся в пустыне». Напротив, вернувшись к своему истинному назначению, камень «от прикосновения искусства вызовет новое чувство и разовьет свои природные свойства». В подобной трансформации, когда архитектура возвращается к элементарным геометрическим фигурам, а материалы – к своей подлинной природе, сказывается не только эстетический, но и моральный выбор. Подобно тому как камень снова становится камнем, а стена – ровной, почти голой поверхностью, так и человек должен вновь обрести всю полноту и простоту своей природы. Восстановленная истина служит идеалом одновременно и человеческому сердцу, и конструкции, замысел которой рождается в голове архитектора. Морализаторский пафос теоретических трудов Булле и Леду не является для них случайным вкраплением, уступкой духу времени: в нем заключен весь смысл их начинания, состоящий в том, чтобы превратить архитектуру в красноречивую педагогику, чье назначение – спасти человека от деградации. И более чем в педагогике – в акт творения. Во времена когда Бог мыслится как архитектор вселенной, архитектор, в свою очередь, становится богом и мировым законодателем. Он присваивает власть и право рациональной организации материального пространства и одновременно придает этому пространству моральный смысл, способность переустроить весь человеческий универсум. Гений архитектора не знает границ. «По его широким представлениям, – пишет Леду, – в его ведении состоит все: политика, мораль, законодательство, культ, государственное управление». В 1798 году Катремер де Кенси, далеко не во всем разделявший смелые взгляды «революционных» архитекторов, именно в терминах морали изобличает *странное* в искусстве:

Странность предполагает неправильное строение, которое невозможно изменить... [Она] порождает систему, разрушающую порядок и формы, продиктованные природой; [она] нападает на определяющие формы в искусстве [...] Опыт доказывает, что такой вкус обыкновенно рождается утомлением от лучшего; что и у наций, и у отдельных людей он порою происходит из пресыщения, произведенного изобилием; богатство и всякого рода наслаждения – та среда, в которой развивается пагубное разочарование, отравляющее удовольствие: из-за него блекнут безыскусные красоты природы и оказывается нужен *маскарад лживого искусства*, которое не столько ищет удовлетворять, сколько обострять и обманывать желания. Проникнув в архитектуру, странность имела на нее широкое влияние [...] Прямые линии сменились рельефными формами, строгие контуры волнистыми линиями, регулярные планы причудливыми изгибами, симметрия живописностью, и наконец на смену порядку пришли хаос и смятение.

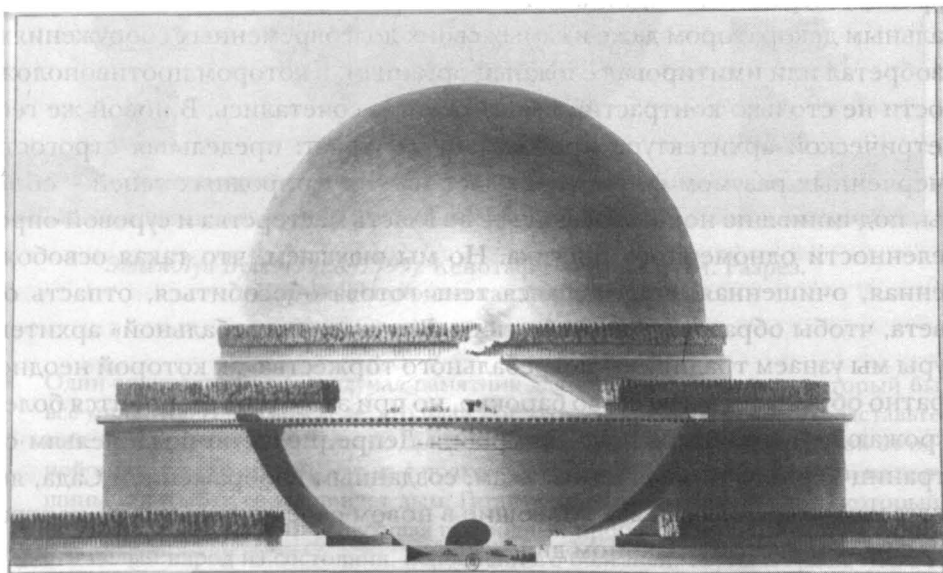
Вот пагубные последствия необычности, большая доля вины за которые ложится на Борромини и его учеников.

Напротив, идеальные отношения «целого к частям и частей к целому» Катремер де Кенси определяет как основное условие величия, которое он именует то *величием пропорций*, то *моральным величием*. Не являясь ярким приверженцем «математической простоты», он, однако, не может удержаться от того, чтобы не связать в определенной мере идею добродетельного усилия с идеей гармоничного соотношения частей. «Для того чтобы возникло впечатление грандиозности, предмет, который ее воплощает, должен одновременно, то есть и в целом, и в соотношении частей, поражать нас своей простотой. Частое повторение мелких эффектов никогда не породит *идеи величия*. Ум наш должен *совершить усилие*, чтобы объять идею протяженности, а слишком малые членения не только не усиливают, но и ослабляют в нас эту *энергию*».

Моральное величие получает у того же автора другой эпитет: *идеальное величие*. Его можно обнаружить и в небольшом строении с совершенными пропорциями. Оно заключается в совершенном соотношении частей и не нуждается в больших размерах («линейной величине», или «величине размеров»). Однако ничто не препятствует совмещению «величины размеров» и «морального величия» в одном произведении. В момент такого слияния в душе человека поселяется чувство восторга. Когда *принципы* – то есть гармония элементарных форм – соединяются с *величием* в его материальном воплощении, то перед нами та наивысшая точка, которую мы видели в судьбе революции как вожделенное слияние принципов всеобщего права с мощью активной воли: «В созданиях природы нам нравится величина объемов, потому что она уничижает нас, чувство же собственной малости возвышает душу, и она поднимается до осознания принципа любого величия. В произведениях архитектуры величина объемов нравится нам

потому, что наполняет нас гордостью: человек гордится тем, что он мал рядом с творением рук своих. *Он наслаждается идеей собственной силы и могущества*. Однако это наслаждение иного рода, чем то, которого искали вольнодумные распутники монархической эпохи, – не преходящая новизна мгновенно притупляющихся ощущений, которые приходится вновь возбуждать дополнительным эффектом странности, но сознательное овладение властью, которая с блеском осуществляется в умении человека гармонично сочетать числа, простейшие формы, моральную добродетель и материал, над которым он *господствует, сохраняя* его истинную природу. Устанавливается «новый порядок» чувств, основанный не на множественности ощущений, но на единстве великого духовного прозрения. Такой подход был бы всего лишь воскрешением платонизма XVI–XVII веков, если бы понятия силы и энергии не уводили идеализм в сторону новейшего волюнтаризма. Новая философия отвергает искусство барокко и рококо как недолговечное искусство, пробуждающее мимолетные впечатления по велению изменчивой моды; архитектура должна вновь стать искусством неизменно, и в этой неизменности человек обязан признать не только авторитет простых и вечных геометрических форм, но и волю сознания, наложившего свою печать на пребывающие во времени вещественные массы.

Не стоит, однако, упрощать образ архитектуры, увлеченной простотой. Так, в зависимости от того, на какой из сторон творчества Леду мы остано-



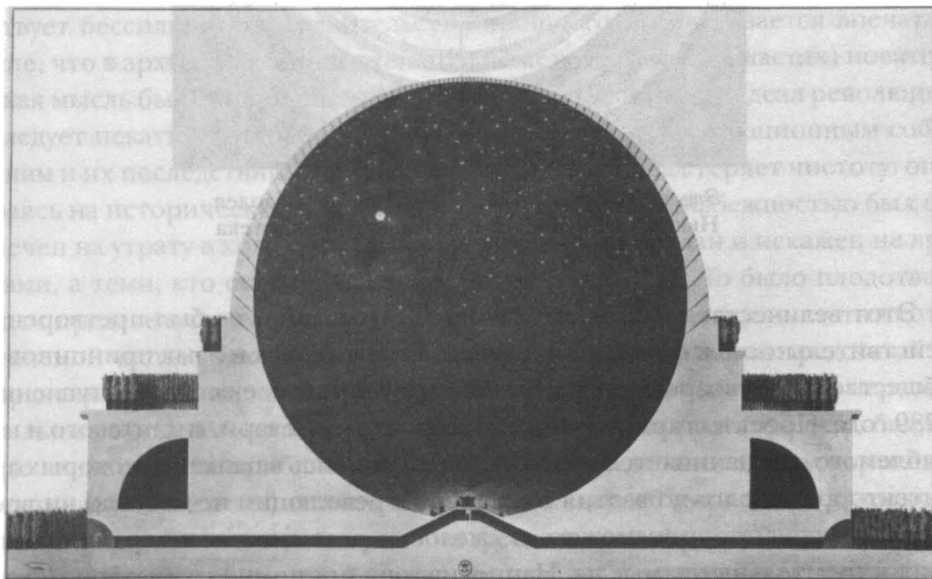
Этьен-Луи Булле (1728–1799). Кенотаф Ньютона. Париж, Национальная библиотека

вимся, мы можем выделить в его работах и стремление к индивидуализации объемов (и увидеть в этом черту современного индивидуализма), и желание создать благоприятную среду для жизни сообщества и централизованного управления – например, в радиальной планировке города Шо. В своем проекте кенотафа Ньютона Булле помещает в центре гигантской сферы изображение солнца: любое сооружение должно быть подчинено принципу центрального источника света, лучи которого неодолимо распространяются повсюду.

Но тот же Булле, стремясь выразить идею «неизменности», соперничает с египетскими пирамидами и подземными гробницами; в своих проектах он определяет предпосылки «погребальной архитектуры» и «архитектуры теней». Чтобы вызвать грусть, милую сердцу его современников, Булле берет за образец «все самое мрачное, что есть в природе». Создается впечатление, что прямые грани массивных зданий, разграничивающие область света и тьмы, побуждают его уделять равное внимание и эффектам света, и выразительным возможностям тьмы. Поэтому не стоит удивляться, что Булле, захваченный скорее живописным, чем архитектурным лиризмом, в своем проекте кенотафа Ньютона изображает внешний вид этого храма солнца и ночью, и днем. В своих изгибах, в «аффектированных» и «маньеристских» формах архитектура барокко и рококо прорабатывала полутона, переходы и взаимодействие света и тени. Архитектор барокко, нередко соперничавший с живописцем и остававшийся театральным декоратором даже в самых своих долговременных сооружениях, изобретал или имитировал сложный организм, в котором противоположности не столько контрастировали, сколько сочетались. В новой же геометрической архитектуре преобладает контраст: предельная строгость очерченных разумом форм порождает массы однородных теней – объемы, подчинившие ночь, отдавшие ее во власть мастерства и суровой определенности одномерного рисунка. Но мы ощущаем, что такая освобожденная, очищенная, сгустившаяся тень готова обособиться, отпасть от света, чтобы образовать царство тьмы. В жанре «погребальной» архитектуры мы узнаем традицию «погребального торжества», к которой неоднократно обращалось искусство барокко, но при этом тень становится более угрожающей и тяжелой: так, надгробия Дебре, подобно подземельям со страниц черного романа или замкам, созданным воображением Сада, являются нам *черные* массы, выступающие в новом своем значении по контрасту с белым светом – законом дня.

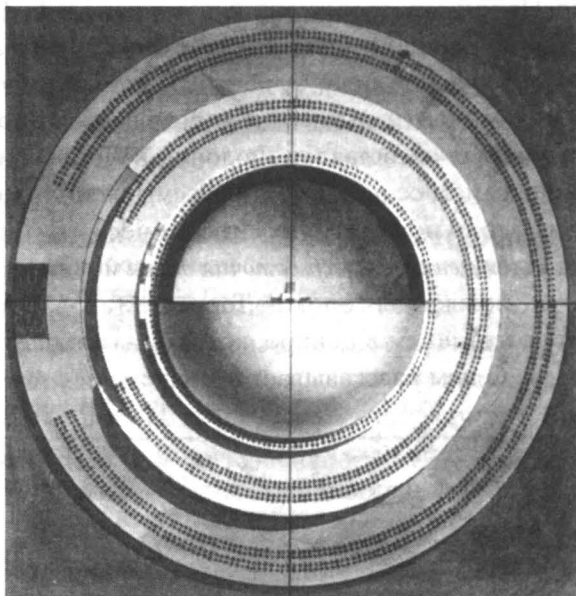
Но какая же роль отводится центру в симметричной геометрии круга и сферы? Мы ищем в нем благотворный принцип, верховное начало, орга-

низирующее целое. Например, сверкающий шар в кенотафе Ньютона; часовня в больнице Пуайе, круглой в плане, с расходящимися лучами коридоров; дом управителя в городе Леду. Однако вследствие инверсии, заложенной в логике Террора, центральное место освящается процедурой казни: эшафот, на котором был обезглавлен Людовик XVI, был размещен на площади Революции, в самом ее центре. Это двусмысленное место, где обновленный свет Республики рождается из символического убийства монархического режима. Идея *центра как средоточия тьмы* мощно проявляется в некоторых проектах, рожденных эпохой Террора; таков, например, проект печи крематория с пламенем в центре, которое выступает в функции разрушительной силы. О нем рассказывает Мишле:



Этьен-Луи Булле (1728–1799). Кенотаф Ньютона. 1784. Разрез.
Париж, Национальная библиотека

Один архитектор [...] придумал памятник для сжигания мертвых, который бы все упростил. И в самом деле, его план мог захватить воображение. Представьте себе большую ажурную круглую галерею. Под каждой аркой, перекинутой от одной пилястры до другой, – урна с прахом. В центре – большая пирамида, из вершины и четырех ее углов идет дым. Гигантский химический аппарат, который без ужаса и отвращения, сокращая природный процесс, способен при надобности целый народ из состояния, исполненного болезней, смуты и грязи, что зовется жизнью, своим очистительным огнем перенести в безмятежное состояние вечного покоя («Революция», книга XXI, гл. I).



Этьен-Луи Булле (1728–1799). Проект мавзолея Ньютона. Париж, Национальная библиотека

Этот величественный архитектурный стиль так и не был претворен в действительность и остался в чертежах. Его язык, как и язык принципов и общественного возрождения, был сформулирован еще до наступления 1789 года. Проекты гармоничного города утренней зари, гигантского и незыблемого, где начинается новое время, хранились в папках некоторых архитекторов задолго до взятия Бастилии. У революции не хватило ни времени, ни средств, а возможно, и смелости реализовать их грандиозные градостроительные замыслы. Напротив, она припомнила им дорогостоящие заказы, которые они выполняли для королевской власти и знати. Так, Леду, проектировавший мытные ворота в Париже, на которые в 1789 году обрушился гнев народа, был заключен в тюрьму. Во времена революции строили мало. Сооружались амфитеатры для заседаний парламента, в которых очень скоро в соответствии с законами геометрии произошло разделение на *правых* и *левых*. Перестраивались для новейших религиозных церемоний культовые постройки, сооруженные в последние годы монархии: так, церковь святой Женевьевы архитектора Суффло, став Пантеоном, приобрела языческий вид, а ее название теперь отсылало к архитектурному прошлому Древнего Рима: в своем новом духовном значении, отвергнув покровительство христианской французской святой, храм обра-

щался к великим античным образцам. Но если он и лишился своего средневекового парижского названия, то только для того, чтобы «антикизировать» *великих людей* Франции, восславлять их национальную славу... Чтобы упростить конструкцию здания и придать ему светский характер, Катремер де Кенси снес его восточные башни. Не желая следовать проектам Леду и Булле, строители прибегают к компромиссу: они маскируют свой дерзкий замысел под декоративной помпезностью, унаследованной от традиции. Знарок эпохи и ее проблем Эмиль Кауфман увидел в таком решении признак отступления. «Для того чтобы оценить это отступление в архитектуре, достаточно сравнить, каким проектам присуждались Большие премии в период с 1779 по 1789 год и в период с 1791 по 1806 год. Первые исполнены живого воображения и революционной отваги, во вторых торжествует бессильное воскресительство прошлого». Складывается впечатление, что в архитектуре (а также, быть может, и в других областях) новаторская мысль была сильнее во время ожиданий и надежд, и идеал революции следует искать во времени, которое предшествует революционным событиям и их последствиям. Осуществившись, этот идеал теряет чистоту: опираясь на историческую неизбежность, он с той же неизбежностью был обречен на утрату в ходе своей реализации, он был предан и искажен не врагами, а теми, кто стремился претворить его в жизнь. То было плодотворным предательством, потому что только так *принципы* могли стать неотъемлемой частью *фактов*, но при этом революционный гений представал на практике не таким, каким он прежде мыслился, отличным от тех первоначальных замыслов, которыми был вдохновлен. История – это поле битвы, где люди селятся приблизить новый мир к тем вдохновенным картинам, которые побудили их изменить устройство старого мира. Сама революционная активность после свержения феодального строя вызвала к жизни процесс, который сделал ненужными идеалы и утопические планы, вызревшие в недрах монархического режима как его противоположность. Такова, скажет Гегель, ирония истории.

Говорящая архитектура, или Увековеченное слово

Элементарные формы геометрии в архитектуре новаторов определяются не только функциональной целесообразностью. Они развиваются также с целью выразить некое значение. Эта архитектура не только хочет достигнуть простоты посредством возвращения к простейшим фигурам, она хочет быть «говорящей», оперируя этими фигурами таким образом,

чтобы их функция стала *очевидной* для всех. Воля проявляется прежде всего в стремлении к упрощению и строгой монументальности, но также и вторично обнаруживает себя, оставляя на архитектурном сооружении знак его практического назначения. Форма подчинена функции, но функция, в свою очередь, отражается в форме, эксплицитно проявлена в ней: символика функции дополняет самое функцию. Так воля архитектора заявляет о себе и как доминирующая сила, и как целеполагающая энергия. Разворачиваясь в пространстве, здание одновременно сообщает о своих цели и смысле. Функционирование форм служит *пользе*, но практическое их значение также претендует на всеобщее признание, претворяясь в доступном для интерпретации языке. В говорящей архитектуре полезное явление любому взгляду и провозглашает свою полезность для *общего блага*. Чтобы их произведения легко «читались», архитекторы стремятся убедить нас в том, что польза отдельного здания является частью системы взаимных услуг, из которых складывается общественная польза. Назначение здания или профессия его владельца не может оставаться частным делом. Они интересуют всех граждан, и, следовательно, об этом в ясной форме следует сообщить всем. Достаточно беглого взгляда на творения Леке, чтобы убедиться в том, что из говорящей такая архитектура легко может превратиться в болтливую. Дискурс становится одновременно догматичным и мифологичным: символы, акцентируясь, превращаются в аллегории и эмблематические фигуры и начинают жить самым непредсказуемым образом, порождая пестрый, поэтический и подчас безумный мир композитного стиля. Геометрические формы снова исчезают под буйной порослью украшений.

Провозгласить главенство вечных принципов (Свобода, Равенство, Справедливость, Отечество), сделать их доступными пониманию благодаря образному выражению – для воплощения этого замысла художник не может ограничиться голым камнем и грандиозным величием архитектурных памятников. Это лишь материальные проявления незыблемой метафизической силы, внешние знаки наконец открытой и явленной истины. Верховная власть Принципов достигает полноты в ту минуту, когда люди, весь род человеческий, охваченный благодарным восторгом, обращается к ним. Великие эмблемы превращаются в центры притяжения, вокруг которых объединяются все люди доброй воли, все чувствительные души: значим не столько сам памятник, сколько народное «содействие». Дух 1789 года в своем крайнем проявлении, в иконоборческом порыве разрушает или упрощает декорации, подчеркивая тем самым преимущественное значение самого события – встречи признающих свое равенство

граждан в лучах объединившего их праздника. 14 июля 1790 года, в годовщину взятия Бастилии, представители («активные граждане») всей Франции собрались на празднике Федерации вокруг алтаря Отечества, сооруженного по этому случаю на Марсовом поле в Париже. Граждане и гражданки, невзирая на звание и происхождение, приняли участие в подготовительных земельных работах. Селерье, один из лучших архитекторов своего времени, соорудил тройную триумфальную арку. Если Бастилия была средоточием темной силы, низвергнутой гневом народным, то алтарь Отечества, выступая в роли центрального источника света, внушает противоположное чувство – страстное усердие: в церемонии праздника символ сублимируется. Сакральное, осуществив негативное очарование, предстает в положительном свете. Еще более типичным в этом смысле был порядок поминального торжества 20 сентября 1790 года (в честь погибших в городе Нанси). Для торжественной церемонии архитектор Раме возвел в центре на возвышении алтарь, к которому надо было подниматься по ступеням. Знамена, пушки, хоры, оркестры, войска, дефилирующие среди этих временных декораций, образовывали зрелище, священнодействие (Мишле даже говорит о «новой религии»), в ходе которого все заявляют о своей приверженности вечным принципам. Таков ритуал новой клятвы вассальной верности, не подчиняющий более людей произволу одного человека, деспота и тирана: отныне торжествует власть чувства и разума, который озаряет своим светом и укрепляет в каждом из людей его человеческую природу, объединяя его с другими людьми. На этот счет словарь революции, так же как и словарь философии просвещения, сохранил немало вариаций: человечество, свобода, отечество, Высшее существо... Но какой бы ни была терминология, как бы высоко ни возносил человек новую власть, речь идет о *подчинении-причастии*. Революционный праздник – это торжественный акт почтения к божественной власти, которую человек открыл в себе самом. Однако это не культ человека, но ревностное поклонение божественной *частице*, присутствующей в каждом из людей, утверждение сопричастности, но не по уставу, навязанному извне, а в результате всеобщего стихийного порыва сердец. Человек поклоняется власти, которая, возвышаясь над ним, не является ему чуждой, – власти, от которой ничто его не отделяет: он не должен падать перед нею ниц, служение ей не является уделом особого класса – духовенства. Каждый ощущает себя, наравне с другими, носителем нового откровения, выразителем воли нового провидения. Божественное начало, присутствующее с рождения в каждом, наглядно дает о себе знать в тот момент, когда толпа сливается в едином порыве; высший свет, рассеиваясь и озаряя со-

знание каждого, благодаря их согласию образует нераздельное сияние – так *воссоздается* живой образ светоносного источника.

Так как человеческая жизнь сопричастна божественному началу, все живущие на земле представляют его в формах жизни. Неподвижные изображения старой власти – статуи Христа, девы Марии, святых, королей Франции – уничтожаются или обезглавливаются революционными иконоборцами, отрицающими их сакральность: эти каменные изваяния подвергаются поруганию, как эмблемы старого закона угнетателей, созданного и навязанного сверху тиранами и лжецами. Революционная вера избирает в качестве эмблематических фигур, замещающих божество, живые существа или предметы: молодые деревца, детей на алтаре, актрис в образе богинь. Когда Жак-Луи Давид, высланный при Реставрации в Брюссель, вспоминает о празднествах, устройтелем которых он был, в его сознании воскресают юные фигуры в пышных и благородных одеяниях времен античности: «Две женщины – Разум и Свобода – величаво восседали на античных колесницах; прекрасные девушки в туниках, являя пример греческой красоты во всей своей чистоте, бросали цветы; неслись звуки гимнов Лебрена, Мегюля, Руже де Лиля».

Клятва: Давид

Революционный праздник, проходящий среди созданных по этому случаю декораций, являясь происшествием быстротечного дня, претендует на роль эпохального события: в этом его отличие от аристократического праздника – яркого мимолетного впечатления, которое проходит, не оставив следа. Революционный праздник разворачивается как основополагающий акт; это *учреждающая* общность: он никогда не станет блестящей пенией, мгновенно рассеивающейся по волнам изменчивого времени, он – источник надежд, которые должно оправдать грядущее. Проходящее время (которое отмеряется календарем, составленным в соответствии с требованиями разума, и берет начало в I год новой эры) должно оставлять за собой непрерывную линию, символизирующую неизменность. Необходимо при этом, чтобы встреча вечных принципов и однодневных толп, неразрывная связь людей, которая станет отправной точкой нового союза, была ознаменована неким значимым актом. Таким актом становится клятва. Это одномоментное действие, кратковременное событие продолжительностью в одно скоропреходящее мгновение: с него начинается будущее, оно связывает воедино энергии, которые иначе бы рассеивались. Аристократический праздник утопал в череде головокружительных удовольствий, ос-



Жан-Антуан Гудон (1741–1828).
Джордж Вашингтон. 1785. Париж, Лувр

вещенных тысячей огней: они длились не более минуты, а затем их поглощала ночь и забвение. Удовольствие и клятва – два противостоящих друг другу момента. Но клятву можно противопоставить не только удовольствию, но и традиционной церемонии *коронации* французских королей. Коронация – это учредительный ритуал, в ходе которого путем вмешательства высшей силы, от имени обладающего трансцендентной сущностью Бога монарх получает сверхъестественные знаки своей власти. Революционная клятва *создает* высшую власть, тогда как монарху ее *даруют* Небеса. Отдельная воля каждого человека становится частью *общей* воли в тот момент, когда все вместе произносят текст клятвы: произнесенное сообща слово приходит из глубин каждой отдельной жизни, она рождает будущий закон, одновременно и обезличенный, и человеческий.

1789 год стал годом великих клятв: клятвы Джорджа Вашингтона на американской конституции (30 апреля); клятвы в зале для игры в мяч (20 июня), когда депутаты от третьего сословия объявили себя Национальным собранием и поклялись не разъезжаться по домам до тех пор, пока страна не получит конституцию; клятвы национальной гвардии: «Пусть все ополченцы присягнут своим командирам [...] а все войска, то есть офицеры

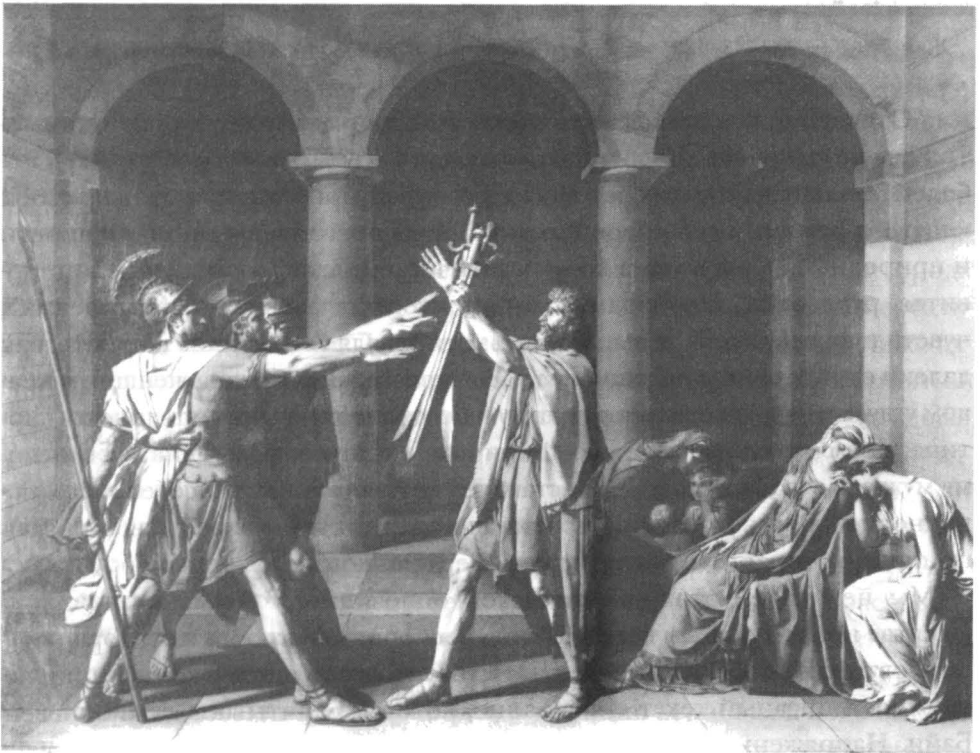
всех званий и солдаты, со всею торжественностью присягнут Нации и королю – главе нации». На следующий год был учрежден гражданский статус духовенства, и от священников также потребовали принести клятву Нации. Праздник Федерации, состоявшийся 14 июля 1790 года, после мессы, которую служил епископ Отенский Талейран, разворачивался как массовая клятва. У алтаря Отечества нередко заключали брак, чтобы сочетать супружескую верность с гражданской. Каждое знамя с девизом «Свобода или смерть» также было напоминанием о клятве.

Акт принесения клятвы – телесное напряжение, которое в минуту восторга закладывает основу будущего, – совершается в соответствии с архаической моделью. Если, с одной стороны, клятва учреждает будущее, то, с другой стороны, она повторяет древнейший архетип договора. Она становится воспроизведением этого архетипа, его новой актуализацией: совершающий такой акт неизбежно оказывается в положении актера, его роль, хоть и состоит в создании будущего, дана ему заранее. И более того, поскольку ценности, в приверженности которым клянутся граждане, считаются *вечными*, то все, что закладывается основополагающим актом, – не более чем возобновление забытой суверенной власти. Немногие в 1789 году призывали разрушить все до основания ради «полного переустройства» (Барнав) на совершенно новых основах: наиболее употребительными словами были *возрождение* и *реставрация*. Стремились не к обновлению, но к новому обретению забытых истоков. (После событий ночи 4 августа «Национальное собрание торжественно провозглашает короля Людовика XVI Реставратором свободы Франции».)

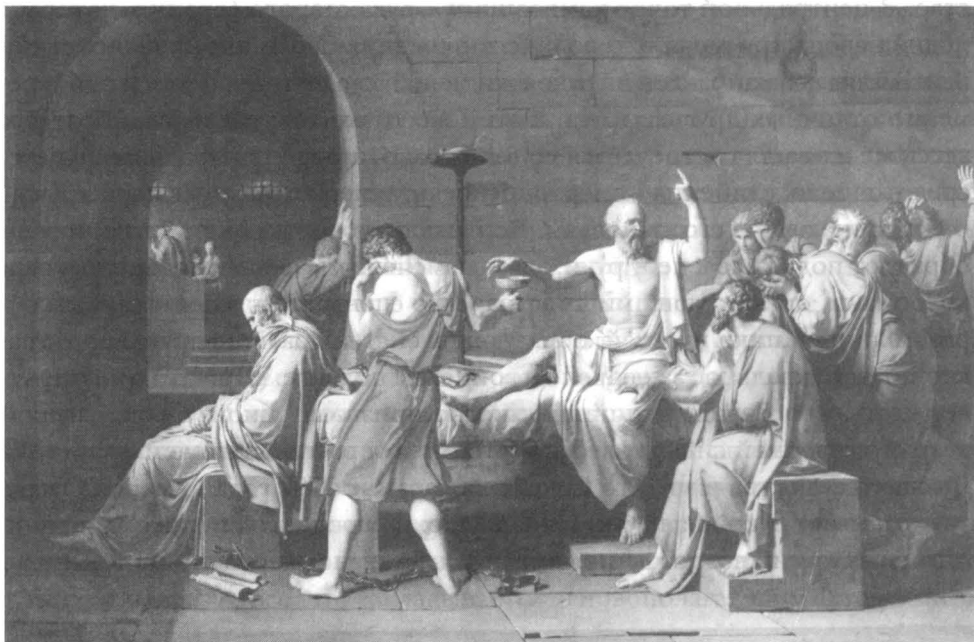
В период с 1779 по 1781 год в Лондоне И.-Г.Фюсли пишет «Клятву трех швейцарцев»: фигуры объединены общим движением – три вытянутых вперед левых руки, сходясь в общем рукопожатии, образуют центральный узел картины, правая рука и взгляд героев обращены к небу, выстраивая композицию картины по вертикали. Мы узнаем в авторе поклонника Клопштока: жест человеческой солидарности соседствует с призывом к высшему покровительству. Художник создает атмосферу изящной героики, очертания которой, хоть и изображают волю к преодолению, все же оставляют ощущение *уже виденного*. Если акт принесения присяги воспроизводит предшествующую модель, то и стиль художника повторяет искусство предшественников: Микеланджело, Джулио Романо, Маркантонио Раймонди.

В «Клятве Горациев» (1784–1785) Жака-Луи Давида эта тема находит наиболее полное выражение, максимально точно отражающее эстетический климат эпохи. Сцена происходит в Риме, на заре республиканского правления. Трое Горациев, стоя напротив своего отца, клянутся защищать Отече-

ство. В центральной точке композиции – рука старого Горация, который поднял вверх три меча, символически соединяя воли троих своих сыновей. Взгляд его направлен на рукоятки мечей, сведенных вместе и одновременно отличных друг от друга, к этой же точке тянутся и руки братьев, здесь же их взгляд встречается со взглядом отца: это центральный фокус, средоточие их единения – смертоносное оружие, которое освящено рукой отца, вручающего его сыновьям. Вертикаль, которую на полотне Фюсли образуют поднятые к небу руки, здесь намечена массивными дорическими колоннами, организующими пространство сцены, но также и главным образом линией пики и мечей, образующих систему разнонаправленных наклонных. Сакральное заключено в воинском подвиге. (При этом нельзя утверждать, что Давид принципиально не признавал иной, более далекой сверхчувственной силы: известно, что он был распорядителем праздника Высшего существа и что его Сократ на картине 1787 года «Смерть Сократа» указывает рукой на небо.) На заре эпохи народного ополчения и национальных армий возрождается античная легенда о жертвоприношении во



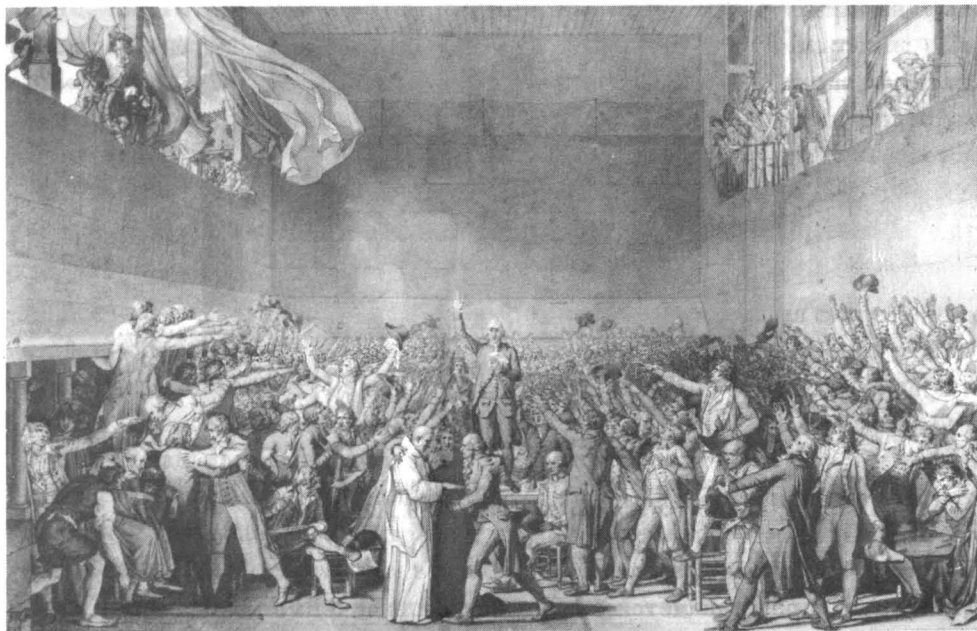
Жак-Луи Давид (1748–1825). Клятва Горациев. Париж, Лувр



Жак-Луи Давид (1748–1825). Смерть Сократа. 1787. Нью-Йорк, музей Метрополитен

имя Отечества, представленная в виде символического действия. Отец смотрит не на сыновей, а на мечи, которые вручает им, – он более дорожит победой, чем жизнью своих детей. Но и сыновья принадлежат отныне своей клятве, а не самим себе. Героический порыв преодолевает привязанности и природные связи во имя *идеи*, патетической метафорой которой становится рука отца. Необходимо было, чтобы власть непосредственных чувств также нашла свое выражение, хотя бы для того, чтобы показать, как далеки от них войны, идущие на гибель или триумф. Группа женщин в правом углу картины выражает всю силу и бессилие горя. Так дополняется картина, приближающаяся по своей природе к театральному действию: волевому мужскому началу, которое заставляет человека забыть о себе во имя исполнения кровавого долга, противопоставлена чувствительная женская природа, которая, столкнувшись со смертью, поддается страху.

Мы не найдем этой патетической оппозиции в больших эскизах к «Клятве в зале для игры в мяч». Давид воспроизводит здесь жест Горациев, его повторяют собравшиеся депутаты: на этот раз в центре композиции не оружие, а писанный текст – воззвание, которое зачитывает Жан-Сильвен Байи. Напряжение, присутствующее в этой картине, имеет более отвлеченную природу: оно возникает как результат противопоставления инди-



Жак-Луи Давид (1748–1825). Клятва в зале для игры в мяч. 1791. Версальский музей

видуального образа каждого из действующих лиц и зыбкого единства целого. Давид основательно *продумывает* свою картину, ее композиция складывается из гармонично распределенных больших «волн»; изображая скопление людей, Давид пишет не коллективный портрет, а совокупность портретов индивидуальных. Единственный оппозиционер (депутат от города Каstellан Мартен Дош) сидит, скрестив руки на груди (эскиз из Версальского музея). Тот факт, что Давид помещает его на первый план, только акцентирует апелляцию к индивидуальному сознанию: великий коллективный порыв есть в первую очередь решение индивидуальной воли каждого. В другом эскизе к «Клятве в зале для игры в мяч» действующие лица представлены в образе обнаженных атлетов – на манер античных героев, – но лица отличает портретная точность. Здесь мы непосредственно сталкиваемся с проблемой примирения идеального и характерного. В четкости рисунка, выразительной чистоте жеста, «анатомической» красоте раскрывается *идеал*, но в лицах – пусть даже благородное исступление и вытеснило все остальные чувства – отражен *характер* индивидуального существования, неправильности живой природы, и принцип верности в подражании не позволяет свести их к идеальному «типу». В сравнении с проблемами, которые Давиду пришлось решать в «Клятве», композиция «Коронации»



Жак-Луи Давид (1748–1825). Ликторы приносят Бруту тела его сыновей. 1789. Париж, Лувр

Наполеона представляется совсем легкой задачей: в эскизах к «Клятве» только одна неподвижная фигура депутата Доша, сидящего в застывшей позе, а в «Коронации» только одно движение – движение рук Наполеона, надевающих корону.

В «Бруте», выставленном в Салоне 1789 года, раскрывается другой аспект клятвы: здесь Давид продемонстрировал пример патриотического самопожертвования в крайнем своем проявлении. Приведем полное название картины: «Юний Брут, первый консул, по возвращении домой, после вынесения приговора своим двум сыновьям, которые, объединившись с Тарквиниями, составили заговор против свободы Рима. Ликторы приносят их тела, чтобы он предал их земле». Такая длинная подпись совершенно необходима, если мы хотим понять в полной мере значение этого произведения. Перед нами финал трагедии. Сцена происходит в тот момент, когда опускается занавес в трагедии Альфьери «Bruto primo»:

<i>Брут</i>	О вечный Рим, Свободен будь и незапятнан кровью.
<i>Каллатин</i>	О сила дивная!
<i>Валерий</i>	О Брут, ты наш отец, Ты Рима бог...
<i>Народ</i>	Отец, бог Рима – Брут...
<i>Брут</i>	Нет, я – несчастнейший из всех людей.

Этой трагедии, которую великий итальянец посвятил в 1788 году Джорджу Вашингтону, Давид обязан сюжетом своей картины не в меньшей сте-

пени, чем Титу Ливию и Вольтеру. (Сборник трагедий Альфьери на итальянском языке вышел в Париже в 1789 году, в год окончания картины.) Другой поэт, Андре Шенье, упоминает картину Давида в своей оде «Клятва в зале для игры в мяч». Воистину эта живопись предназначена литераторам!

И первый консул, тот, чья твердость нерушима,
Кто больше консул, чем отец,
У ног возлюбленного Рима
Вкусивший злую скорбь всех доблестных сердец¹.

Все уже свершилось: на первом плане, в тени, у подножия статуи обоженной родины – Dea Roma – сидит несчастный, но не дрогнувший отец. Расположенная против света, эмблема родины предстает в виде тотема и отделяет Брута от сыновей, которых в глубине сцены несут ликторы; луч света падает на искаленные тела. Композиция, в которой все определяется требованиями рационального, аллегорического и патетического дискурса, указывает на то, что Брут ставит интересы родины выше жизни своих сыновей. Средоточием высшей и внушающей ужас жизни становится стоящая в тени статуя: именно ей были принесены в жертву юноши. Это языческая, римская версия жертвоприношения Авраама, в ней нет никакого ангела, останавливающего занесенную руку отца. Освещающий трупы косою луч света падает также на группу женщин: мать поднимается с жестом отчаяния, две дочери, слабея, прижимаются к ее груди. В этой картине мужественный патриотизм противопоставлен женскому чувству, неподвижная непреклонность – безотчетному движению. Распределяя свет и тени, Давид усиливает драматические контрасты. Он освободился от «мерцания» света – этому соблазну он был подвержен в пору, когда находился под влиянием мастеров рококо; он отказался от масс тени, которые некоторое время пленяли его у караваджистов. Сидящий в тени Брут является выражением энергии, готовой перенести любые последствия своей верности принципам и наказать предательство, даже пролив родную кровь. Убив сыновей, он принес в жертву себя самого, продолжение своего рода. В руках у него пергамент, неважно, содержит ли он приказ привести приговор в исполнение, но *текст*, запечатленный на нем, предназначен храниться долго. Этот загадочный текст символически соотносится с корзинкой для рукоделия, обозначающей мир долготерпения и душевного покоя: трагизм истории – как и революция – врывается в дом, отчего распадается обособленный и защищенный мир, который составляют ценности и привычки частной жизни. Эта великолепная корзинка для рукоделия (забытая дейст-

¹ [Перевод Л. Остроумова.]

вующими лицами трагедии и заметная только *свидетелям* – то есть нам) становится невинной и безмолвной жертвой, натюрмортом, где металлические ножницы символизируют вездесущую жестокость. Она занимает центральное место в картине – неприметная мелочь, патетичная в самой своей неприметности: обращенная к нашему восприятию, она представляет «объективный» мир, от которого не может отвернуться художник. Он любит сам и заставляет нас любоваться ею, тогда как основная его забота – показать через трагически возвышенное и через страх (я намеренно употребляю термин Канта) то нравственное измерение, в котором страдающий человек превосходит величием свою судьбу. Свет оживляет краски и выявляет черты воспринимаемого непосредственно: труп как непосредственное бытие тела, низведенного до состояния *вещи*, чувство, которое выражается в судорожном движении или внезапном обмороке. Жан Лемари справедливо замечает: «Как и в “Горациях”, Давид концентрирует пластическую энергию на мужественно-корнелевских фигурах, а нежность своей кисти вкладывает в патетически-расиновское изображение женщин и детей». Соответственно мощь *рисунка*, контура имеет преимущественное значение для изображения героев, в которых рассудочное действие берет верх над чувствами. Фигуры женщин отличаются не меньшей точностью рисунка и также ни в чем не отступают от античных образцов, однако в них более значительную роль играет *цвет*. Таким образом, мастерство *живописца* проявляется в образах тех персонажей, чьи страсти не подчинены величию воли, сосредоточенному в недвижимом герое. Несмотря на то, что все в картине Давида приведено в равновесие, мы видим, что художнику в ней приходится примирять два императива: рисунок, связанный с требованиями мысли, и цвет, хроматическую субстанцию предметов, связанную с движением чувств.

Помещая на картинах труп, Давид вызывает волнение зрителя. Хотя историческая живопись на протяжении всего XVIII века никогда не отказывалась от изображения погребальных сцен, революционная эпоха как бы заново открывает смерть и созерцает ее с новым чувством. В соответствии с одной из тенденций, женственно-александрийской, смерть представляется изящной и воздушной, как растворение в природе, в дыхании космоса: лучшую тому иллюстрацию составляют гибель в волнах Виргинии (сюжет, к которому в 1789 году обращался Верне, а позднее Прудон), «Юная тарентинка» Шенье, несколько грациозных Офелий, появившихся в английской живописи. А произведения другого, мужественно-героического направления изобилуют трупами атлетов, чья величественная красота придает смерти двусмысленную привлекательность. (Всему творчеству Да-

вида и Фюсли присущ некоторый налет некрофилии.) По замыслу художников, красота мертвых становится обвинением против непостижимой жестокости Судьбы и направляет мысль к высшей цели, ради которой герои пожертвовали своими жизнями. Безжизненное тело покоится на границе материального мира, тогда как воля живого возносила его к непостижимому идеалу. Искомая цель достигается посредством игры отражений. Дух героя обрел желанную вечную славу. Взгляду зрителя открывается несущественное, прах, но на нем лежит отражение вечности, и потому он соответствует канонам «идеальной красоты». Главное здесь – героическое деяние, которое преобразует прах. Настает эпоха великих похоронных маршей: Госсекса, Бетховена...

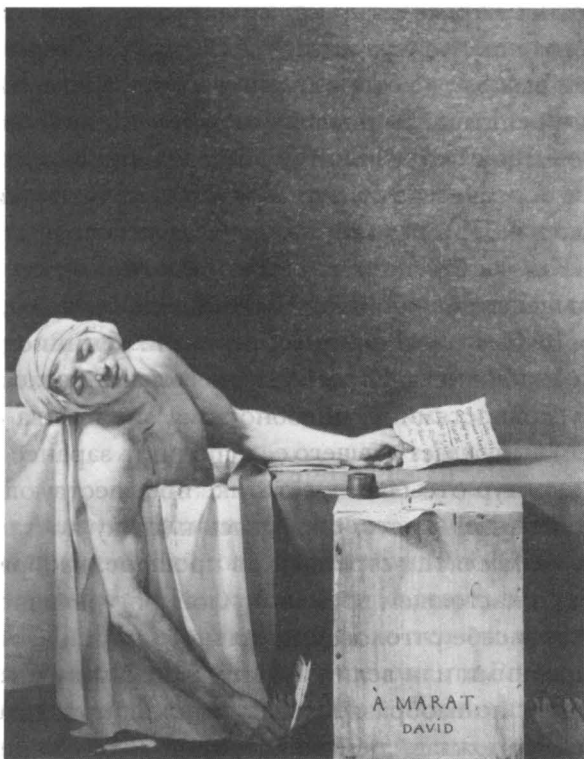
В «Бруте» смерть причинена внешней волей. В картинах, посвященных мученикам революции, смерть принимается и заранее преодолевается ими. основополагающим актом клятвы герой дал согласие умереть для личной жизни: он подчинился цели, в которой реализуется сущность человека – «свобода», – ценой принесения в жертву несущественного, то есть всего, что не есть свобода: «или смерть». На портретах мученики революции покоятся в смерти, удостоверяющей подлинность их клятвы свободных людей. Своей смертью они защитили и реализовали свою свободу. Дело художника – помочь нам ощутить свободу как *оборотную сторону* героической смерти. В «Смерти Марата» повествовательность, столь значительная уже в «римских» картинах Давида, еще усиливается: Марат еще держит в руке письмо Шарлотты Корде; можно прочесть дату на письме (13 июля 1793 года по старому календарю), имя убийцы, адрес «Гражданину Марату», лицемерная просьба о помощи: «Довольно одного моего несчастья, чтобы иметь право на вашу благосклонность». На ящике, стоящем рядом с ванной, ассигнация и записка Марата: «Передайте ассигнацию вашей матери...» Этому свидетельству благодеяния противопоставлен окровавленный кухонный нож, лежащий на полу. Но наша интерпретация картины неизбежно начинается с посвящения, то есть со своеобразного экс-вото, которое сильнее по впечатлению, чем адрес на лживом письме: «МАРАТУ ДАВИД, год второй», – надпись выделяется на грубом дереве ящика. Если письмо, ответ, ассигнация, нож являются приметам и следами недавней драмы, то посвящение – лаконичный текст, в котором имя художника, написанное буквами несколько меньшего размера и симметрично расположенное, вторит имени политического героя, – поднимает эту сцену смерти до уровня памятника, рассчитанного на века. Этим предметам и скорописи письма, свидетельствующим о стремительных мгновениях покушения, противостоят заглавные римские буквы на свое-

образной надгробной стеле, которая возглашает неподвластную времени славу героя. Мы представляем в своем воображении временной интервал, разделяющий эти два текста: письмо Шарлотты Корде и торжественную надпись, сделанную рукой Давида; между ними смерть и работа искусства. Теперь следует обратиться к самой смерти Марата, однако мы можем *видеть* ее только между этими двумя текстами: мы видим, как он перестает быть тем, кому 13 июля 1793 года Шарлотта Корде передала свою записку, и становится тем, кого во II году Республики увековечил Давид. В период между этими двумя событиями время изменилось, началась новая эра, новый отсчет дней. Это напряжение, возникающее между реальным и идеальным, великолепно почувствовал Бодлер:

Перед нами трагедия, полная живой боли и ужаса. Удивительное дело: в этой сцене, ставшей шедевром Давида и одним из крупнейших достижений современного искусства, нет ничего тривиального, ничего низменного. Самое же поразительное в этом необычайном поэтическом творении – быстрота, с которой оно было написано, и при этом редкая красота рисунка – тут есть над чем призадуматься. Вот истинная пища сильных духом, торжество духа; картина жестока, как сама природа, и в то же время в ней незримо присутствует идеал. Где пресловутое уродство, которое всеосвящающая Смерть так быстро стерла краем своего крыла? Марат может отныне соперничать с самим Аполлоном, ибо Смерть коснулась его влюбленными устами, и он покоится в неподвижности своего преображения. В картине есть что-то нежное и одновременно щемящее; в холодном пространстве этой комнаты, над холодной зловещей ванной парит дух¹.

Здесь, так же как и в «Бруте» (произведении, которое Бодлер недолюбливал за «мелодраматичность»), цвет «оттеснен» на второй план и концентрируется в тех частях картины, где не ощущается присутствие идеала; только второстепенные детали отличаются ярким колоритом: зеленый ковер, который покрывает доску, положенную на ванну, ящик грубого дерева, серая стена со сложными переливами света. В фигуре же преображенного героя важнее пластическое решение и рисунок. Если прибегнуть к выражению Бодлера, рисунок здесь – фактор «спиритуализма». Напряжение между рисунком и цветом достигает в картине необыкновенной силы воздействия. Художник с высочайшим искусством соединяет, казалось бы, непримиримые постулаты. Выразительность предметов и глубина мысли находятся в строгом соответствии друг с другом. Чтобы добиться подобного успеха, надо было быть прирожденным колористом, увлеченным розовыми и голубыми тонами Буше, позднее тенями у Валантена, тогда как мастерство контуров в работах Дави-

¹ Шарль Бодлер, *Об искусстве*, М., Искусство, 1986, с. 55–56. – *Прим. ред.*



Жак-Луи Давид (1748–1825). Смерть Марата.
Брюссель, Королевский музей изящных искусств Бельгии

да стало результатом долгой аскезы, которой он предавался сначала по совету учителей, потом по собственной воле, в Риме, где изучал творения античного искусства, Доминикино, Микеланджело, Рафаэля.

Даже после того, как слишком робкий Помпео Батони назвал его своим преемником, у Давида сохранился темперамент живописца, который бы воплотился с колористической свободой, достойной Делакруа или Жерико, если бы, насилуя себя, он не подчинился тирании принципов и «суровой идеи». Достаточно взглянуть на световую насыщенность написанного широкими мазками золотистого фона в незавершенной работе Давида «Юный Бара» из Авиньонского музея, чтобы понять, какой свободы могла достигать его кисть. Здесь перед нами снова замыкающий пространство суровый фон, на этот раз отличающийся интенсивным сиянием красок: слава – не более чем свечение теплых тонов на полотне Давида. Художник отказывается от «эффекта костюма», умирающий герой покоится в сияющей пустоте. Обнаженный юноша, почти ребенок, прижимающий к груди пат-

риотический фетиш – трехцветную кокарду, – это почти античный эфеб, Эндимион или Антиной. Контур и здесь связан с идеей героя, с символическим отсутствием выхода, в которое *заключен* славный герой, давший и до конца сдержавший клятву. Идеальная *замкнутость* линейных контуров является выражением непоколебимой воли (воли художника, но также, по смежности, воли персонажа): контур *определяет*, является символом нравственной решимости. При этом он имеет *память*: он отсылает к знаменитым образцам. «Клятва Горациев», созданием которой, по словам самого Давида, он в большей степени обязан Пуссену, чем Корнелю, прочитывается как барельеф. В «Смерти Марата» усматривали реминисценции из Мантеньи. Сходство с живописью Пуссена тесно связано с классицистической трагедией и ее условностями. И подобно тому, как клятва (о чем мы уже упоминали ранее) вынуждает давшего ее исполнять заранее предписанную роль, линейный контур отсылает к эстетике предшествующей эпохи – он «очерчивает» действительность, обращаясь к языку ностальгии. Настоящее, которое он обрамляет, устремлено в прошлое: изображаемый предмет удерживается в настоящем времени силой фигуративной энергии и в то же время несет в себе отголосок идеального образца, установленного раз и навсегда древними или великими итальянскими мастерами. Контур фиксирует событие, но изобразительная функция при этом дополняется его способностью порождать реминисценции. Чтобы передать верность героя клятве, художник демонстрирует свою собственную верность эстетической норме. Так же понимали свою задачу и поэты, стремившиеся создать театр революции, и среди них Мари-Жозеф Шенье: они копировали форму расиновской трагедии, в точности следуя классическим правилам версификации. Актуальным был только сюжет, как, например, в трагедии «Карл IX», поставленной в конце 1789 года, где впервые на французской сцене был выведен король-преступник. Странный пережиток, подкрепленный рационалистическими аргументами: никто не соглашался признать, что трагедия топчется на месте. В драматургии, как и в живописи, революция стремилась достичь полного контроля разума над воображением, а разум искал опору в формах, *еще свободных* от искажений, усталости, пародийности и бесконечных дроблений – порождений духа рококо. Искусство стремилось сознательно пережить второе Возрождение, умудренное историческим опытом. Художник, и более других живописец, должен был уметь *мыслить*: это не устают повторять Гёте, Фюсли и Давид. А мыслить значило не только сочинять, но и предлагать зрителю образцы поведения, а также воплощать образцовые сюжеты в стиле, достойном великих образцов. Мы видим, как в творчестве Давида темперамент живописца и внима-

ние к человеческой личности, которые проявляются со всей полнотой в его великолепных портретах, сочетаются с рассудочными, гражданско-морализаторскими целями. Невзирая на известную долю фальши в некоторых его исторических полотнах, на риторичность и мелодраматичность мизансцен, к которым он склонен, в лучших своих картинах вопреки самому себе Давид становится художником, способным запечатлеть сакральное и страх, придать видимому миру интенсивнейшее присутствие в тот самый момент, когда он подчиняется неумолимому абсолюту. «Смерть Марата», своего рода «якобинская пьета», великолепно передает одиночество смерти, которое преобразуется во всеобщее единение в соответствии с универсальным законом Террора и Добродетели.

Иоганн Генрих Фюсли

Если и есть в Англии художник, которого можно сравнить с Давидом, то это не обольстительный Рейнолдс, написавший в 1789 году свою последнюю картину на мифологический сюжет («Смерть Дидоны»), и не безупречно-искусный Бенджамин Уэст, одним из первых проявивший интерес к современным воинским подвигам; скорее уж это Ромни, который хотел писать героические, исполненные высокой поэзии сцены, но был известен главным образом как последователь Рейнолдса и Гейнсборо в жанре поэтического портрета – лица на его картинах окружены легким ореолом благородства, очарования и грусти, его портреты менее аскетичны и более женственно-снисходительны к своим моделям, чем портреты Давида, и в то же время передают какой-то неуловимый и головокружительный аромат порока, который витает над образами детской или девической невинности. Но подлинным современником Давида, художником, в полотнах которого мы различаем отголоски поэм Гомера и сочинений Руссо и которым владела страсть к изображению своей эпохи, был Иоганн Генрих Фюсли. Он родился в Цюрихе в 1741 году и был на семь лет старше Давида. В период с 1770 по 1780 год они оба учились в Риме. Давид изучал живопись Валантена из Булони, братьев Карраччи, Гверкино, Гвидо, Караваджо и Пуссена; он обдумывал проблемы композиции и одновременно искал способ гармоничного соединения контура, цвета и света. Фюсли же в первую очередь рисовальщик, цвет для него вторичен; единственный художник, которого он почитает именно за выразительность и силу воображения, присущую его рисунку, – Микеланджело. Он быстро сделал свой выбор в старинном споре о цвете и *disegno*: его интересует драматичный мир человеческих поступков, а не жизнь материи и игра света. Но не стоит про-

тивопоставлять северный гений Фюсли и «романский» темперамент Давида (как это делали в их эпоху). Безусловно, Фюсли питал глубокое пристрастие к Шекспиру, Мильтону и «Нибелунгам». Но в большей степени его характеризует то, как литературный образ трансформируется в живописный. Давид пишет театральные сцены, а Фюсли, даже когда вдохновляется творениями драматургов или изображает актеров и танцоров, создает эпические сцены, *видения* одновременно в двух планах – повествовательном и ментальном. Он отказывается от горизонтальной разбивки на квадраты, от театральных подмостков, на которых Давид рационально выстраивает свои композиции. Его рисунок и картина не являются застывшими в неподвижности заместителями театральной сцены, ни одна «живая картина» не может сравниться с ними, ни один актер не сумеет сыграть эту роль. *Видение* освобождается от диктата *позы* и правдоподобия; отныне зритель и персонаж не помещаются в одном пространстве: их отношения становятся одновременно более близкими и необычными.

На картинах Давида есть фон: перед нашими глазами – *ограниченное* стеной, колоннадой или занавесом пространство. У персонажей нет путей к отступлению: они предстают непосредственно перед нами, а сзади глубину сцены закрывает какая-нибудь плоскость. Все искусство Фюсли отрицает это замкнутое пространство; напротив, оно постулирует головокружительную глубину горизонта: перспектива своими сокращениями, взлетами и падениями внушает глядящему снизу зрителю ощущение того, что мир пополнился миллионами воздушных путей, которые открываются для движения. В то время как Давид в своих композициях, имитирующих скульптурный фриз или барельеф, в своих суровых антитезах и контрастирующих группах порывает с системой перспективных осей, так привлекавшей искусство барокко, Фюсли для усиления экспрессивности заимствует живописный язык Сикстинской капеллы и Джулио Романо. Он тоже на свой лад хочет возродить искусство и обрести утраченное величие: он не числит себя ни новатором, ни «Новым». В Рим Фюсли направился в поисках неизменного критерия эпического величия: и он нашел там то, что искал. Теоретические работы Фюсли свидетельствуют о таком же уважении к великим образцам Возрождения, какое мы встречаем в академических речах Рейнолдса: ни малейшей попытки ратовать за мятежный «романтизм». Творчество Фюсли, поражающее нас своей странностью и необычностью, основывается на сугубо *классической* теории.

Можно предположить, что Фюсли неверен собственному идеалу. Но этот идеал в некоторых из его рекомендаций допускал множество преувеличений и вольных толкований, из которых Фюсли извлек немалую поль-

зу. Действительно, в своих трудах он упорно отстаивал право художника на *выразительность и характерность*; он был непримиримым противником привлекательной для многих умов теории Винкельмана, считавшего безмятежность, бесстрастное спокойствие неизменным условием истинной красоты и ставившего на второстепенное место признаки страсти, нарушающие гармонию линий. Для Фюсли это значило пренебречь высшей сущностью греческого искусства, в котором совершенство формы и сила пафоса были неразрывно связаны. По примеру греков и Микеланджело он всегда стремился к наивысшей выразительности, но не в ущерб четкости, элегантности и монументальности форм. Искусство может изображать ужасные сцены, но должно останавливаться там, где начинается безобразия: страх должен оставаться *чистым* и не вызывать отвращения. Так будут сохранены благородство стиля, сочетание патетической выразительности с принципом духовности – *mind*.

В действительности эти поиски страстной выразительности воскрешали не Микеланджело, но маньеризм, вышедший из искусства Микеланджело. Воображение Фюсли достигает наивысших пределов, он изображает героя в минуту крайнего напряжения его атлетической мускулатуры; движение, жест героя, широкий, размашистый, заполняет собой большое пространство; он всегда предстает перед нами в кульминационный момент своего подвига. Тела в момент наивысшего усилия *говорят* о преступлении, о трансгрессии. В то же самое время в героинях Фюсли усиливается женственность. Их силуэты удлиняются, становятся стройнее, они устремляются, точно в танце, ввысь или предаются смертельной истоме. Мечта, в которой они существуют, сообщает им то миниатюрную грацию эльфа, то грандиозную стать богини. В их фигурах отражены сверхъестественная легкость или же сила земного притяжения. Стремление к выразительности становится здесь силой, преобразующей тела в меру того напряжения или слабости, которой они охвачены. Выразительность и характер у Фюсли проявляются в первую очередь в чрезмерности жеста и лишь потом отражаются в мимике: перед нами пароксизм идеала, сценой которому служит воображаемое пространство рисунка, а не реальности. Преувеличение в творчестве Фюсли проистекает из полного отказа от условностей прямого сходства. Все, что рисует и пишет Фюсли, является пластической транспозицией чувства *интенсивности*, вызванного чтением великих литературных произведений. В этом смысле он является продолжателем традиции исторической живописи (как и Давид со своими учениками, он не признает жанровой живописи); но он привносит в историческую живопись всю свободу, присущую искусству иллюстратора. Заботясь о психологичес-



Иоганн Генрих Фюсли (1741–1825).
Клятва трех швейцарцев. Цюрих, Кунстхаус

ком эффекте и оставаясь пленником мечты, которая вынуждала его упорно обращаться к одним и тем же мотивам, Фюсли никогда не придавал значения точности костюма, которой упорно добивалась историческая живопись. Фюсли, в отличие от Давида, никогда бы не стал обращаться к археологии, чтобы выяснить, какой формы были кресла в римскую эпоху. Он одевает или раздевает своих героев по собственному усмотрению, прислушиваясь подчас к веяниям *моды*, и помещает античную драму в обстановку, которую мог бы нарисовать Соун или Адам.

И действительно, Фюсли ищет импульс к творчеству в литературе: с карандашом в руке он «разыгрывает» для самого себя прочитанное произведение, облакает в мощные линии невидимую зримость эпического и драматического слова. На свой собственный страх и риск, как позднее Делакруа, он признает над собой закон поэзии. Фюсли с воодушевлением работает для «Шекспировской галереи» Бойдела (начиная с 1786 года). В 1790 году он принимается за грандиозный проект «Мильтоновской галереи»: он будет единственным ее автором и завершит работу только в 1800 году.

Лессинг в «Лаокооне» отводит литературе действие (Hadlung), а изобразительным искусствам – спокойную власть формы (ruhende Gestaltung); область литературы – временная последовательность, область изобразительных искусств – одномоментность. Фюсли же в сценах, навеянных трагической поэзией и великими эпопеями, стремится не упустить ничего из поэтического действия; он рисует моменты крайнего напряжения, наполненные действием, порой жестоким, или с неизбежностью его предвещающие. С каким-то повествовательным нетерпением Фюсли стремится уйти от одномоментности и придать фигурам своих персонажей безграничную подвижность литературного образа. Эффект драматического действия, отталкиваясь от настоящего момента, словно распространяется во всех направлениях. Мы ощущаем присутствие наводящих ужас прошлого и будущего. Сцена, которую мы наблюдаем, освещена вспышкой молнии, разделяющей два момента тьмы.

Все творчество Фюсли проникнуто воображением, даже его немногочисленные портреты. Мы не найдем у Фюсли натуралистической точности, которая в работах Стаббса граничит со странностью и достигается благодаря тщательно-терпеливой проработке деталей. Фаэтон на изумительной картине Стаббса, показанный на фоне слишком уж райской зелени, неизбежно предвещает какую-то вину и беду, он вот-вот увезет нас в мир романа. Фюсли пренебрегает этими реалистическими средствами, так же как он пренебрегает достоверностью и правдоподобием сельского пейзажа, как на полотнах Гейнсборо (тот умер в 1788 году, и в 1789 году состоялась большая выставка, на которой были представлены его основные работы). Он не был хроникером высшего общества, как Реберн или Ромни, не владея их колористическим мастерством и покорной готовностью польстить модели. Он предоставляет Лоуренсу, которому в 1789 году исполнилось двадцать лет и который был очень рано признан в высшем свете (в 1792 году, в возрасте двадцати трех лет Лоуренс стал королевским живописцем), главенствовать в *благородном портрете*... Он задыхается вне области великих трагических эпизодов, где судьба человека разрывается между добром и злом. Драма Французской революции, включенная в современную историю, переживается художником по-своему, как часть истории легендарной, в воображаемом регистре. Горячий поклонник Руссо, он убежден, что зло возрастает вместе с развитием цивилизации; как и Гойя, он стремится защищать идеал просвещения; а столкнувшись с силой, враждебной идеям просвещения, он выражает ее в форме грандиозных символов. Его привлекают творения зла, которое он пытается тем самым обуздать. Он умеет оценить красоту мильтонов-



Джордж Стаббс (1723–1806). Фаэтон. Лондон, Национальная галерея

ского Сатаны. В картине «Кошмар» (1782) он, возможно, и хотел аллегорически передать нависшее над Англией беспокойство, но прежде всего стремился изобразить смертельный экстаз, терзающий спящую: странное удовольствие, которое мы находим в этой сцене, незаметно превращает нас в сообщников зла. Таковы опасности, подстерегающие искусство, которое вынашивает благородные замыслы, но не обходит стороной и темные области человеческой психики, задерживаясь там, возможно, дольше, чем следовало. В искусство проникает безумие, злые чары, и это не может не исказить первоначального замысла «дневного» сознания: следы Фюсли теряются в этом жестоком мире (подобном стране, созданной воображением Сада), где царит наводящий ужас рок. Там томятся жертвы в длинных полупрозрачных одеяниях, но там же мы встречаем и образ жестокой героини: надменной Валькирии или куртизанки, которая могла бы быть распутной императрицей, с обнаженной грудью и высокой, словно из драгоценного металла, прической. Из жертвы, какой она предстает в некоторых видениях Фюсли, женщина превращается в коварно-торжественного палача, окруженного диковинной роскошью, в

которой мы различаем намек на богатства восточных окраин Британской империи времен короля Георга.

Так возникает странный и пленительный мир, в котором необузданное воображение, реминисценции из Микеланджело, античные и средневековые мотивы, германский эпос соединяются, становясь иллюстрацией к Шекспиру или Мильтону, Ариосто или Виланду. Одну из наиболее привлекательных сторон этого искусства составляет абсолютный анахронизм. Его поучительность состоит в неустойчивом смещении осознанного и бессознательного, силы чувства (близкого к *Sturm und Drang*) и холодного любопытства ко злу. Это искусство вышло из литературы и высоко ценилось литераторами, удивительно напоминая фантастику Бекфорда, Льюиса и Анны Радклифф – авторов, которых сам Фюсли, впрочем, ставил невысоко. Он хотел быть эпическим поэтом, а не живописцем бредовых видений. В своих текстах Фюсли лишь мельком упоминает о благотворности грезы. А это доказывает, что греза у Фюсли является внутренней потребностью, а не плодом размышлений и рождается вопреки желанию художника, который надеется ее обуздать.

Здесь мы подходим к одной из наиболее характерных черт эпохи: разум, осознавший свою власть и уверенный в своих преимуществах, обращается к силам чувства и страсти, пытаясь обрести недостающую ему энергию. Он хочет соединить в человеке свет добра с ясностью ума и полагает, что способен все обратить в свет. Но, снова признав за желанием всю полноту его прав, разум неожиданно вбирает в себя тень и грезу, которые до того отрицал. Рубеж, отделяющий день и ночь, становится внутренней границей – пройдет немного времени, и это станет предметом рефлексии и породит множество вопросов. Искусство перестает быть произведением чисто светлой воли; в недрах сознания, пополнившегося тенью, оно превращается в поиски неведомого где-то на грани света и тьмы: оно порождает образы, чьи странные очертания и при свете дня несут на себе непреходящие знаки своего происхождения.

Художник, который отказывается подражать природе, детально воспроизводя ее особенности, и обращается к обобщенности трагических мифов, неизбежно сталкивает нас с иного рода особостью – особостью индивида, его *личных* грез и терзаний. Тем самым такое искусство развивается в рамках субъективного идеализма: оно создает на сумеречном фоне свой обособленный вымышленный мир, зрелище душевной жизни. Выразитель классического разума Гёте не приемлет этого мира, но, чтобы избавиться от теней собственного сознания, сам создает свой пандемониум, отчасти напоминающий Фюсли... С другой стороны, ряд художников под влиянием

Винкельмана и при теоретическом попечительстве Гёте предприняли опыт «дневного» идеализма. Однако внимательный наблюдатель заметит черты сходства между незавершенно-страстным искусством Фюсли и радикальным неоклассицизмом: они соприкасаются там, где встречаются ночь и день, в холодном сумеречном или лунном свете, в той области, где свет тускнеет, перестает фиксировать освещаемые им предметы и становится любовной лаской, нежностью, лишенной тепла. Их встреча происходит под знаком Эндимиона.

Рим и неоклассика

В то время как в Венеции, в сумерках иронии и меланхолии, угасало искусство рококо, в Риме в 1789 году вырабатывалась теория и практика того искусства, которое найдет свое завершение в стиле, традиционно называемом «ампир». По сути, это общеевропейский стиль, который распространится как во Франции, так и в Англии, Германии, Италии.

В 1789 году Рим был в высшей степени космополитическим городом. Здесь можно было встретить первых эмигрантов из Франции: теток короля, их окружение, г-жу Виже-Лебрен, которых приютил французский представитель в Ватикане и автор игривых стихов кардинал де Берни. Но здесь же были и молодые, сочувствующие революции французские художники, за которыми вела слежку папская полиция, не оставляя их в покое за связь с франкмасонами. Будущие архитекторы и художники-декораторы Наполеона, среди них Персье и Фонтен, в 1789 также находились в Риме. Персье Академия поручила сделать точное описание колонны Траяна; вместе с Фонтеном он ездил в Неаполь и Помпеи, составляя каталог изобразительных мотивов; у него сложился целый словарь декоративного искусства, куда вошло множество «этрусских» элементов. Скульптор Шинар в 1789 году уехал из Рима и вернулся туда только в 1791-м. Завершил свое долгое пребывание в Италии Кантремер де Кенси: он будет вспоминать о Риме в «Архитектурном словаре», в биографии Кановы и очерках о Рафаэле. Флакмен, давно уже сотрудничавший с Уэджвудом, также приехал в Италию в 1787 году. В Риме он застал целую группу англичан, душою которой был Гевин Гамильтон. Вероятно, здесь же он познакомился и с Ганьеро, занимавшимся контурным рисунком. Канова работал над своей «Психеей» и над гробием папы Климента XIII. Ангелика Кауфман держала салон. Гёте, чей портрет она написала, недавно вернулся в Германию. Вильгельм Тишбейн после долгих лет жизни в Риме обосновался в Неаполе. Жироде, лауреат Большой премии 1789 года, приедет в Рим в начале 1790-го: здесь он напи-

шет «Эндимиона» и «Гиппократ, отвергающего дары Артаксеркса». Последним приезжает Карстенс, присоединившийся к римской колонии в сентябре 1792 года.



Анн-Луи Жи́роде (1767–1824). Эндимион. Париж, Лувр

Эти художники и теоретики искусства с увлечением читали Винкельмана и Менгса. Энтузиазм, который ими владел, дополнялся размышлением: они обращались к античной традиции – греческой скульптуре, вазописи, римской архитектуре, – возвращались к Мантенье, Рафаэлю, Микеланджело и Корреджо; но интерес к античности и Возрождению не был проявлением прихотливого вкуса или стихийным порывом, это был обдуманый выбор, решение, основанное на доводах рассудка. Век, который, как им казалось, характеризовался беспорядочным восхвалением чувственных удовольствий и гедонистических ценностей, подходил к концу, и они считали своей задачей вернуть искусство в лоно мысли. Они больше не видели проявлений духа в драматическом богатстве барокко, в изощренной утонченности и расточительности рококо: в их глазах то были лишь средства обострить смутные желания, в которых отсутствовала душа. Оттого они боя-

лись поддаться губительному соблазну маньеризма и жеманства, считая их пустой тратой сил. И, чтобы снова обрести простоту и мощь, чтобы вызвать душу из плена внешних впечатлений, они призывали вернуться к природе, идеалу, к юному искусству прошлых веков. Эти художники стремились достичь истины, заслоняемой иллюзиями барокко и рококо, они хотели выбраться из садов Армиды. Удалось ли им излечиться от того тягостного томления и усталости, свидетельства которой мы находим у многих писателей XVIII века? Нельзя не признать, что не все они нашли новые источники творческой энергии; многих из них этот путь привел не к новому Возрождению, но к обеднению и обескровлению искусства. Но иные, несмотря на то, что их стиль жил чужим, отраженным светом, своими замыслами и успехами заслужили нашего внимания.

Обратившись к их поискам, мы обнаружим, что великая идея начала (или возобновления и возрождения), историческим воплощением которой стала революция, применялась не только к области политических институтов. Во время своего итальянского путешествия Гёте размышлял о *перворастениях* и об изначальном принципе организации растительного мира. Художники, которых он встретил в Риме, также пытались в своей области приблизиться к свету начала. Им казалось, что они участвуют в *революции* и одновременно в *возрождении*. «Зажечь вновь факел античности» – так Катремер де Кенси сформулировал задачу художника.

Они призывали вернуться назад к природе, имея в виду ее первоначальные *замыслы*, до искажений и странностей, к которым вынуждало сопротивление материала. Они подражали рисунку и скульптуре греков, поскольку греки, свободно черпая из первоисточника и еще не имея перед глазами искусственной модели, которая бы смущала и развращала их, наивно следовали языку самой природы.

Современные художники могут лишь попытаться забыть усвоенные ими приемы, чтобы в их душе воцарилась сила античности. Они должны снова обрести истину, или отдаваясь стихийному порыву гения, или изучая образцы, в которых гений нашел свое выражение. Выход ищут одновременно и в полной непосредственности, и в зоркой рефлексии. Художник хочет отказаться от памяти, но при этом прислушивается к Гомеру и вглядывается в Лаокоона.

Пришествие света, который революционный дух стремится породить, основав новую Республику, воспринимается художниками как событие одновременно актуальное и незапамятно древнее. Известно, что идея *первооткровения* иногда возникала в XVIII веке либо в библейском образе разговора Адама с Богом, либо в теософских и неортодоксальных вариантах:

первому человеку и первобытным народам искусство и знания были дарованы во всей полноте; история только затемнила объем первого озарения. Рабо Сент-Этьен, усвоивший одновременно урок Байи и Кура де Жеблена, считал и греческие мифы неполной версией первичного аллегорического писания. Как же приобщиться к первобытному свету, если не посредством действия, которое символически возвратит вас к моменту его возникновения, то есть посредством *инициации*? Впрочем, историк идей найдет широкое поле для исследования и в новом подъеме платонизма и неоплатонизма, который к 1789 году происходил почти во всех странах Европы: в Англии (где «орфические» произведения и переводы Дж. Тейлора оказали влияние на Блейка), Голландии (где Гемстергейс пишет диалоги на манер платоновских), во Франции (в 1790 году Жубер вынашивает план «путешествовать, подобно Платону, по бескрайним просторам, где нет ничего, кроме света...»), в Германии (где студенты тюбингенской семинарии Гегель, Гёльдерлин и Шеллинг в момент наивысшего восторга, вызванного Французской революцией, читали Платона, Прокла и Ямвлиха). Вкус к умопостижимому Прекрасному, отражающему целостность Бытия, повсюду громко заявляет о себе – как реакция на пагубный соблазн чувственного наслаждения. Все ждут появления искусства, которое обращалось бы не только ко взгляду, но и к душе (конечно, не минуя взгляда). На несколько лет необыкновенную распространенность получил миф о Психее, но не только потому, что (как считалось) он выражает более серьезную чувствительность в любви, а в значительно большей мере потому, что искусство, которое хочет тронуть душу, испытывает потребность изобразить само себя в аллегориях и эмблемах. И действительно, если цель *идеальна* (в метафизическом смысле), произведение может мыслиться только как эмблема недостижимой реальности: искусство, чувственный язык, не более чем аллегория (аналогон) сверхчувственного; и стоит вспомнить, что аллегория в конце XVIII века снова завоевывает необычную популярность, напоминая ее расцвет в XVI веке под влиянием Фичино и Пико делла Мирандолы. Но в эпоху, когда математическая физика существенным образом изменила представление о приемлемых изображениях, образ больше не имеет того почти магического значения, какое он мог иметь в мире Возрождения – космосе, населенном духовными корреляциями, пронизанном силовыми полями симпатий и «соответствий». Аллегория как бы сталкивается с проблемой выбора между *дистантным обозначением* или совершенно таинственной *сопричастностью*. Дистантное обозначение, как легко догадаться, свойственно формам, которые трактуются как система знаков и должны отменяться в процессе их интеллектуального объяснения: образ распада-

ется на наших глазах, прорывается, уступая место дискурсу, визуальным эквивалентом которого он является. Образ подчинен смыслу, но, как только смысл сложился в сознании зрителя, его отбрасывают, как простого посредника, чья красота теперь бесполезна. Сопричастность же в большей степени соответствует духу платонизма, неразрывно связывая образ и идею: образ заявляет о себе не как далекий и отличный от идеи знак, но как присутствие абсолюта в чувственном мире. (Мы видели, как революционная эмблема появляется в тот момент, когда свет принципов соприкасается с повседневной действительностью.) Совершенная сопричастность идеи образу, их необъяснимо плотное взаимоприлегание заставляет дискурс бесконечно замереть и таинственным образом подменяет всякий дискурс – тут следует вести речь не об аллегории, а о символе, что и предлагает Гёте: «Аллегория преобразует видимость в понятие, понятие в образ, но так, чтобы понятие оставалось различимым в образе, могло полностью восприниматься и усваиваться и, следовательно, изрекаться. Символы преобразуют видимость в идеи, идеи в образы, но так, что идея в образе остается бесконечно активной и недосыгаемой; и даже если эта идея будет выражена на всех языках, она остается невыразимой». Пребывая между видимостью и образом, идея сохраняет роль посредника, но так, что она бесконечно живет в образе...

Подчиненный идее, образ должен освободиться от всякой чуждой ей материи: он стремится избавиться от всего, чем нагружает его чувственность, удерживая в случайно-телесной форме. Гравюра и контурный рисунок у Ганьеро, Флаксмена, Карстенса (все в основном северяне!) находят эстетическое обоснование прежде всего в греческой вазописи: необходимо вернуться к перворисунку, безупречной каллиграфии, к искусству начала. Но это обоснование, за которым стоят историческая тематика и археологическое очарование предметов, чудесным образом изъятых из времени и из земли, дополняется рассуждениями о свойствах души. «Душа, – пишет Гемстергейс, – считает прекрасным то, о чем она может составить представление в течение наименьшего времени [...] Она стремится овладеть большим числом идей за наиболее короткое время». Душа сможет испытать это наслаждение благодаря контуру и простоте рисунка, соответствующей изображаемым сюжетам: «Мы различаем видимые предметы по их контурам, по тому, как их форма изменяет свет и тени, и, наконец, по их цвету, но можно сказать, что происходит это *единственно благодаря контуру*, поскольку цвет – не более чем дополнительное свойство предметов, а изменение света и тени – не более чем следствие перемены ракурса, которого мы не видим». С точки зрения Гемстергейса, всякое искусство сводится к концентрации идей в

формах, требующих *минимального* времени для их интерпретации: «Не подлежит сомнению, что есть в нашей душе нечто отвергающее любые формы того, что принято называть длительностью и последовательностью». Гемстергейс считает, что появление скульптуры предшествовало рождению рисунка и живописи, устанавливая тем самым их зависимость от скульптуры, вернее от переходного жанра – барельефа: «Абстрактная идея контура была совершенно необходима для создания рисунка и живописи».

Сходство с барельефом и небезынтесный пример линейности мы уже встречали у Давида. Но мы находим у него и яркий колорит, и густые тени, в которых проявлялась подчиняющая их рациональная энергия: они говорили о суровой воле, укрощавшей и дисциплинировавшей их. В малых жанрах рисунка и контурной гравюры отсутствуют цвет и тени, исчезают контрасты: во всем царит единый принцип, исключающий противоречия. С помощью формы и контура дух стремится запечатлеть идеальный *тип*. Он хочет следовать замыслам природы, но при этом не столько непосредственно наблюдает за реальностью, сколько изучает произведения тех, кто еще до нас понял и запечатлел ее. И действительно, новое поколение художников любит не природу как таковую, но совершенные формы, созданные античным искусством, в которых нашло завершение то, что только наметила природа. Между ними и миром стоит *парадигма*. Золотой век искусства миновал, но не может изгладиться из их памяти. И потому греческий рисунок притягивает их, как магнит; и, имитируя греков, они замыкаются в пространстве мифа. Флаксен иллюстрирует «Илиаду» и «Одиссею», Эсхила; Карстенс берется только за античные и героические темы (последняя его композиция, созданная в 1797 году, названа «Золотой век»). Искусство уходит в прошлое, уже озаренное искусством, ищет прибежища в мире поэтов. Неоклассицизм (или, если угодно, гиперклассицизм) существует благодаря отсутствию: линия *определяет* формы, которые тут же наполняются светом прошлого.

Но к такому идеализму, предполагающему полную подчиненность внешней модели (будь то замыслы природы или совершенные формы человеческого тела), добавляются доводы субъективного идеализма. Линия рисунка является актом свободного сознания, которое не принуждает себя к подражанию: Карстенс не только не копировал, пишет Ферноу, но и вообще ничего не рисовал по памяти. В нем говорила «пластическая мощь его воображения». Как и в живописи Давида, линейность – результат осуществления воли художника: формальная «определенность» контура свидетельствует о его подчинении творческому сознанию. У Ферноу и Карстенса идея главенства творческого акта проявляется в отказе следо-

вать догматам христианства. Открыв «идеальную свободу», художник и в искусстве будет придерживаться своей истинной религии, «то есть предмета своей чистейшей любви».

Если сравнить и этот аспект неоклассического искусства с чертами рококо, то, не ограничиваясь упоминанием чрезмерной пестроты – мелькания света и тени – и декоративной усложненности, напомним о силуэтном изображении, теневом профиле – второстепенном жанре рококо, который представляется полной антитезой контурной гравюры. Силуэтное изображение – это пассивная тень реального лица с его привычными атрибутами и жестами, точное копирование его профиля. Силуэтист блистает лишь умением виртуозно воспроизвести изображение, запечатленное на стекле камеры-обскуры, ничего не добавляя от себя. В то же время контурный рисунок отсылает к самостоятельности сознания, главенствующего в каждое мгновение, пока рука чертит контур на листе бумаги. Контур, слишком жесткий и строгий у Флаксмена, несмотря на его устремленность к героике, у Карстенса обретает своего рода гипнотическое спокойствие. Однако опасность, подстерегающая это искусство (если оно будет излишне строго придерживаться наставлений Винкельмана, для которого красота, «безвкусная», как вода, должна воплотиться в невыразительном спокойствии бесстрастных форм), – в погружении в летаргию, в неуловимой изменчивости и губительном оцепенении; сознание, полностью овладевшее своими действиями, рискует, как Нарцисс, увлечься собственной чистотой и застыть в неподвижности, погрузившись в несубстанциальную мечту о кристальной прозрачности.

Легко догадаться, что это искусство может спасти возвращение тени, «возвращение вытесненного», если пользоваться языком Фрейда. Новое проникновение тени в гиперклассическое искусство проявляется прежде всего в выборе сюжетов и не влияет на технику рисунка. Так, в работах Флаксмена ярость, исступление, героический порыв, страх, жестокость своей предельной экспрессивностью искажают идеальную безмятежность форм: перед нами почти абстракционистский балет (о котором вспомнит Пикассо), рожденный необходимостью одновременно передать движение и страдания души. Не стоит забывать весьма показательный факт: занятия контурным рисунком Флаксмен чередует с работой над декоративными рельефами по заказу Уэджвуда и изготовлением надгробных памятников, то есть чередует бесцельную изысканность с искусством вечной скорби и утешения. И хотя в графике Карстенса царит наивысшее спокойствие, тем не менее в ней присутствует и внутренняя составляющая: драма духа оживляет неподвижные фигуры почти всех его героев. Как верно замечает



Асмус Якоб Карстенс (1754–1798). Ночь и ее дети. 1795. Веймар, Шлоссмوزهум

Р. Цейтлер, Карстенс часто противопоставляет активных персонажей (поющих Гомера или Орфея, умоляющего Приама) и погруженных в раздумья наблюдателей; умея выразить глубину размышления, он дает почувствовать и глубину времени: его не улыбочивые персонажи словно погружены в самосознание, то есть в осмысление своего внутреннего времени. Эта внутренняя перспектива не сводится к нейтральной самотождественности бессодержательного «я мыслю», но наполняется смутным предчувствием судьбы – мы читаем его в невидящих глазах героев, в которых не отражается реальный мир. Не потому ли в одном из своих центральных произведений – «Ночь и ее дети», навеянном поэзией Гесиода, Карстенс обращается к мифическим истокам судьбы?

Канова, или В отсутствие богов

Творчество Кановы также отмечено ощущением подспудного и неизбежного возвращения тьмы. Безусловно, во многих его скульптурах явно

главенствуют спокойствие и гипнотический холод: принцип линейного контура развивается и находит выражение в плавности и мягком блеске поверхностей. Но Канова, как и Давид, приходит к неоклассическому идеалу, исходя из чего-то иного. И тот и другой до известной степени подчиняются в своих произведениях настояниям просвещенной публики. Когда в 1779 году Канова приехал в Рим, его скульптура «Дедал и Икар», созданная еще в Венеции, стала объектом критики; он получал советы и наставления от художников и любителей, знакомых с трудами Винкельмана и посещавших галерею Ватикана. (Трудно переоценить значение для развития классицизма Ватиканского музея, где были собраны и с 1773 году по решению папы Климента XIV выставлены на обозрение публики произведения античного искусства.) В чем же упрекали автора «Дедала и Икара»? В том, что он, по словам Катремера де Кенси, придерживался «идентичного подражания», цель которого – «как бы калькирование черт индивида», то есть «банальное и вульгарное подражание», которое подчинено частному и «даст лишь материальную реальность и лишь нашему ограниченному чувству». Канову даже подозревали в том, что он снимает слепки с живых моделей. Критики хотели наставить этого молодого и талантливого художника на путь возрождения античности, но возрождения, свободного от слепого копирования; он должен был отказаться от подражания «идентичного» и открыть тайну «идеального подражания», а вместо того чтобы принимать «живой образец» за природу, принять природу за образец. При идеальном подражании (как писал Катремер де Кенси, именно эти слова он и адресовал Канове) «дух умеет из сходства индивидов вывести идею красоты и совершенства, полный и законченный образ которых, быть может, и не существует нигде в природе. Только искусству суждено дополнить природу, потому что в произведении искусства только одна цель, у природы же их тысячи». В 1781–1782 годах в Риме Канова создает «Тесея», которого знатоки приветствуют как «первый в Риме образец возрождения стиля, системы и принципов античности».

Случайно ли, что сюжеты обоих произведений, знаменующих переход от одного стиля к другому, принадлежат к одному и тому же циклу мифов, связанному с Дедалом? Дедал привязывает крыло к плечу Икара: движения юноши, перо, которое он держит в руке, выдают в нем нетерпеливое ожидание полета. Канова в своей живописи, эскизах, многочисленных скульптурах возвращается к фантазиям на эту тему: его *amorini* с закругленными крылышками, ангелы, Амур с пышным оперением, летящие в прыжке танцовщицы наполняют его творчество радостью полета. В его творчестве сохраняется контраст, которым так дорожили приверженцы барокко, – кон-



Антонио Канова (1757–1822). Надгробие Стюартов, два ангела (деталь). Рим, базилика в Ватикане

траст камня и легких материалов: драпировки и перья, вписанные в скульптуру, словно отрицают тяжесть мрамора... Тесей же восседает на троне Минотавра – чудовища с головой быка. Опершись палицей о бок поверженного врага, герой погрузился в размышления: лабиринт пройден, бой окончен, страх преодолен, повелитель царства тьмы сам погрузился в сумрак смерти. Человеческая сила торжествует. Возможно, Канова, добровольно избравший этот сюжет, хотел в символической форме выразить свою победу над желанием: нам не известно ни об одной его связи или любовном увлечении. Важно отметить, что, пытаясь подчинить искусство требованию идеала, он привносит в него элемент жестокости, соприкосновение со смертью, инстинктивно компенсируя таким образом спокойствие и бесстрастность, которые навязаны его скульптуре чистотой форм. Мотивы грациозного умиротворения чередуются у него со сценами неистовой страсти – такова скульптурная группа «Геракл и Лих» (сюжет заимствован из «Трахинянок» Софокла). Охваченный гневом Геракл бросает в море мальчика-вестника, который принес ему хитон Несса.

Остановимся на произведениях, над которыми Канова работал в 1789 году: среди них «Надгробие папы Климента XIII», «Амур и Психея», барельефы на тему «Смерти Сократа». Смерть присутствует повсюду, принимая то торжественный, то пленительный, то безмятежный облик. Сократ, как и на картине Давида, олицетворяет философическое спокойствие и причастность к запредельным тайнам. Он готов отойти без страха в мир иной.

В «Надгробии папы Климента XIII» он использует систему уровней и организации пространства (ее выявил своим тонким анализом Цейтлер), которая придает важнейшую роль пустотам. В «Надгробии» отсутствует непосредственная связь между фигурами, каждая из них независима от других. Отсюда далеко до динамических ансамблей барокко, в которых все фигуры устремлены к единой цели. Папа, молящийся с закрытыми глазами, – подобие живого человека; однако его погруженная в самосозерцание фигура вырисовывается на фоне «большой, пустой ниши» (Цейтлер), символизирующей отсутствие. Непреклонная Вера в окружении лучей стоит, поддерживая крест и касаясь рукой края саркофага; она глядит вдаль – не на небо, не на усопшего и не на зрителя: никакого намека на экстатический восторг не читается на этом строгом лице и в этом всевидящем взоре; ничто не предвещает воскрешения героя. Контрастируя с другими статуями скульптурной группы, эта прямая, напряженная фигура является символом несокрушимой приверженности богооткровенным истинам. Ближе к зрителю, прислонившись к постаменту саркофага, уронив факел, покоится гений смерти, точно во власти меланхолических сновидений. По его расслабленной, безвольной фигуре мы понимаем, что Канова предлагает нам не столько эмблему смерти (которая бы симметрично соответствовала аллегории Веры), сколько изображение самого акта умирания: текучего процесса, во время которого живое существо уносит невидимой волной. Разве это образ христианской смерти?.. Львы у цоколя памятника напоминают о венецианском происхождении папы Реццониго. Один, рычащий, сопровождает Веру; другой, спутник Танатоса, дремлет у его ног. Как далеко отстоят друг от друга эти фигуры! Какое расстояние отделяет их от нас! Лишь одна Вера не дремлет. Однако молитва, смертный сон, спящий лев создают непреодолимую дистанцию, отсылают к недостижимому внутреннему пространству. Тень создается не только пустотами, разделяющими фигуры композиции или служащими фоном; присутствие тени есть и в той «глубине», что ощущается под закрытыми веками; она – та невидимая сила, в которой находит полное счастье Танатос. Тень присутствует неявно; она действует скрыто, под поверхностью камня; она – невидимая составляющая произведения.

По сравнению с «Надгробием» «Амур и Психея» кажутся на первый взгляд произведением фривольным, дерзко-холодной эротической безделушкой. Вордсворт ставил в упрек этой скульптуре ее чувственность. Бдительный Катремер де Кенси не преминул высказать Канове свое опасение, как бы «величайшая легкость и Бог весть какая неуловимая игривость стиля не отдалили его от истинной простоты, наивности и чистоты античных



Антонио Канова (1757–1822).
Амур и Психея. 1789–1792. Париж, Лувр

образцов... Помню, наконец я предостерег его однажды от опасности стать *античным Бернини* (позднее он сам напомнил мне эти слова)...» Но если уделить этому произведению все то внимание, которого оно заслуживает, если отвлечься от почти абстракционистского очарования наклонных линий, образованных пересечением тел, мы увидим умирающую, которую Амур в последний момент вырывает из рук смерти. «Психея, – говорит Фридерике Брюн, – изображена в ту минуту, когда, открыв сосуд Прозерпины, она теряет сознание, окутанная “парами Стикса”». Психея на пороге смерти, она у последнего предела отчаяния. Но с небес спускается Амур. Канова изображает не объятия влюбленных, а первое прикосновение божества, возвращающее к жизни несчастную Психею, которую уже накрыла тень смерти. Следовательно, тень образует здесь совсем близкую черту, отделяющую жизнь от смерти, несмотря на то что сцена происходит по эту сторону границы, на берегу, освещенном светом. Психея только что вынырнула из мрачной бездны, она воскресает. «Поверхность скульптуры, – пишет Р. Цейтлер, – обработана с великим тщанием, что наполняет значением самое легкое прикосновение; в этом смысле – и только в этом – мож-



Антонио Канова (1757–1822).
Амур и Психея. 1789–1792. Париж, Лувр

но говорить об эротическом содержании скульптурной группы “Амур и Психея”». Искушенное сознание знает, что самые яркие эротические впечатления рождаются из неопределенности, возникающей между ночью и днем, из соприкосновения света и тени, одновременного присутствия и отдаления. Так, в последний раз перед смертельной охотой пальцы Венеры скользят по лицу Адониса, не нарушая очарования невинности, которой уже никогда не коснутся грехи погрязшего в пороках мира.

В 1788 году аббат Бартеlemi в «Путешествии юного Анахарсиса» описывал жизненный уклад греков во времена Платона, увиденный глазами молодого скифа. Мир Древней Греции наполнялся смутно-романической жизнью, становился ближе, превращался в идеальную модель современного общества: мудрость, дружба, гражданственность, набожность, государственные церемонии, трагедия – все представало гармоничным примером для подражания. Если история состоит из поворотов в прошлое, периодических возвращений (а это одно из бытовавших в то время значений двусмысленного термина «революция»), то почему бы не надеяться, возродив античное сознание, снова прожить эту эпоху по Закону вечнос-

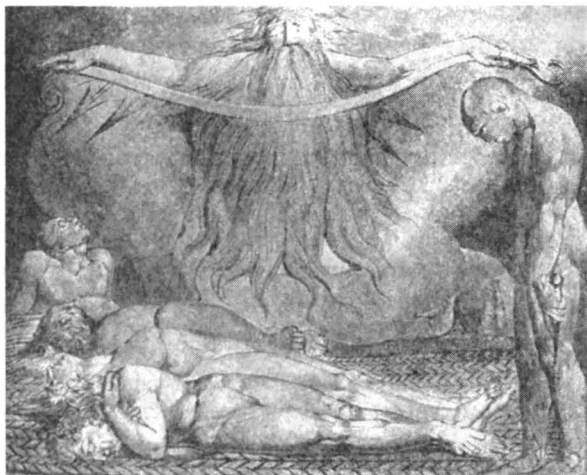
ти? Книга имела колоссальный успех и в тот период противоречивых и сильных увлечений совершенно захватила некоторых из своих читателей: стали устраивать «греческие пиры»; Давид вспоминал о Панафинейских процессиях, когда был организатором праздника Верховного существа... Целое направление неоклассического искусства возникло как стремление вжиться в поступки, роли, чувства, явленные нам великими образами: Прекрасное, достигшее расцвета в Древней Греции, ждет нашего с ним отождествления, оно хочет возродиться благодаря нашей любви и энергии. Возвращение к первоначальной Цельности, которое прочитывается в первобытной Красоте, – не есть ли это восстановление человеческого братства? Именно это утверждает Шиллер в своей большой оде «Die Künstler», опубликованной в 1789 году, используя образ белого света, в котором сливаются все цвета спектра. Но в той же оде говорится, что истина, открывавшаяся раньше людям в Красоте, сейчас проявляется в Знании. Появилась новая сила, отдаляющая нас от «наивной» Красоты истоков, но помогающая нам распознать в ней прообраз нашего знания. Так, в тот самый момент, когда историческое сознание обретает свет начала, оно оценивает расстояние, разделяющее их, и понимает, что отделяется от образца античной гармонии. В таком случае стремиться *копировать* жизнь древних означает погружаться в ложь, недобросовестно отрицать ту дистантность и рефлексию, которые отныне составляют сущность сознания. Единственно истинное отношение с Грецией и ее богами – готовность признать их исчезновение: нужно смириться с непреодолимым различием, которое обрекает нас жить своей собственной историей и следовать по пути прогресса, неизбежно отклоняясь от бывшего образца. Так нам открывается иная сторона неоклассического искусства: оно сознает свое удаление от воспроизводимых им форм и понимает, что предмет его изображения – отсутствие. Поэзия в большей мере, чем скульптура или живопись, способна измерить это расстояние, сказать о невозможности вернуться к истокам и, исходя из этой невозможности, сформулировать основные мотивы современности: лиризм обособившегося сознания, памяти и утраченного присутствия. Но разве не справедливо будет назвать Канову – последнего представителя великой «классической» итальянской традиции – скульптором, чей гений, невзирая на четкость и точность контуров, способен привнести в произведение какую-то недоговоренность и особый акцент, которые побуждают нас воспринимать его персонажей как существа иллюзорные, как ностальгические видения, способные раствориться у нас на глазах, скрыться в мире прошлого? При виде этих ускользающих образов нас не оставляет ощущение, что худож-

ник осознанно заставляет нас увидеть едва уловимое отражение увековеченной древними Красоты.

Примирение с тьмой

Во время итальянского путешествия Гёте размышлял о свете и цветах. Вернувшись в Веймар, он начинает экспериментировать. Первая публикация на эту тему «*Beiträge zur Optik*» появилась в 1791 году. Основная мысль, на которой строится вся теория, состоит в том, что цвет является следствием полярности света и темноты. Принцип полярности обнаруживается в самом устройстве человеческого глаза, поскольку при эффекте одновременного или последовательного контраста глаз видит цвет, дополнительный к тому, которым обладает воспринимаемый предмет. «В этом выражается вечная формула жизни. Если поместить глаз в темноту, он потребует света, но он потребует темноты, если поднести к нему источник света, и в этом проявляется его жизнеспособность, его право, воспринимая предмет, уже от себя производить нечто противоположное предмету». Но принцип полярности, связывающий свет и тень, распространяется и на мир нравственный; более того, это принцип всего мироздания. Мефистофель говорит: «Я – часть от части, которая изначально была всем, я часть тьмы, породившей свет, гордый свет, который теперь оспаривает у матери Ночи ее древнее достоинство и занимаемое ею пространство; впрочем, это ему не под силу, потому что, несмотря на все усилия, он не может проникнуть сквозь оболочку тел, он рассеивается по поверхности, окрашивая ее...» (французский перевод Нерваля). Мы не только становимся свидетелями возвращения тьмы, но она объявляется универсальным источником всего: свет – вторичен, а борьба противоположностей рождает красоту мира. В этом космическом столкновении человек – не только объект или свидетель действия, совершающегося вне его. Он – место встречи, но также и сила преодоления. В душе у него мрак, а в глазах свет, который сродни свету солнца. Когда человек обзревает мир, когда созерцает и понимает его, а тем более когда создает новое произведение, подчиняя созерцаемый предмет законам стиля, он становится, внутри самой природы, творцом иной природы, увековечивая непрочное равновесие, не существующее вне ее.

Подобное убеждение в плодотворности мрака, творческом антагонизме света и тьмы, подобное обращение к идее полярности мы находим в те же годы в произведениях Блейка. Вслед за «Песнями Неведения», изданными в 1789 году, в 1794 году появляются «Песни Познания», и подза-



Уильям Блейк (1757–1827). The House of Death.
1790–1795. Лондон, Британский музей

головок этого двойного произведения гласит: «Песни Неведения и Познания, показывающие два противоположных состояния человеческой души». Песням, которые повествуют о рождении жизни, безоблачном детстве, зреющих силах, противопоставляются те, в которых молодая жизнь изображена обреченной на нищету, терзания и страх, отверженность и происки зла. Однако, чтобы достичь духовной жизни и обрести способность провидения, надо отказаться от младенческой невинности и столкнуться со злом и грехом. «Союз Неба и Ада», опубликованный в 1790 году, предвещает конец света и воскресение человека в его *истинном теле*, воплощенном в субстанции, выросшей до гигантских размеров. Но для этого мир желаний (ад в представлении ортодоксальной теологии) должен примириться с миром духа: пламя, лишённое света – царство теней, куда лицемерная мораль помещает всех, кого осуждает, – должно соединиться с небесным светом. Новая жизнь порождается «дьявольским» пожаром, который разрушает ущербное существование и пробуждает образное видение. Энергия, порицаемая морализаторским разумом, «есть вечное наслаждение». И если безразличие, осторожность, недоверие, тюрьмы, учрежденные для защиты общественного порядка, отныне исполняют роль ада, это дает Блейку право написать: «Противостояние есть истинная дружба (Opposition is true Friendship)». Этот афоризм может стать эпиграфом ко всем живописным и графическим работам Блейка: повсюду мы находим оппозицию (в стиле Блейка это имплицитная оппозиция символизирующего и символизируемого), повсюду царит про-

тивостояние и борьба, но конфликт находит разрешение в основополагающих формах гармонии – форме круга, круговорота, спирали. Агонические жесты, сверхчеловеческие возможности полета и прыжка преодолевают границы земной реальности, а образы трансгрессии и освобождения вписаны в широкие круговые потоки, струящиеся нервюрами и изображающие циркуляцию энергии в космосе. На мой взгляд, наиболее поразительные его произведения – не те, где легионы ангелов взмывают высоко в небо или извивающиеся в падении тела превращаются в пылающий факел: в них мы скорее находим несколько стереотипное повторение образов Микеланджело, перенятых и переосмысленных у Фюсли. Потрясение значительно сильнее тогда, когда этим персонажам противопоставлены существа с массивными, непропорциональными телами, с чертами первобытной дикости: эти широкие звероподобные лица говорят о меланхолической инертности земли, о непреклонной тьме, о хтонической тяжести – в мире, где воздух, вода, огонь волнуются присутствием невесомых существ. На землю спустились сумерки, подступающая ночь внушает страх, воздух удушлив, жизнь тяжела и безрадостна и навсегда останется таковой, если только не взорвется оболочка, в которую она заключена, и тогда нашему освобожденному воображению откроется мир света. Единственная форма революции, мыслимая Блейком, – Апокалипсис. Но он потому не отводит взгляда от апокалиптических картин, что раньше обращал его к глубинным истокам. Только, в отличие от приверженцев неоклассицизма, не к золотому веку цивилизации, а к Хаосу, Генезису и Эдему. Блейк ищет первоначальный свет в эзотеризме и эсхатологии: он предвестник конца времен, который одновременно станет и возвращением к истоку, то есть *обретением* первобытного рая. Он провозглашает *революцию* как великий мировой цикл. Но это утверждение, затрагивающее весь род человеческий, Блейк облекает в предельно необычную форму поэтического и живописного языка. Пребывая в одиночестве, он говорит об общей судьбе; он соединяет традиционные символы с символическим языком собственного изобретения; он загадочен, в то время как его пророчества обращены ко всем. Блейка неотступно преследует мотив нарождающегося света, но его язык становится *темным* – не по осознанному намерению, а потому, что художник стремится дистанцироваться от прегрешений, в которых пребывают общества и общепринятые религии. Дискурс, цель которого – представить истину в изначальном и конечном виде, затемняет то, что составляет неоспоримую индивидуальность, наивысшее проявление самобытности (это можно назвать и иначе – безумием).



Уильям Блейк (1757–1827).
Вступление к первой книге Уризена

Таким образом, искусство неоклассицизма отражает страстное стремление к началу, трансформируя его в ностальгическое возобновление. В представлении художников этого направления свет начала может проявиться в настоящем только как *отражение* абсолютного истока, который находится в прошлом. Их творчество осуществляется в удалении от первоначальных истоков и в осознании этого удаления. Искусство становится холодным: светит, но не греет. Вероятно, память об античных образцах и произведениях эпохи Возрождения в лучшем случае была способна стать творческой силой, чтобы выразить в чистой линии волнующее равновесие между ощущением соприсутствия с ними и отдаленности. Неоднородное понятие идеала – в нем одновременно и облагороженная природа, и закон мысли, и античный канон – не позволяет художнику с доверием относиться к тому, что он видит перед собой: красота не дается с первого взгляда, чтобы ее постичь, нужно вернуться в прошлое, к чистым образцам и архетипам.

Не есть ли это попытка примирить понятие начала и идею вечности? Обновление, к которому стремились художники неоклассицизма, должно было отличаться от изменчивой моды, составлявшей основной интерес

искусства рококо. «Возвращение к античности» должно было стать не минутным увлечением, но глубоким и серьезным обращением в новую веру. Не новшеством, но попыткой остановить тот непрерывный поиск нового и неизведанного, на который растрачивал свои силы XVIII век. Художники отказывались от мелких деталей и эффектов, они желали величия и гармонии, которые восхищают, не вызывая удивления. Но подобное стремление к вечности не могло не вызвать разочарований, потому что оно проявилось в художественной форме тогда, когда в истории наступил момент сильнейшего ускорения...

Итак, стихийные порывы укрощены, инстинкты, если они не сразу подчиняются законам прекрасного, вызывают недоверие. В искусстве полновластно царит мысль, которая стремится, сама не впадая в «наивность», воссоздать красоту, наивно сотворенную древними. Идея начала может быть выражена только в форме аллегии, с помощью иного языка. Расстояние, отделяющее искусство классицизма от античных образцов, было измерено именно теми, кто больше всех стремился его преодолеть. Таков внутренний диссонанс, который то придает этим произведениям особую грацию, то возмущает наш вкус. К «чистой» линии примешиваются выучка, порочная чувственность. Бремя плотского желания и реального присутствия грозят разрушением идеала и воспринимаются как непристойный реванш низменной материи. Отсюда склонность к непомерной отвлеченности, которая изгоняет из этого искусства цвет и тень, отсюда же торжество рисунка и контура, что, однако, не устраняет несоответствия, возникающего между «чистой» идеей и чувственной привлекательностью. Этим противоречием воспользуются художники-декораторы, работавшие в стиле ампира и в стиле Георга IV, для публики, чье пристрастие к удовольствию начинало прикрываться маской лицемерия. Образ Психеи, к которому часто обращались художники той поры, – это изображение души, но вместе с тем и юного нагого тела, отдающегося желанию, отнюдь не свойственному душе.

Гойя

В 1789 году был только один живописец, чуждый идеализирующей абстракции, по-прежнему страстно приверженный цвету и тени, чье творчество представляется полной антитезой всему, о чем мечтали неоклассики. Это Гойя. Не став возвращаться к античности, размышляя о тайне материи (материи вещей, но также и живописном материале), он в своем великолепном творчестве прошел весь интервал, отделяющий искусство рококо



Франсиско де Гойя (1746–1828).

Автопортрет. 1787 Кастр, Музей изящных искусств

от современной живописи. В молодости он испытывал влияние Джаквинто, Луки Джордано и Джамбатисты Тьеполо. В дальнейшем он преодолел его, а также освободился из-под опеки (с которой долгое время мирился) Менгса и Франсиско Байеу, на чьей сестре он был женат. Его основные произведения были написаны после сорока лет; в них, оставаясь в одиночестве, он гениально предвосхитил живопись Мане, экспрессионизм и искания нашего времени. В то время как Давид, Канова и Фюсли к 1789 году уже полностью сложились как художники и их творчество в дальнейшем оставалось неизменным, Гойя продолжает эволюционировать, удаляясь от своего раннего стиля. С Бетховеном его сближает не только глухота, причиной которой стала болезнь, поразившая его в 1793 году, но и поразительная трансформация стиля, произошедшая в течение нескольких десятков лет. Оба художника, пребывая в одиночестве, создают свой обособленный мир независимо от существовавшего прежде языка, средствами, которые постоянно обогащаются и изменяются воображением, волей и своего рода творческой яростью. Современность Гойи состоит в смелом новаторст-

ве, которое ведет его в мир неизвестного и ввергает в пугающее столкновение возможного и невозможного; она состоит в решимости, с какой он встречает страдания эпохи, используя всю палитру своей редкой чувствительности и своего искусства. Он первый из художников, у кого мы обнаруживаем тревожный императив самопреодоления и жажду постоянного движения вперед. В большей мере, чем кто-либо из современников, он отошел от «хорошего вкуса» своего времени, отверг свою первоначальную манеру и сделался всецело собой – Гойей – в полной свободе самовыражения и в непреклонности одинокого свидетельства. Судьба уготовила ему и уединение, и борьбу, и яркую самобытность живописного языка, и готовность переживать страдания своей эпохи и страны. Мы встречаем в его творчестве глубоко, тревожно смешанные между собой стремление к политической свободе, необузданное воображение, порождающее свободу тематическую, и неподражаемую свободу «мазка», которая проявляется в каждом движении кисти, карандаша или пера. Предельная независимость выражения характеризует здесь творчество человека, жившего в величайшей зависимости. 1789 год стал для Гойи годом запоздалого официального признания. Взойдя на престол, Карл IV назначает его придворным живописцем: отныне он будет писать парадные портреты короля и королевы. Успех был ему обеспечен: это могло погубить любого художника, но только не его. В натуре Гойи был заложен такой избыток энергии, такое непомерное беспокойство, которые обнаруживались даже в произведениях, написанных по заказу. В 1787 году он изображает на картине «Святой Франческо Борджиа и умирающий» толпу смутно различимых демонов, гримасничающих вокруг умирающего: то было первым появлением в его творчестве *монстров* и фантастических персонажей. Его портреты выявляют подчас нечто непостижимо-тревожное, застывшую агрессивность, затаенную злость. Конечно, он издалека усвоил урок французских и английских портретистов и стремился представить модель в наиболее выгодном свете, окружив ее *аурой* очарования. Он принадлежит эпохе, которая вновь открывает пору детства – начало индивидуальной жизни, недолгий золотой век. Дети герцога Осунского окружены легкой дымкой, но их неподвижные взгляды, печальные губы, их хрупкая робость привносят оттенок горечи в светлую атмосферу картины.

Для внимательного ценителя картоны Гойи, выполнявшиеся им для королевской шпалерной мануфактуры с 1776 до 1792 года, – это уже «капричос». По желанию принца и управляющих мануфактуры, это жанровые сцены, сцены из народной испанской жизни. Шестьдесят изготовленных картонов и подготовительные эскизы, без сомнения, свидетель-



Франсиско де Гойя (1746–1828).

Герцог Осунский и его семья. Мадрид, музей Прадо

ствуют об эволюции техники Гойи, изменении общей тональности, росте световой насыщенности, все более уверенном мастерстве и искусстве композиции. Но остановимся на элементах неизменных. С самого начала Гойя предпочитает изображать персонажей, окутанных мраком меланхолии, сцены насилия, несчастных случаев, убийств. Конечно, многие работы («Сбор винограда», «Цветочницы», «Детские игры») поначалу поражают грациозной и словно бы беспричинной легкостью, сочетающей веризм сюжетов из сельской жизни с очарованием стремительно уходящего мгновения. Сцена фиксирует, на манер Фрагонара (Гойя, как и он, рисует качели), ту минуту, когда жизнь приближается к наивысшему удовольствию, – при этом Гойю отличает меньшая поспешность, меньшая стремительность. Но, как и перед картинами Фрагонара, мы бываем захвачены идеей мрака, *черной* изнанки, которая присутствует в световой избыточности картин «чувствительной» жизни. В «Pradera de San

Isidro»¹ (1787) Гойя, не изменяя самому себе, сближается одновременно с Фрагонаром, Юбером Робером и Гварди: он изображает разношерстную толпу, многоцветье звуков, при этом оставляя незаполненное пространство, контрастирующее своей тишиной и спокойствием с возбужденной толпой. Мы восхищаемся неяркими бликами на поверхности реки Мансанарес, которым вторит блеск шелковых зонтиков и дамских туалетов. Однако не радость и не общее оживление объединяет этих людей – мужчин и женщин подстерегают случайные встречи; здесь мы видим положительную сторону случая, но догадываемся о существовании и его теневой стороны. Художник, который напишет антитетически противопоставленные серии портретов «Молодые» и «Старые» (музей города Лилля), уже глубоко интуитивно постигает идею старения вещей и людей. Атмосфера общей нестабильности, изменчивости, незримое присутствие беспорядка позволяют уже предсказать появление других картин, изображающих праздники, которые станут возвращением к Хаосу... В «Pradega» Гойя создает целостную картину мира, а, как известно, в целостном мире должно быть место злу и страданию. В картинах Гойи они присутствуют в скрытой форме. В подчиненной изящному ритму «Игре в жмурки» мы обнаруживаем игровую транспозицию казни: женщина, стоящая на коленях и отклонившаяся назад, чтобы увернуться от прикосновения, словно бежит от самой себя. Еще одну имитацию пытки мы встречаем в картине «Соломенное чучело»: смеющиеся девушки – будущие ведьмы – стали в круг, их руки образуют гирлянду, а в изогнутой позе подбрасываемой ими вверх куклы есть что-то безнадежное. Ее вывихнутость, неловкость, болезненное безволие открывают нам странную жизнь материи – ее комизм и пугающую мощь. В этой легкомысленной сцене присутствует страх, он обнаруживает себя в том, как оживает существо, всецело обреченное на судьбу вещи. Здесь мы снова встречаем, в самом емком смысле, *тьень*, которую пытается подчинить или изгнать искусство неоклассицизма (его постоянное стремление – избавиться посредством чистой формы от мрачной фатальности материи). В самом деле, Гойя испытывает не меньшую тревогу перед мраком материального мира, но он предпочитает прямо смотреть на этот мрак, а не вытеснять его из своих картин. Конечно, в 1789 году еще ничто не позволяет предсказать, какие масштабы примет это столкновение с мраком: пока Гойя просто увлечен цветом, но, как и Давид, сумел уже дисциплинировать свои порывы. И только под влиянием болезни 1792–1793 годах (после ко-

¹ [«Эспланада св. Исидора» (исп.).]

торой он оглох) и политических потрясений в его картинах проявляется тревожное начало, до того времени скрытое. То, что в картинах для шпалер оставалось лишь едва уловимой атмосферой, теперь становится сонмом чудовищ, словно начало мрака само собой сгустилось и ожило.



Франсиско де Гойя (1746–1828). Игра в жмурки. Мадрид, музей Прадо

Бессознательное побеждает. У зрителя может сложиться впечатление, что душа художника, которой завладел тяжелый, гротескный сон, охвачена глубоким смятением. Однако было бы анахронизмом пытаться интерпретировать творчество Гойи в традиции романтизма или пришедшего ему на смену сюрреализма. Самые «странные» произведения Гойи написаны не только под диктовку сновидения. Их надо рассматривать, исходя из двойного постулата эпохи Просвещения: о борьбе против тьмы, то есть предрассудков и тирании, и о возвращении к истоку. В дальнейшем такой двойной постулат породит смешанную форму творчества.

Либерал, Гойя был близок с испанскими просветителями и избобличал зло, глупость, закоренелую ограниченность клеветов «старого режима»,



Франсиско де Гойя (1746–1828).
El Pelele¹. Мадрид, музей Прадо

который прочно утвердился в Испании. Сторонник разума, он открыто изображает гротескные фигуры, которые рождает сон разума. Он делает предметом сатиры ночных духов и привидений, и если Фюсли предпочитает сознательно сторониться всего бесформенного и низкого, то Гойя доводит сарказм до наиболее жестоких его проявлений. Осмеивая призраков ночи, он обращает против них ярость, которая заключает в самой себе не-

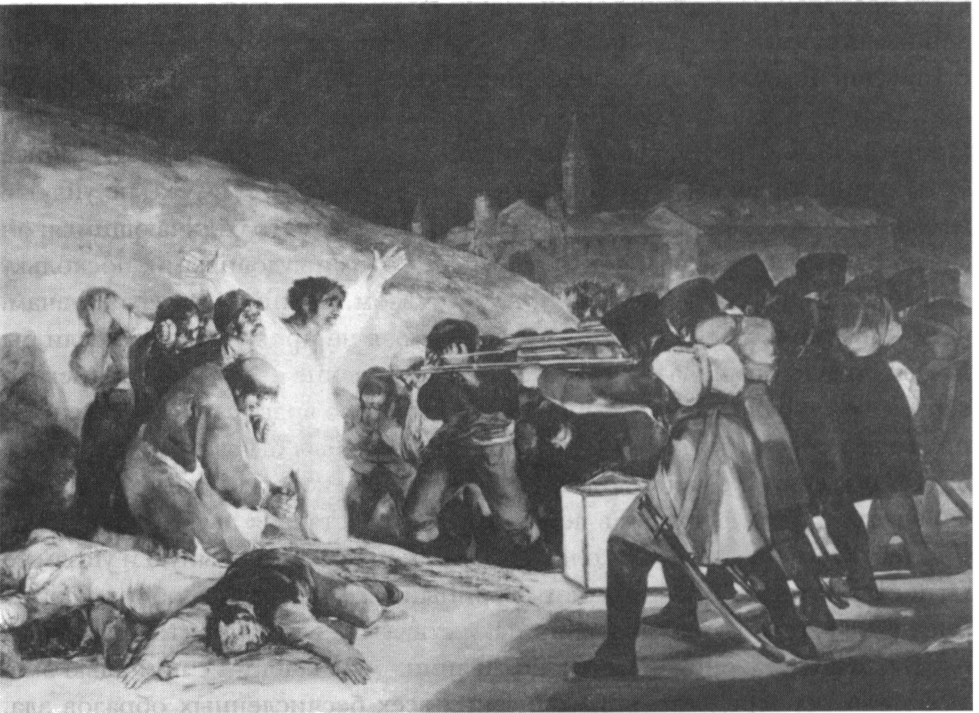
¹ [«Соломенное чучело» (исп.).]

что темное. Солнечный миф Революции утвердил идею уязвимости тьмы: достаточно проявиться Разуму и воле, и мрак рассеется. Как мы видели, этот миф был построен на иллюзии. В самые напряженные моменты Революции во Франции действовала система символов, в которой свет принципов смешивался с тенью материального мира и растворялся в ней. Гойя, живя в удалении от света Революции, мог, как никто другой, изобразить искаженное гримасой лицо того, что отказывается признать превосходство света. Он яростно изобличает реакционное начало, надеясь смехом истребить все, что стоит на пути света. Но таким образом сатира наделяет бытием именно то, что хотела уничтожить, придает ему осязаемые формы. Смех бессилен перед призраками ночи: он умолкает, а мы остаемся, охваченные странным ощущением, перед образами, таящими в себе угрозу. Наступит такой момент, когда уклончивые намеки на мрак из «Игры в жмурки» примут ужасающий облик слепых певцов из «Quinta del Sordo»¹ (1820). Ирония Гойи не способна разрушить то, что она произвела на свет. Темные силы приняли грубо-массивные формы очевидности, они уже не уйдут в небытие. Разум столкнулся с чем-то радикально от него отличающимся: он знает, какие неразрывные узы связали его с этими чудовищами, поскольку они порождены его задачами, точнее отказом подчиниться его задачам. Они – анархическая сила отрицания, которая не проявилась бы, если бы не был заявлен императив света. Это столкновение света и тьмы чревато серьезными последствиями, так как, распознав во враге свою собственную природу *наоборот*, *ту изнанку*, без которой он не был бы светом, разум подпадает под гипноз своей противоположности, от которой уже не может освободиться. Гойя не верит в демонов, но, представляя дьявольские видения тех, кто не порывает с колдовством, он преследует темную и упрямую глупость, которая скоро примет звериный, демонический облик. Изгнание духов – теперь оно доверено искусству – снова становится насущной необходимостью: оно состоит в назывании, обозначении с помощью эмблемы или непосредственного описания всех бесчисленных образов зла, насилия, смертельного иступления.

В своих исканиях Гойя не обращается к античности, что для его современников составляло необходимое условие поисков красоты. Это вовсе не означает, что мы не можем обнаружить в его творчестве ностальгии по истоку: но он едва ли не единственный осмысливает связь с истоком как обращение к стихийной *силе*, а не как поиск в памяти ученого наиболее благоприятного времени и *места* (Аркадии) или неизменной *формы*. Исток

¹ [«Дом глухого» (ист.).]

для Гойи (как для Дидро, а позднее и для романтиков) является не идеальным принципом, но источником жизненной энергии. Он ищет его в глазах быков, волосах Махи, в ропоте толпы, в красках мира. Фигурально говоря, он оставляет другим (римским «антикварам») греческого бога, ряженного в звериную шкуру, белого мифологического быка, похитителя Европы; сам он изображает быка черного, которого предают закланью на деревенских площадях. Как мы видим, речь идет о темных истоках, полных смертельного риска. Жизнь соседствует со смертью. Так натюрморты Гойи оказываются особенно, страшно «мертвыми», в них исчезает пульсация жизни, ее невидимые токи.



Франсиско де Гойя (1746–1828). Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года.
Мадрид, музей Прадо

Стремясь к изобличению тьмы, Гойя создает обилие зверообразных персонажей. В поисках начала он обращается к глубинным жизненным истокам. В этой точке краски жизни сливаются с мраком – порождением зла. Стоит ли удивляться тому, что осужденные разумом образы наполняются кипучей жизненной энергией, а в образах начала присутствует ужас и насмешка? Так возникает в его творчестве пугающая и гротескная фигура Са-

турна – пожирающего начала. В великом крушении смешиваются свет и тьма. Однако в этом Гойя остается верным свидетелем века «просвещения»: он описывает его извращения, в том числе события 1808 года в Испании. Революционная Франция – центр, откуда исходил свет принципов и откуда Гойя ждал мирного распространения идей, – вторгается в обличье армии, сеющей на своем пути смерть и бессмысленное насилие. В результате губительной инверсии тьма подменяет собой свет. Франция обманула надежды; история, которая должна была привести к свободе, утрачивает позитивное направление и становится сценой безумия. Здесь перед нами не только явление, которое применительно к искусству неоклассицизма мы называли возвращением тьмы, но также полная перестановка, когда то, что еще недавно казалось источником света, становится источником мрака. Мы как будто уже слышим возглас, который раздастся в один из патетических моментов «Аврелии» Жерара де Нерваля: «Мир лежит во Тьме!»

Обратимся вновь к позднему творчеству Гойи, потому что в нем мы найдем ответ на наши вопросы о дальнейшей судьбе того, что разыгрывалось в 1789 году. Мы видим его итог в картине «Расстрел 3 мая 1808 года»: подчиненный четкому ритму и дисциплине взвод солдат символизирует охваченную безумием рациональность; соразмерность, порядок (все, что должно означать торжество принципов) служат лишь для организации акта насилия. Благодаря косому ракурсу Гойя скрывает лица французских гусар, они видны лишь в профиль, против источника света – зловещего фонаря, поставленного у их ног. Мы видим только их снаряжение: ружья, кивера, сабли, шинели, ремни. Их строй занимает передний план, но образует гармоническое единство с темной массой ночного неба, которое доминирует на заднем плане картины. Свет же сконцентрирован на группе повстанцев и, главным образом, на человеке, который будет сейчас сражен залпом: Гойя придает его некрасивому лицу простое выражение, в котором есть нечто большее, чем мужество и страх; его раскинутые в стороны руки напоминают о распятии, пальцы растопырены, фигура этого испанца с грубым лицом простолюдина внезапно вырастает до образа Вечного Жида, Человека, гонимого Человеком. Зрителю кажется, что свет исходит не от фонаря, но его излучает белая рубашка героя. Мы присутствуем при трагедии воли, ее абсолютного бессилия перед лицом безлико-механической воли солдат. Однако мы понимаем, что смерть, которую она не может отвести, не властна над ней. Гойя наделяет ее бессмертием. Не так, как Давид, который своим торжественным посвящением обессмертил героя революции Марата. Перед нами – *темный* человек, чье имя до нас не дошло. Так автор привлекает наше внимание к простейшей ценности – свободе, неотделимой от

существования даже самого безвестного человека. Нигде ярче не проявляется тот аспект возвышенного, который определил в 1790 году Кант в «Критике способности суждения»: человек открывает в себе духовный масштаб, благодаря которому он превосходит космические силы или кровавые исторические события, уничтожающие его. Буря и ураган, так же как пуля или гильотина, предвещают конец нашего чувственного существования, но рождают уверенность в том, что мы способны преодолеть границы, которые оно для нас определило. Некоторые из пейзажистов конца XVIII века тоже давали нам почувствовать это, но, оставаясь пленниками условностей «героического пейзажа» и станковой техники письма, они облагораживали и дематериализовали природу – те бури и ураганы, от которых мы должны содрогнуться. Только художники, способные вернуть материальному миру все его буйство, все неисчерпаемое богатство красок, света и тени, – только Гойя (и порой Давид) могли передать в своих работах незримое присутствие «нравственной свободы». Ибо высшая степень свободы – и в создании форм, и во внутреннем чувстве – дана лишь художникам, признавшим фатальность материи и исторического события и честно принявшим их вызов.

Просвещение и власть в «Волшебной флейте»

Существует большое число комментариев к «Волшебной флейте»¹. Гёте говорил, что возможно множество ее прочтений: она доставляет простые радости толпе и раскрывает тайны посвященным. И действительно, либретто Шиканедера написано достаточно живо и может легко увлечь наивную аудиторию; в то же время оно содержит сложную аллегорию, которая прояснится (хотя и оставив легкий привкус неразгаданного), только если мы будем декодировать ее, используя в качестве ключа систему масонских догматов и ритуалов. А помимо буквального и аллегорического смысла либретто есть еще и музыка Моцарта, которая придает опере дополнительный таинственный смысл, ускользающий от любых попыток интерпретации, но побуждающий все к новым истолкованиям.

Безусловно, центральным в опере является миф о влюбленных. Путь посвящения ведет одновременно к сокровенному знанию и к высшей форме любви. Череда испытаний – это одновременно и плата за познание, и препятствие, которое нужно преодолеть, чтобы любовь засияла всеми красками. Тема эта очень древняя и поддается самым неожиданным переработкам: известно, что «Женщина без тени» (1919) Гофманстала и Рихарда Штрауса является интерпретацией того же мифа и намеренно сближается с «Волшебной флейтой» и с ее продолжением, которое задумал Гёте.

Но наряду с этим значением, в котором непосредственно связаны идеи *счастья* и *познания*, уместна и еще одна, дополнительная интерпретация, где будет поставлен новый вопрос и выявится значение, связанное с идеей *власти*. Конечно, к постановке этого вопроса нас побуждают политические заботы нашей эпохи. Однако он вполне обоснован, а не навязан извне,

¹ Текст лекции, прочитанной на Международных встречах в Женеве 4 октября 1977 года. См.: Siegfried Morenz, *Die Zauberflöte*, Münster-Köln, 1952; J. et B. Massin, *Mozart*, Paris, 1959; A. Rosenberg, *Die Zauberflöte*, München, 1964; J. Chailley, *La Flûte enchantée, opéra maçonnique*, Paris, 1968.

интерпретативным насилием. Этот сегодняшний вопрос не анахроничен. Singspiel Шиканедера и Моцарта был создан в эпоху Французской революции и фигурально ставит проблему власти и ее основ. Достаточно вслушаться: слово «власть» произносится в нем постоянно в тесной связи со словами, обозначающими «любовь», «счастье», «познание».

Вопрос о власти вполне закономерен, и в интерпретации нет ничего насильственного. В либретто постоянно *говорится* о власти. Слово Macht появляется часто, в утвердительной и отрицательной *форме*. Сцена первая: Тамино, преследуемый змеем, падает без сил, fällt in Ohnmacht. Ему на помощь приходят три дамы с закрытыми лицами, которых прислала Царица Ночи. Они убивают чудовище серебряными дробиками и восклицают: «Stirb, ungeheuer, durch unsre Macht». «Умри, чудовище, нашей *властью*». Это происходит в начале действия. И та же самая власть в конце пьесы признает себя побежденной, и мы снова слышим слово Macht:

Zerschmettert, zernichtet ist unsre Macht,
Wir alle gestürzt in ewig Nacht¹.

Итак, мы стали свидетелями смены власти. Власть, которая казалась нам вначале могущественной покровительницей, вытесняется более сильной и совершенной властью, знаменующей приход всеобщего счастья.

* * *

Основной и единственный конфликт оперы – противостояние Царицы Ночи и Сарастро, великого жреца Мудрости и солнечного начала. От этого противостояния зависит все остальное: счастье влюбленных Тамино и Памины, а также судьба Папагено, который с нетерпением ждет себе подруги. Таким образом, на сцене, на разных уровнях реальности, действуют три пары, не без содействия или противодействия второстепенных персонажей, подданных Царицы Ночи или Сарастро, – к ним относятся сверхъестественные силы или жрецы: три дамы, три юноши, рабы, священнослужители, стража, солдаты, оратор и персонаж, показанный более рельефно, – непокорный раб, страж и мучитель Памины мавр Моностатос («тот, кто всегда один»), воплощение коварства и темных желаний, возникающих у того, кто наделен властными полномочиями.

Воспользуемся искусственной схемой: рассмотрим вопрос о власти применительно к каждой из трех пар. Будем двигаться снизу вверх, восходя от

¹ «Разбита, уничтожена наша власть, мы все исчезаем в вечной ночи» (нем.). – Прим. ред.

низшего уровня к высшему, от чистых инстинктов, граничащих с животными, к высшей мудрости.

Начнем с Папагено – роли, которую либреттист Шиканедер создавал в одиночку. Этот персонаж символизирует стихийную, грубую жизненную силу: ту сторону человеческой природы, которой недоступна инициация. Но именно шутство Папагено становится разрядкой серьезной аллегории; благодаря ему патетические эпизоды сменяются комическими сценами. Эта быстрая смена настроений нравилась Гёте, и он сознательно добивался того же эффекта в наброске, который должен был стать продолжением «Волшебной флейты». От примитивной шутки к тайнам вселенной – значительное расстояние и резкий перепад. Но слушатель, переходя от тревоги к смеху, от благоговения к незатейливому веселью, испытывает весь спектр чувств. И открывает во всей полноте самого себя.

Папагено – птицелов с птичьим именем, который, как птица, трещит без умолку, даже если запереть ему рот на замок; этот человек природы (*Naturmensch*), неспособный скрыть свою трусость, обжорство, тягу к слабому полу, сразу дает нам понять, в чем *смысл* его фигуры. Он остается во всем человеком стихийных желаний, инстинкта, наивно-недальновидного ума. Папагено готов *прослыть* победителем змея, присвоить себе *власть*, которая ему не принадлежит. Он тщетно претендует на власть простой физической силы.

Можно ли вообще говорить о власти применительно к Папагено? Вероятно, следует уточнить значение терминов. Обозначим словом «власть» *действительный авторитет, которым устанавливается порядок*. Она создает *подчинение* – с согласия других или по принуждению, правыми или неправыми средствами. «Силой» или «мощью» будем называть простую способность индивида проявлять свою энергию; эта сила может оставаться в собственных пределах, не стремясь подчинить себе других. Разумеется, всякий, кто ощущает в себе силу, испытывает соблазн сделать ее источником власти, создав *мир*, послушный своей воле.

В действительности Папагено властвует только над клеткой с птицами, которую носит за спиной. Следовательно, его власть ничтожна. Причем это наивно-жестокая *власть*: власть держать птиц под замком. И все же в нем есть непобедимая *сила*, сила примитивной жизни с ее простыми радостями, мимолетным отчаянием, несокрушимым здоровьем. (Моцарт, умирая, просил петь ему арии Папагено, в которых заключено тепло жизни.) Эту ограниченность власти, эту стихийную силу можно свести к простому понятию *непосредственности*. В произведениях XVIII века подобный тип непосредственности встречался не раз: это добрый дикарь или же Арлекин

(и подобные ему персонажи вроде Касперля). Папагено, человек-попугай, принадлежит к тому же типу: он одновременно и добрый дикарь, и Касперль, к чему следует добавить (если, вслед за Шайе, применить к персонажам «Волшебной флейты» понятия алхимии) его близкое родство с одной из четырех стихий – воздухом. Это семейство персонажей находится в тесном контакте с животным миром: оно связано с ним, поскольку подчинено инстинкту, а также постоянно общается с животными. Подчеркнем здесь идею *непосредственности*, поскольку этот элемент контрастирует в опере с *отосредованным* опытом инициации, который предстоит Тамино и Памине.

Папагено знаком в этом мире только с ограниченным пространством, он не видел иных мест, кроме своей тесной долины. Он довольствуется *солонной хижинкой* и живет одним днем; *охота на птиц*, примитивный способ выживания – вот и вся его работа, в то время как другие умеют строить храмы; простой *обмен* (с придворными дамами Царицы Ночи) – та примитивная экономическая деятельность, которая обеспечивает его существование. А главное, Памине живет только сиюминутными желаниями. Он не строит никаких долгосрочных планов. Поэтому, когда предоставляется возможность получить удовольствие, он не понимает необходимости отсрочить, преодолеть его, вытеснить мысль о нем. Точно таким же образом Руссо описывал глупость и блаженство человека природы. Но хотя Памине не поддается воспитанию, он обладает примитивной эротической силой, залогом счастья на низшем из уровней. Появление многочисленных маленьких Папагено и Папаген, о которых толкуют между собой муж и жена и о которых с такой иронией рассказывает музыка Моцарта, свидетельствует о жизненном плодородии и животном здоровье. Папагено, не ведающий жизни духа, воплощает в себе энергию, на основе которой может и должна возникнуть духовная жизнь. Подобно тому как в Лепорелло усматривали двойника, тень, следующую за Дон Жуаном, в Папагено можно распознать, пользуясь разными лексиконами современной психологии, «тень», или же «оно», по отношению к Тамино: тождество между ними частичное и примитивное, но из него, ценой усилий, труда и преодоления препятствий, можно вывести все остальное.

И, наконец, последнее замечание о Папагено, чтобы показать, насколько он соответствует традиционному типу театрального шута. Не включенный прямо в развитие интриги, он участвует в ней в качестве помощника или вредителя; его неожиданное вмешательство иногда выполняет провиденциальную роль; этот шут, не подозревая о том, становится спасителем или спасателем. Таков Папагено-птицелов. Посланный Тамино разведчиком и гонцом, он дважды появляется в нужный момент, чтобы *спасти* Па-

мину от мрачного и жестокого Моностатоса. Кроме того, именно Папагено сообщает Памине о любви Тамино, еще до того как Тамино появляется сам. Слово Папагено играет для героини ту же роль, что и портрет Памины для героя: извещает об объекте любви и одновременно дает ощутить его отсутствие. Хотя Папагено и не обладает прямой властью, но его простодушие и веселость – которым аккомпанируют звуки дудочки и башенных курантов – обращаются в косвенную власть: Папагено, сам того не зная, вращает колесо фортуны.

Поднимемся на одну ступень, на уровень влюбленной пары Тамино – Памина. Их приключения расскажут об условиях прихода к власти.

Тамино – сын короля. В начале произведения его преследует чудовище. Он едва не погибает и зовет на помощь.

Он падает без чувств¹. Из этого временного небытия он возвращается к жизни, не зная, где он и кто его спас. Он находится в положении слабого, в ситуации зависимости – погруженный в заблуждения, иллюзии, доверчивость. Он только вступает на путь, ведущий к власти, начинающийся во тьме.

Именно как человек, а не сын короля Тамино проходит инициатические испытания. В либретто настойчиво подчеркивается мотив *равенства*. Но, с другой стороны, Сарастро возвещает Тамино, что в будущем, если он успешно пройдет испытание, он станет царствовать как мудрый король – «als ein weiser Prinz zu regieren». Научение человечности ничем не отличается от приготовлений к отправлению наилучшей и законнейшей власти. Некоторые из постановок «Волшебной флейты» – например, постановка Бергмана – показывают в последней сцене и сам момент получения власти, прихода к власти по праву. Сарастро отступает на второй план, и максимально выявляется контраст между начальным бессилием и финальным всемогуществом Тамино. Приход к власти сопровождается соединением влюбленных, достигших полной духовной зрелости, победы над тьмой, молчанием и непониманием. Итак, высшая точка слияния в любви совпадает с завоеванием знания и власти. Все возможные радости слились в единую сияющую массу – совокупность всех юношеских фантазмов сразу.

Известно, до какой степени череда испытаний, которым подвергается Тамино, соответствуют пути, предписываемому масонским ритуалом. Я не

¹ Как считает Шайе (Chailley, *op. cit.*, p. 135), обморок символизирует смерть для себя, которая предшествует инициатическим испытаниям.

буду здесь излагать все этапы его пути по лабиринту. Для меня сегодня важнее сам принцип пути испытаний, при прохождении которого герою предстоит развить в себе душевную силу, ранее ему неизвестную, стать отныне ее обладателем.

Религия масонов, которая стремилась приблизить наступление нового века, в то же время претендовала на знание древнейших истин. Свой ритуал испытания масоны заимствовали из античных мистерий и некоторых обрядов средневекового рыцарства. Символика путешествия к правде или к святости оказалась почти полностью пригодна к использованию в эпоху Просвещения, обозначая постепенное обретение голоса сознания, терпеливое продвижение вперед, в ходе которого не-разум (звериный, слабый, блуждающий) становится Разумом, неколебимым и властным над своей силой. Роман воспитания – это повествовательная версия того же самого, что «Волшебная флейта» предлагает нам в форме торжественно-феерической оперы. Именно таков был роман аббата Террасона «Сет», которому «Волшебная флейта» многим обязана. Этот решительный сторонник «новых» выбрал местом действия своего педагогического романа древний Египет и формулировал свои рационалистические убеждения под сводами храмов Исиды и Осириса – своеобразный компромисс между архаическим мифом и новой философией. «Эмиль» Руссо и «Вильгельм Мейстер» Гёте прокладывали в современном мире путь ученичества, по которому идут те, кто хочет обрести свободу. Многие в ту пору полагали, что можно распространить и на все человечество этот тип воспитания, когда смутное сознание превращается в разум, постигший себя и ставший властелином своей воли. Миф о прогрессе человечества, возникший именно в этот момент, связывал с коллективным будущим то обещание свободы, которое роман воспитания ограничивал эволюцией отдельной личности. Серия испытаний находит соответствие в трудном пути к полноте и примирению всех, кого разъединяло неведение. Перечитайте либретто «Волшебной флейты»: обещание, данное Тамину и Памине, звучит дважды в одних и тех же выражениях. Ожидающее их счастье – это счастье всей земли, новый золотой век. В конце первого акта жрецы поют:

Когда добродетель и справедливость
 Прославят сей доблестный путь,
 Земля станет царством небес
 И смертные уподобятся богам¹.

¹ Dann ist die Erde ein Himmelreich
 Und Sterbliche den Göttern gleich.

Трое юношей повторяют два последних стиха в решающий момент (акт II, сцена 26), возвещая о близкой победе солнца, гибели предрассудков, возврате к «тихой безмятежности» (*holde Ruhe*). «Скоро земля станет царством небесным». В этой фразе слышится эсхатологическое обетование, вполне соответствующее мифу о заре и победе солнца, распространенному в первые годы Революции. (Уже отмечали, что масонство, представлявшее свою программу как чисто нравственную, а не политическую, тем не менее занималось радикальной критикой государственного устройства и что значение его деятельности было тем более политическим, чем менее оно считало себя таковым; историк Рейнхарт Козеллек сравнивает это с векселем на будущее, без политического обеспечения¹.)

После финального триумфа *Singspiel* можно оценить дистанцию, пройденную с момента первоначального смятения. Этот путь раскрывает роль любви в становлении личности. Так, Тамино заставило вступить на путь исканий пробуждение любовного желания при виде портрета Памины, который передала ему Царица Ночи. Тамино готов на все, чтобы встретиться с той, чей образ его покорила. У него одна цель: избавить ее от Саррастро, которого Царица Ночи изобличает как тирана. Первоначально Тамино вступает на путь приключений, повинувшись бессознательному влечению. Шиканедер дважды или трижды употребляет слово *Trieb* в том самом значении, которое придаст ему Фрейд. И можно без всякой натяжки прибегнуть к другому фрейдовскому понятию, сказав, что инициация Тамино целиком состоит в *сублимации* этого первичного желания. В ходе путешествия цель героя изменяется, у него возникают более возвышенные устремления, однако он не отказывается от первоначального объекта желания, который становится, как выражаются психоаналитики, «побочной выгодой»: «Пусть познание мудрости станет моей победой, а нежная Памина – моим вознаграждением»². Обладание возлюбленной перестает быть *непосредственным* желанием. Тамино согласен *отложить* его исполнение. Он готов к тому, что между ним и его возлюбленной встанут смертельная опасность и обет молчания. Ценой разлуки и страдания он добивается вдвое большего: так отказ от удовлетворения, которого не знает Папагено, открывает новое измерение и привносит идею будущего. Нужно обречь себя на тяжелейшие лишения, подвергнуть себя добровольной фрустрации, чтобы представить доказательство внутренней *силы* и стать обладателем *власти*, которая простирается значительно дальше узкого

¹ Reinhart Kosellek, *Kritik und Krise*, Frankfurt, 1966.

² Акт II, сцена 3.

круга непосредственного утоления желаний. У любви Тамино и Памины отныне есть прошлое и будущее: она победила отчаяние и смерть, больше ей ничто не может угрожать.

Временный разрыв, на который Тамино идет по собственной воле, надеясь на вознаграждение в будущем, Памина переживает как необъяснимую катастрофу. Патетика героини связана с жестокостью безжалостной судьбы: по ее воле, до наступления счастливой развязки, она становится жертвой, на которую обрушиваются необъяснимые несчастья. Она потеряла любимого отца (это таинственный персонаж, о котором она хранит память); ее похитили у матери, *sternflammende Königin*¹, в любовь которой она по-прежнему верит; она стала пленницей могущественного незнакомца Сарастро, который не открыл ей своих добрых намерений; ей приходится терпеть жестокость Моностатоса; Тамино, который как будто любил ее, молчит, а потом навсегда прощается с ней; она решает умереть, и трое юношей спасают ее в последний момент. Фрустрация здесь массивная, непрекращающаяся, многократно повторяемая. Памину окружает атмосфера черного романа или фантазий Сада; она белая дочь темной матери, сестра мучающихся во сне героинь Фюсли, тех хрупких созданий, томящихся в готических подземельях или подвалах инквизиции, которые созданы и многократно воссозданы авторами романов конца XVIII века. Патетика *заточения* породила особый тип вокального произведения – оперу «о спасении» (*Rettungsoper*), один из первых образцов которой (написанный Бертоном) – «Жестокость в монастыре», а последний – «Фиделио». Уже Констанца в «Похищении из серала» была пленницей, а ее судьба – поводом к размышлению о *злоупотреблениях властью*...

Но чередой невзгод, обрушившихся на Памину, также является испытанием. Происходящее с ней – путешествие-инициация, даже двойное путешествие, поскольку Памина, с одной стороны, переходит из «ночных», «женских» владений матери в «мужские», «солнечные» владения Сарастро, а с другой стороны, проходит сквозь ночь и смерть, что дает ей право вместе с Тамино переступить священный порог. Перенесенные страдания – плата за обретенную власть. Во время последнего испытания Памина берет за руку Тамино и ведет его вперед. В форме, облагороженной испытанием, любовь более не является инстинктивным порывом, который нужно преодолеть; напротив, это направляющая сила, которая проведет героя сквозь все испытания. Памина поет:

¹ Звезднопламенной царицы (*нем.*). – *Прим. ред.*

Ich selbstn führe dich
Die Liebe leitet mich.
Я сама веду тебя,
Меня же направляет любовь¹.

Однако любовь – не единственная направляющая сила. Волшебная флейта также защищает влюбленных и указывает им дорогу. Глагол *leiten*, употребляющийся с подлежащим *die Liebe*, «любовь», затем повторяется снова, на этот раз при подлежащем «флейта». Памина поет:

Nun komm und spiel die Flöte an
Sie leite uns auf grauser Bahn².
Тамино, возьми флейту, пусть она запоем
И *поведет* нас по этой мрачной дороге.

Затем поют оба:

Wir wandeln durch des Tones Macht
Froh durch des Todes düstre Nacht!³
Властью музыки мы идем своим путем,
Радостные, через темницу Ночи и Смерти!

Именно в этот момент мы из уст Памины узнаем о происхождении флейты, которую дала Тамино Царица Ночи. «Мой отец вырезал ее в волшебный час из самой сердцевины тысячелетнего дуба»⁴. Велик соблазн, в духе современной психологии, увидеть в волшебной флейте эмблему архаического отца, дающего свое согласие и покровительство юной паре; обретенная сила восходит к несущему благо прошлому предков. Но при таком психоаналитическом прочтении символа может быть упущено главное, если забыть о смысле, который бросался в глаза (и в уши) современникам Моцарта: для них флейта символизировала гармонию – не только гармонию отношений влюбленных, но, в значительно более глубоком смысле, *гармонию мира*. Именно гармония является главным организующим принципом, то есть наивысшей *властью*. Именно благодаря гармонии хаос может стать порядком. Жан-Филипп Рамо неустанно повторял в своих теоретических трудах, что «закон порождения гармонии», создаваемой вибрацией звучащего тела, – основная *тайна* космоса, из которой возникают пропорции геометрические, оптические и нравственные. Масоны обобщили эту идею. Месмер своим понятием магнетизма распространил ее на область медицины. По его представлениям, животный магнетизм есть уни-

¹ Акт II, сцена 28.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

версальный флюид, который, подчиняясь ритму, растекается во вселенной и в нашем теле. Магнетическое воздействие должно восстановить гармонию между телом и миром. Для некоторых убежденных последователей Месмера здоровье человека немыслимо без гармонии всего социального тела. (Нужно ли напоминать, что Моцарт был знаком с Месмером? Что опера «Бастьен и Бастьена» была написана по заказу Месмера? Что в опере «Так поступают все женщины» комическим аксессуаром служит «месмерический магнит», используемый Деспинной для излечения албанцев от их притворного отравления? Еще важнее, что волшебное действие флейты Тамино на животных в конце 15-й сцены I акта может быть объяснено воспоминанием об Орфее.) Флейта и власть музыки составляют последнее испытание, самое трудное из всех. Именно потому, что гармония представляет собой мировой закон и нравственное правило, инструмент, на котором играет Тамино, не является простым *средством*, данным в его распоряжение. Это *сама власть* – но власть, лишенная жестокости, а Тамино всего лишь орудие этой власти и руководим ею. Последнее испытание *изображает* не только триумф любви, но и триумф музыки и музыканта.

Мне было бы нелегко придать своим соображениям философскую стройность. Я только что сказал, что высшая власть, одерживающая верх и празднующая победу, есть гармония, символом которой является флейта, и, следовательно, речь идет о *безличной* власти, чьим инструментом является человек; о власти, четко отделенной от служащего ей человека. Но до этого я также говорил, что душевная сила, сила отказа от непосредственных желаний, сила, позволяющая принять и интериоризировать смертельный риск, превращается во власть, то есть в способность приказывать другим, после того как научишься властвовать собою. В этом случае власть связана с *отдельным человеком*, ее источник помещается в индивидуальном «добродетельном» сознании, проявившем способность к самоотречению и к преодолению тяжелых испытаний. Не противоречат ли друг другу эти два суждения об источнике и точке опоры власти? Следует признать, что мечтой (или утопией) философии Просвещения было примирение этих двух по видимости противоречивых суждений. И это проявляется со всей очевидностью в фигуре Сарастро.

В чем заключается авторитет и что является властью? Возможны два ответа. Один, обнадеживающий, состоит в том, что власть принадлежит богам – Исиде и Осирису – и звездному порядку; источник власти нахо-

дится среди великих и безличных начал, таких как свет, мудрость, добродетель, любовь, гармония и т. д. Чтобы действовать среди людей, высший закон нуждается в толкователе, и только люди безупречные могут выполнять эту функцию: Сарастро – лишь *священнослужитель*. Но сколько бы эта теократия ни претендовала на *рациональный характер* (в противоположность теократии «откровения»), как ей самой избежать того подозрения, которому мысль века Просвещения беспрестанно подвергала власть короля и духовенства? А вот и другой ответ, менее обнадеживающий и, несомненно, еретический по отношению к замыслу либретто «Волшебной флейты»: тот, кто выдает себя за *толкователя* универсально-безличной власти, заботится только о том, как сделать респектабельными и незыблемыми решения, которые исходят от его личной воли и продиктованы его интересами. Можно сказать примерно так: мысль эпохи Просвещения выступает против властного произвола абсолютных монархов; она стремится передать их власть безличному мировому началу (естественному закону, разуму, общей воле, народу и т. д.). Подчинение всех одному безличному закону образует самую суть равенства; но тогда встает вопрос о тех, кто претендует на роль достойных *толкователей* мирового принципа. Традиционная для Просвещения критика ханжества священников тем более могла быть обращена против Робеспьера, когда он выдавал себя за главного отправителя культа Верховного существа... Но вернемся к описанию власти Сарастро.

Сарастро (имя которого, как известно, имитирует имя Зороастра, или Заратустра) – не царь, а верховный жрец. Выше него только боги и их законы, толкователем которых он является. В знаменитой арии «In diesen heiligen Hallen» Сарастро прежде всего утверждает, что «под сими священными сводами» не знают мести – «Kennt man die Rache nicht»¹. А именно месть и является выражением *личной воли*. Посвященный в таинство отрекся от этой воли (этой страсти), чтобы стать простым служителем сострадательного и бескорыстного закона. (Его противники – Царица Ночи, Моностатос – напротив, знают одни лишь эгоистические страсти: зависть, досаду, желание убийства, месть.)

Обладая волшебным талисманом – «семичастным солнечным кругом», в котором благодаря цифре 7 на все планетарное пространство распространяется принцип гаммы, состоящей из семи нот, – Сарастро имеет и некоторые атрибуты божества: ему дано видеть любое место и в любой момент времени. Как и божество, он не имеет собственной истории. (Папагено,

¹ Акт II, сцена 12.

находясь на противоположном полюсе, тоже не имеет истории, потому что он близок животному началу, он не строит планов, кроме сиюминутных, продиктованных одной физической потребностью.) С Сарастро ничего не может случиться. Ему не угрожает никакая опасность. Его победа предрешена. Царица Ночи изначально подчинена его власти (*steht in meiner Macht*)¹. Он знал заранее, что Тамино и Памина созданы друг для друга; не ускользают от него и коварные происки Моностатоса; он знает тайну сердец; в чудесном трио, повелевая возлюбленным расстаться, он *заранее* знает, что они соединятся вновь. *Wir sehn uns wieder*².

Нельзя не вспомнить здесь о сцене, созданной фантазией Руссо, в которой наставник разлучает Эмиля и Софи, присутствует при их расставании и один из всех знает, что тем самым приуготовливается радость возвращения.

Как и наставник у Руссо, Сарастро тайно руководит всеми действиями: у него есть свой план, который открывается другим только в момент его осуществления. Он умеет обернуть себе на пользу даже враждебные стихии. Темные силы неведомо для себя следуют его замыслам. Тем самым он настолько могуществен, что никогда не нуждается в насильственных действиях. Он беспрестанно повторяет слова, которые становятся непосредственным проявлением его власти: *вести и управлять* – *führen, leiten*. Его приказы исполняются целым легионом жрецов, стражей, гонцов, которые, обращая свои молитвы богам, не забывают приветствовать и Сарастро. Почести, воздаваемые лично ему, доходят до того, что в нашем веке получило название «культ личности»:

Er ist es dem wir uns mit Freude ergeben.

Er ist unser Abgott, dem alle sich weihen.

Ему мы покорились с радостью.

Он наш кумир, которому все поклоняются³.

Сарастро – всеведущий полубожественный наставник, чья рука тайно руководит всем действием, – принадлежит к тому типу персонажей, на которых мысль Просвещения, со времен «Телемаха» Фенелона, проецировала свою мечту о деятельной мудрости, способной вести людей к знанию и счастью. В наше время некоторые задаются непочтительным вопросом: не являются ли эти благодетели «авторитарными личностями»? Обещая молодым власть в награду за лишения, фрустрацию и вытесне-

¹ Акт I, сцена 18.

² Акт II, сцена 21.

³ Акт I, сцена 18.

ние желаний, не являются ли они, при всем своем доброжелательстве, *манипуляторами*? (Я намеренно использую здесь модную терминологию – мифологию желания и грезы, считающую угнетением всякое рациональное принуждение.)

Однако в полной мере фигура Сарастро раскрывается на *символическом* уровне. Его конфликт с Царицей Ночи – это конфликт света и тьмы, а также соперничество женского и мужского начал. Царица Ночи – персонаж, труднее всего поддающийся интерпретации. Что она воплощает? Католическую церковь и, шире, политические силы, враждебные франкмасонству? Женские масонские ложи, соперничающие с мужскими?¹ Дух зла? Я не стану предлагать здесь новых толкований. Не мудрствуя лукаво, я принимаю буквальное значение этого образа – космической силы, звездной ночи, полной сияющих сокровищ. Я согласен также с тем, что она – дурная мать (мать с «горьким молоком»), которая ради того, чтобы вернуть себе власть, готова пожертвовать дочерью, отдав ее отвратительному Моностатосу. Один из символических атрибутов Ночи – *покров*. Не только дамы, ей прислуживающие, скрыты покровом, но и средство, с помощью которого Царица Ночи пытается вернуть себе власть, представляет собой деятельность *под покровом темноты*. Она клеветает на Сарастро и посвященных, уверяя, что они лицемерные лжецы и чудовища. Первое испытание Тамино и Памины состоит в том, чтобы сорвать покров лжи, которая мешает им рассмотреть истинное – человеческое и дружественное – лицо этих адептов мудрости. После того как этот покров сорван, остается еще целый ряд испытаний, преграждающих дорогу к истине, скрывающейся при приближении к ней... Образ Царицы Ночи, которая сначала представляется дружественным, а потом оказывается враждебным персонажем, определяет драматическое напряжение: она сначала помогает, а потом мешает; и так множатся заблуждения, ошибки, препятствия, удлиняющие инициатическое путешествие и повышающие ценность окончательной победы.

Победа только тогда приносит славу, когда она одержана в борьбе против сильного противника. Поэтому важно не раскрывать раньше времени изначальную слабость Царицы, а лучшее средство для этого – превратить ее в щедро-благодетельную властительницу, какой она предстает в первой части оперы.

Женское начало, дискредитированное в лице Царицы Ночи, находит себе оправдание в образе Памины, благодаря ее покорности закону посвя-

¹ Этот тезис защищает Жак Шайе.

шения, который является «мужским» законом¹. В лице Памины женщина принята в число посвященных, а в лице Царицы Ночи – низвергнута в бездну. Совершается примирение влюбленных, а мрачная вдова-колдунья, поющая чудесные вокализы, исчезает, как кажется, навсегда. Царица Ночи, Моностатос и дамы под покровом нужны только для того, чтобы подчеркнуть торжество Сарастро: можно *в сумерках* ожидать восхода солнца, но, как только солнце взойдет над горизонтом, ночь рассеется. Или, если выразить этот смысл в терминах морали и политики: нужно придумать достаточно сильный негативный принцип, чтобы объяснить, почему свет справедливости не воцарился сразу во всех сердцах. Если в мире людей еще не воссиял благодатный свет, то только потому, что ему сопротивляется Князь Тьмы (в нашем случае – *Царица* Тьмы, но это несущественно). Всякая эсхатология, как и всякая утопия, должна создать образ врага, чтобы объяснить с его помощью, почему всеобщее счастье никак не наступает. Следовательно, всякая утопия носит манихейский характер. Манихейство восходит к «зороастризму». Таким образом, имя Сарастро в данном случае вполне обоснованно.

В финале «Волшебной флейты» пространство наполняют победные аккорды в тональности ми бемоль, особо любимой масонами. Это конец времен, второе пришествие. Трудно себе представить, что у «Волшебной флейты» может быть продолжение. Однако именно об этом мечтал Гёте, собираясь написать для кого-нибудь из композиторов подобное сочинение. Каким же образом он хотел это сделать?

Если рассмотреть многочисленные произведения, появившиеся незадолго до 1789 года или сразу после него, в которых создается образ победного сияния, триумфа света в борьбе против тьмы, мы обнаружим, что у крупных мастеров тень никогда не бывает вытеснена окончательно; она уходит со сцены, но вскоре возвращается вновь. Моцарт и Шиканедер знали об этом, потому что слугой Сарастро становится Моностатос, представляющий царство тьмы (в наше время его назвали бы, заимствовав термин Юнга, *тенью* Сарастро). Так же и на политической сцене Французская революция сначала мыслится как великая заря рода человеческого, а затем ее захлестывает волна подозрительности, навязчивый поиск внутреннего

¹ На этой точке зрения настаивают авторы большинства комментариев, и среди них Шайе.

врага и террор. (Сен-Жюст: «Наша цель создать такой порядок, при котором установилась бы всеобщая склонность к добру; подстрекатели к мятежам оказались бы на эшафоте...»)¹

Именно к этому закону *возвращения тьмы* обращается Гёте, сочиняя продолжение «Волшебной флейты» Моцарта. Сначала нам кажется, что Ночь одерживает победу. Моностатос по приказу Царицы проникает в королевские покои Тамино; он похищает ребенка, которого Пamina только что произвела на свет, но, не имея возможности унести его с собой, запирает его в золотом гробу, скрепленном печатью Царицы. Король и Пamina в отчаянии; они по очереди возглавляют траурную процессию. Чтобы ребенок оставался жив, гроб нужно носить, не останавливаясь, день и ночь. А Сарастро вынужден оставить свою власть: по решению судьбы он выбран для паломничества, чтобы провести год среди людей, вне слишком неприступных стен храма. Он находит приют в хижине Папагено и Папагены, они бездетны и оплакивают свое бесплодие. Сарастро выводит детей из страусиных яиц: символ вызывающей тревогу победы науки. Последняя из сложных сцен, которая, однако, не является заключительной, переносит нас в святилище: открывается гроб, мы видим, что ребенок остался жив. Гёте называет его Гениус. Но дух-Гениус взлетает и исчезает в небесах. Здесь предвосхищены многие темы второго тома «Фауста» (гомункул, взлет Эвфориона). Мы не знаем, как Гёте собирался закончить свое произведение. Сохранившиеся картины отражают *центробежное* движение: Сарастро покидает храм; ребенок, освобожденный из ночного плена, поднимается ввысь и исчезает. В финале «Волшебной флейты» происходит соединение персонажей в едином сияющем центре, словно мир достиг наконец своей незыблемой истины. Отрывок Гёте все ставит под сомнение; в нем мы встречаем тех же мифологических персонажей, ту же борьбу света и тьмы; однако в этом загадочном сочинении отразились проблемы, заблуждения, темные стороны нарождающегося мира. Поставленные вопросы остаются без ответа. Может ли дух (Гениус) жить на земле? Может ли мудрец сохранить власть? Когда «наставник мудрости» принимает свою участь бродяги и паломника, перед нами полная инверсия незыблемой истины, высказанной в арии Сарастро из «Волшебной флейты». У Гёте хор поет после ухода учителя:

Es soll die Wahrheit
Nicht mehr auf Erden

¹ Доклад «О лицах, содержащихся в тюрьмах», 8 вантоза II года. [Сен-Жюст, *Речи. Трактаты*, СПб., 1995, с. 114, с поправкой в переводе. – *Прим. ред.*]

In voller Klarheit
Verbreitet werden.
Dein hoher Gang
Ist nun vollbracht;
Doch uns umgibt
Die tiefe Nacht¹.

«Правда больше не распространится по земле во всей своей красоте и ясности. Твой благородный путь завершен. Нас окружает глубокая ночь».

В наш век удаления от истины мы слышим в этом опечаленном хоре и *наши* голоса. И, может быть, потому наши глаза и наполняются слезами, когда Моцарт воспевает близость зари – то bald, «вскоре», которое так и не наступило в наш век: «Die düstre Nacht verscheucht der Glanz der Sonne. Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben»... «Сияние солнца прогоняет темную ночь. Скоро благородный юноша узнает новую жизнь». Мы все еще ожидаем эту новую жизнь.

¹ Goethe, *Sämtliche Werke*, Jubiläumausgabe, vol. VIII, Singspiele, S. 310–311. О гёттевском Singspiel см. прекрасный очерк Гуго фон Гофмансталя: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, Prosa IV, S. Fischer, 1955, p. 174–181.

ПРИМЕЧАНИЯ И ДОПОЛНЕНИЯ

1

Давно готовившиеся преобразования

Член Учредительного собрания Барнав написал примечательное «Введение в историю Французской революции», где проанализировал это событие в свете европейской экономической истории со времен Возрождения:

В европейских формах правления основа аристократии есть земельная собственность, основа монархии – сила государства, основа демократии – движимые богатства.

Перемена этих трех политических факторов ведет к перемене правления.

Во времена наивысшей мощи феодального режима не было иной собственности, кроме собственности на землю; аристократия – рыцари и духовенство – главенствовали над всем; народ был ввергнут в рабство, а государи полностью утратили свою власть.

Возрождение искусств и ремесел воссоздало промышленную собственность и собственность на движимое имущество, которая есть продукт труда, в то время как собственность на землю есть плод завоевания и занятия.

Демократический принцип, почти исчезнувший, с той поры креп и развивался. Ремесла, промышленность и торговля обогащали трудовой слой народа, разоряли крупных землевладельцев, сближали разные классы по благосостоянию, в нравах же все сословия сближались образованием, и так воскрешались после долгого забвения первобытные идеи равенства [...]

К этим естественным причинам надо присовокупить почти повсеместное влияние королевской власти; долгое время угнетаемая аристократией, она призвала на помощь народ. Долгое время народ служил опорой трону в борьбе против общих врагов; но, обретя силу, он не удовольствовался доле своим подчиненным существованием, восстал против него и занял подобающее ему место в управлении государством (Barnave, *Introduction à la Révolution française*, texte présenté par F. Rude, Paris, 1960, chap. V et XII).

2

Революция как апокалипсис

В то время как Барнав видит в революции взрыв, явившийся проявлением принципа, который складывался под влиянием экономических причин в течение веков, теософ Луи-Клод де Сен-Мартен пытается разгадать в ней таинственную волю Провидения. Будучи врагом Церкви и духовенства, он ждет торжества истинной теократии:

Наблюдая Французскую революцию со времен ее зарождения и в момент революционного взрыва, я нахожу в ней прообраз Судного дня – лучшего сравнения я не мог бы для нее приискать: голос свыше исторгнул громкие звуки из труб, содрогнулись все силы земные и небесные, и праведникам, и грешникам мгновенно воздалось по делам их. Помимо бедствий, насылая которые природа пророчила начало революции, разве не были мы свидетелями тому, как с ее приходом мгновенно рассеялись в государстве власти и сословия, гонимые одним лишь страхом, будто бы и не было иной силы, кроме невидимой руки, преследующей их? Разве не были мы свидетелями тому, как угнетенные, словно ведомые сверхъестественною силою, вернули себе все права, отнятые у них несправедливостью?

Когда мы созерцаем революцию во всей ее полноте и стремительности, [...] велик соблазн сравнить ее с магическим действием и феерией; это и побудило кого-то из наших современников сказать, что одна и та же невидимая рука управляла революцией и писала ее историю» (Louis-Claude de Saint-Martin, *Lettre à un ami ou considérations politiques, philosophiques et religieuses sur la Révolution française*, Paris, an III, p. 12–13).

3

Юбер Робер

«Разрушение Бастилии» Юбера Робера – с внушительных размеров боковой башней, тенью, которая поднимается по крепостной стене, дымом, застилающим горизонт, – произведение замечательное. Это в гораздо большей степени символ, чем описание исторического эпизода.

Юбер Робер слыл человеком светским и несколько поверхностным. «Своими успехами в свете, который он, впрочем, очень любил, Робер превосходил всех известных мне художников, – пишет в своих воспоминаниях госпожа Виже-Лебрэн. – Ценитель всех радостей, не исключая и удовольствий стола, он был принят повсюду и, полагаю, обедал у себя не более трех раз в год. Спектакли, балы, званые ужины, концерты, загородные прогулки – он не отказывал себе ни в чем, и все то время, что не проводил он за работой, проходило в развлечениях.

Его отличали природный ум, хорошее образование и полное отсутствие педантизма; своей неистощимой веселости он был обязан славой самого приятного человека, которого только можно сыскать в обществе. Он всегда славился ловкостью в физических упражнениях и, достигнув преклонных лет, сохранял пристрастия юности. Несмотря на свою дородность, он и к шестидесяти годам оставался столь проворным, что не было никого, кто бегал быстрее его взапуски, лучше играл в лапту или мяч и развлекал нас ребяческими проказами, заставляя смеяться до слез. Однажды в Коломбе он прочертил на паркете в гостиной меловую черту и, нарядившись паяцем, с балансиром в руке принялся расхаживать и бегать по ней, так ловко подражая движениям и позам канатоходца, что создавалась полная иллюзия. Нам не случалось видеть ничего более комичного» (E. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Paris, Charpentier, s. d., 2 vol., t. II, p. 329).

Юбер Робер был арестован «как подозрительный» 29 октября 1793 года. Он содержался в Сент-Пелажи, а затем в тюрьме Сен-Лазар и был освобожден только после 9 термидора. Во время заключения он не прерывал своей работы. Представляется маловероятным, что он был арестован по доносу Давида, как о том пишет г-жа Виже-Лебрэн.

Советуем обратиться к недавно опубликованной монографии Бернара де Монгольфье: Bernard de Montgolfier, *Hubert Robert, peintre de Paris au musée Carnavalet*, Bull. du musée Carnavalet, 17e année, 1964, n° 1 et 2), а также к старым работам Габийо (C. Gabillot) (1895) и Нолака (P. Nolhac) (1910).

О враждебности (из гражданско-моральных соображений), которую «Коммуна искусств», преобразованная вскоре в «Народно-республиканское общество искусств», проявляла по отношению к авторам жанровых картин и художникам, не отдавшим свой талант на службу революционным идеалам, см. работу Лапоза: H. Lapauze, *Procès-verbaux de la Société populaire et républicaine des arts*, Paris, 1903. Чтобы составить беспристрастное суждение о роли Давида, стоит прочитать монографию Луи Откёра: Louis Hautecœur, *Louis David*, Paris, 1954, а также книгу Д. Л. Довда (D. L. Dowd).

4

Горизонты бегства от реальности

Одинокий пария, которого выводит Бернарден де Сен-Пьер в «Индийской хижине», познает истинное счастье и достигает высшей мудрости. Идея счастья в неизвестности, возвращения к дикой первозданной природе сохраняет свою притягательность накануне 1789 года. Известно, что молодой Сенанкур в разгар революционных событий, отвечая на этот зов, ушел предаваться мечтам в швейцарских Альпах, со смутной надеждой отправиться куда-нибудь еще дальше, на острова Океании. Но поиски убежища на лоне природы несовместимы с социальной утопией. Сенанкур неоднократно обращался к Директории (в 1797–1798 годах) за поддержкой своих планов создать на одном из островов в Тихом океане «счастливое учреждение, которое послужит в назидание всему общественному миру». См.: *Sur les Générations actuelles. Absurdités humaines* (1793), texte préfacé par Marcel Raymond, Genève, 1963, p. XX. См. также глубокую работу Марселя Раймона: Marcel Raymond, *Senancour*, Paris, 1965, и двухтомник Беатрисы Дидье-ле-Галь: Béatrice Didier Le Gall, *L'imaginaire chez Senancour*, Paris, 1966.

5

Бернарден де Сен-Пьер и язык символов

Чтобы обосновать язык символов (который станет в дальнейшем языком революции), Бернарден де Сен-Пьер в качестве примера приводит свет, который только тогда становится доступен нашему восприятию, когда соприкасается с предметами, возникающими на его пути:

Мы не видели бы солнечного света, если бы он не задерживался телами или, по меньшей мере, облаками. Он ускользает от нас вне пределов нашей атмосферы и ослепляет, если мы обращаемся к его источнику. Так же и истина: мы не различали бы ее, если бы она не запечатлевалась в чувственно воспринимаемых событиях или, по меньшей мере, не проявлялась в метафорах и сравнениях; ей нужно тело, которое бы ее отражало. Чисто метафизические истины не подвластны нашему пониманию; его ослепляют истины, которые исходят от Божественной сущности, и оно может воспринять только те, что опираются на некоторые творения [...]

Подобно тому как беспорядочные облака, рассеиваясь и принимая тысячи причудливых форм, разлагают солнечные лучи на множество оттенков, более разно-

образных и живописных, чем те, которыми изукрашены строгие творения природы, так и мифы шире отражают истину, чем реальные события; они переносят ее в любое царство, наделяют ею животных, деревья и стихии и высекают из нее тысячи огней. Так солнечные лучи играют, не померкнув, на дне темного омуты, отражая в водах его земные и небесные картины, и приумножают их красоту гармоничными созвучиями.

Следовательно, невежество так же необходимо истине, как и тень свету, из первых образуется гармония нашего ума, из вторых же гармония нашего зрения (Предисловие к «Индийской хижине», 1791).

Роль в образовании цветов, приписываемая тени, невольно напоминает теорию цветов у Гёте.

6

Предчувствие конца

В своих «Рассуждениях о Духе и Нравах» (1787) Сенак де Мейлан размышляет о близких временах пресыщения, скуки и отвращения. Наука и искусства достигнут пределов совершенства, и человек будет обречен на равнодушие и апатию в мире, где нет места неожиданности:

В этом состоянии слабости и изнеможения, куда увлекает человека ход вещей, через десять – двенадцать поколений, верно, не будет иного исхода, кроме потопа, который свергнет всех и вся в первозданное невежество. И тогда новые племена побредут по тому же кругу, идя по которому мы, верно, уже продвинулись так далеко, как сами о том и не догадываемся (с. 44).

Люди, изведавшие неисчислимые легкие радости, недоступны более какому бы то ни было интересу. Познавшие бренность тщеславия, пресытившиеся утехами любви, они взыскательны и утонченны в искусствах, занятиях, привычках и остроловии. Они ищут невиданного и исключительного. И если сохранили они малую толику душевных сил, несчастье новизной своей, верно, избавило бы их от бесчувствия. В конце концов их скука находит выход в полном ко всему пренебрежении. Они презирают славу, да, верно, и само презрение. Они вмиг объехали весь свет и потому легко дадут точное его описание и назовут цену всякой вещи (с. 196–197).

Ф.-Г. Якоби в своем эссе «Вольдемар» (1779, перевод на французский Вандельбурга, в 2 томах, Париж, год IV) выражает сходное чувство: «Современное состояние общества являет мне одно лишь мертвое и застойное море, и поэтому я желаю, чтобы каким-нибудь наводнением, быть может и варварским, смыло эти зловонные болота и обнажило нетронутую почву» (I, с.154–155).

Чувство тщеты и абсурдности всего происходящего обостряется в переписке молодого Бенжамена Констан с г-жой де Шарьер:

Я, как никогда, ощущаю бренность всего сущего: все вокруг подает нам надежды, да не сдерживает обещаний, я чувствую, насколько силы наши превосходят наше предназначение и как мы несчастливы от подобного несоответствия. Мысль сия, какую я нахожу совершенно справедливою, принадлежит не мне, а некоему пьомонтцу, кавалеру де Ревелю, сардинскому посланнику, человеку острого ума, с которым познакомился я в Гааге. Он утверждает, что Бог, то есть тот, кто сотворил нас

и все нас окружающее, умер, так и не завершив своего творения; планы, им вынашиваемые, были обширны и прекрасны, и велики были средства, ему подвластные, многие из них он уже использовал – подобно тому, как возводят леса, приступая к строительству, – но умер за работой, и оттого все вокруг подчинено цели, ныне уже не существующей; мы чувствуем, что предназначены чему-то нам совершенно неведомому: мы как часы, утратившие циферблат, чьи наделенные разумом винтики будут вращаться, пока не износятся, недоумевая и предаваясь вечным раздумьям: если я вращаюсь, значит, есть во мне некая цель (4 июня 1790 года). См.: Gustave Rudler, *La Jeunesse de Benjamin Constant*, Paris, 1909, и Georges Poulet, *Benjamin Constant*, Paris, 1968.

7

Карикатурное видение

Карикатура бурно развивается и достигает особой виртуозности в преддверии 1789 года и сразу после него. Она представляет собой «гиперреалистический» противовес соблазну «гиперидеализма», стремлению достичь безмятежных пределов Прекрасного.

Карикатура, первым крупным представителем которой в XVIII веке стал Хогарт, играет *критическую* роль (подчас доходящую до вульгарности в простонародных жанрах и жанре пародии), пример которой в литературе являет нам буржуазный роман. «Благородные» жанры – эпопея, идиллия, трагедия – становятся объектом ее нападков. Вспомним хотя бы пародийную трагедию и одно из наиболее язвительных ее воплощений – «Мальчик-с-пальчик» Филдинга.



Томас Роулэндсон (1756–1827). Вид Стробери Хилла, акварель.
Лондон, Музей Альберта и Виктории

Гиперреалистическая карикатура неизбежно была и гиперэкспрессивной. Труды по физиогномике и выражению страстей (Лебрен, Лафатер) становились справочниками для карикатуристов.

Не следует удивляться тому, что эпоха неоклассицизма была, в результате закономерной компенсации, и золотым веком карикатуры. Так восстанавливалось равновесие. Чрезмерно вневременной красоте противопоставлялось гипертрофированное уродство сегодняшнего дня. Англия Флаксмена была одновременно и Англией Джеймса Гилрея, с его всеразрушительной сатирой. Направления в эстетической моде высшего общества – неоготика, романтическая живописность, экзотические маскарады – мгновенно демистифицировались тяжеловесной буржуазной витальностью художников, подобных Роулэндсону. Достаточно бросить взгляд на вульгарных буржуа, прогуливающих в окрестностях Струобери Хилла, которому Хорас Уолпол стремился придать поэтичности, обратившись к готике.

Разрушительность карикатуры делала ее оружием в политике. Ей отдал дань и сам Давид, когда по настоянию Марата обратился к карикатуре в трудные минуты борьбы за торжество якобинских идеалов.

8

Опера-буфф и «сумасбродство»

В 1770–80-е годы распространилась литературная мода на «сумасбродство» и «трогательно-сумасбродных» героинь. Эксцентричность проявляется во многих произведениях, но при этом сразу же стремится исчезнуть за показной чувствительностью и добродетелью... Примечательно, что в качестве элемента, благоприятствующего «сумасбродству», в котором оно могло проявляться в крайних формах, воспринималась в ту пору музыка. Ей доступно ирреальное пространство чудесного. Благоразумнейший Катремер де Кенси признает это в своем «Рассуждении об итальянских комических операх», датированном 1789 годом. О чем он ведет речь? В первую очередь о «*SerVa Padrona*»¹ Перголезе, но также о более поздних образцах, принадлежавших перу Паизиелло, Паэра и Чимарозы:

Музыка – искусство исключительно идеальное: в ней модель – плод воображения, а подражание – чисто умственное. Или, обратившись к гармонии звукоподражаний и созвучий, она передает природные эффекты – шум ветра, завывание бури, плеск волны и проч.; или путем еще более виртуозной транспозиции она выражает голосом и в звуках музыкальных инструментов страсти и движения души, прислушивается к звучанию радости и горя, облекает в звуки само молчание и немые проявления души; искусство это – не более чем наваждение, его объект призрачен, а подражание ему сравнимо с магией. Музыка нуждается только в образах, кои она будет живописать, и в страстях, кои она могла бы выражать. Соединившись с комедией, она отринет те ее неощутительные переходы, которые сообщают тонкость ролям, оттенки правдоподобия, нюансы рассуждений, сцепление разных интересов, все те разумные ухищрения, которые составляют драматическое правдоподобие. Она нуждается в резко очерченных нравах и контрастах; взамен тихих чувств у ней страсти, взамен страстей – испугание. Безумие у ней взамен веселья, отчаяние взамен скорби, бешенство

¹ [«Служанка-госпожа» (*ит.*).]

взамен гнева, оцепенение взамен удивления, бахвальство взамен мужества, глупость взамен наивности, опьянение взамен любви, ярость взамен ревности. Струны ее лиры слишком туго натянуты, чтоб их настроить на иной инструмент, она окунает кисти в слишком яркие краски, чтоб совокуплять их с полуктонами комедии. Объект комедии – человек таков, как он есть, объект музыки – человек, каким он может быть. Границы комедии – неправдоподобное, пределы музыки – несбыточное (с. 19–21).

9

Масонство

В объяснение событий 1789 года часто выдвигалась гипотеза масонского заговора, участниками которого были герцог Орлеанский со своими приверженцами.

Целое направление в исторической литературе, которое еще далеко не иссякло, возлагает ответственность за революцию, в частности за события 1789 года, на герцога Орлеанского. Его объявляют ответственным за новогодний бунт, за 14 июля и ночь на 4 августа, за октябрьские дни. Безусловно, герцог Орлеанский стремился обратить эти события себе во благо, однако представляется весьма сомнительным, чтобы он мог стоять у их истоков; но даже если он и сыграл в них определенную роль, его усилия составляют лишь малую толику тех неизмеримо более значительных движущих сил, которые подталкивали Париж, Францию и всю Западную Европу к революции (J. Godechot, *La Prise de la Bastille*, Paris, 1965, p. 183).

Как бы то ни было, в канун 1789 года часть буржуазии и аристократии была увлечена новыми «системами», и преимущественно теми из них, которые заключали в себе элемент инициации и таинственности. Успех Калиостро и Месмера – одно из многих тому свидетельств. Не все «иллюминаты» и «посвященные» были революционерами, примером чему Казот, создатель учения о *вале* и страстный защитник монархии...

Следующее описание «интеллектуальных» мод Парижа я заимствовал из «Антимагнетизма» (1784) врача Ж.-Ж. Поле:

...Человек, наделенный талантом, но склонный к партийному духу и фанатизму, образовал при дворе тайную секту, которая пустила глубокие корни. Я веду речь о Кене и «Экономистах». Их тайные объединения, вдохновенный язык, аллегорический дух, несколько трудов, написанных в нынешнем веке и посвященных античности, отсутствие принципов и истинных знаний насаждали вкус ко всему таинственно-алхимическому. В Париже существуют общества, в которых тратятся немалые деньги на занятия подобными науками. Они верят, что в природе существуют силы, невидимые духи и сильфы, которых можно подчинить власти человека; что большинство явлений природы и все наши поступки происходят из скрытых причин и неведомых нам установлений; что мы напрасно пренебрегаем верой в талисманы, астрологические предсказания и магические науки, что рок и наши судьбы в руках неких духов, управляющих нами без нашего ведома, а мы и не замечаем нитей, которыми они опутали нас; что все мы в этом мире словно марионетки, слепые и невежественные рабы. Они совершенно уверили всех в том, что пришло время просвещения, что человек должен обрести свои права и сбросить иго невидимых сил или хотя бы узнать, какая же рука ведет его. Сей вкус к аллегориям, вещам сокровенным, исполненным мистического смыс-

ла, распространившись по Парижу, не обошел никого из зажиточных парижан. Только и речи, что о тайных сообществах и великих таинствах. Лицеи, Клубы, Музеи, Общества Гармонии и прочая превратились в совершенные святилища, где подобает заниматься исключительно абстрактными науками. Все тайные книги, все, что трактует о Философском Камне, Сокровенных знаниях, каббале, имеет неизменный успех. Но самой модной забавой, занимающей все умы, стал ныне животный магнетизм в широком смысле слова (с. 3–5).

О роли в революционном ритуале «египетских мистерий» и, в частности, мифа об Исиде, см. превосходную книгу Юргиса Балтрушайтиса: Jurgis Baltrušaitis, *La Quête d'Isis*, Paris, 1967.

10

Музыка в 1789 году

Эта дата знаменует собой апогей сонатной формы и классической симфонии. В 1788 году Моцарт завершает и исполняет свои последние симфонии: симфонию ми бемоль (соч. 543), соль минор (соч. 550) и до мажор, получившую название «Юпитер», (соч. 551); в 1789 году появляется его великолепный «Квintет для струнных и кларнета ля мажор» (соч. 581). Йозеф Гайдн, сочинивший в 1788 году «Оксфордскую симфонию», отправляется в 1790 году в Англию. Там ему приносят колоссальный успех «Двенадцать лондонских симфоний». В «Меркюр де Франс» от 6 мая 1789 года, на следующий день после открытия Генеральных штатов, мы читаем: «Королевские музыканты, под управлением суперинтенданта королевского оркестра господина Жиру, исполнили во время утреннего выхода Его Величества симфонию Гайдна». Во Франции симфония времени расцвета представлена Госсекком (род. в 1734 году).

По всей Европе появляются на свет новые оперы. В Париже Далейрак пишет «Двух маленьких савояров» и «Рауля, сира де Креки», а Гретри ставит «Рауля Синюю Бороду», комедию в прозе с ариеттами. Два новых сочинения Паизиелло «Nina o sia la Pazza per Amore»¹ и «I Zingari in Fiera»² были представлены в Казерте и Неаполе. Чимароза, который находился в это время в Петербурге, поставил «La Vergine del Sole»³, а в 1790 году в Вене состоится премьера его «Il Matrimonio Segreto»⁴, ставшая самым большим его успехом. «Оберон» Виланда породил два либретто, которые были положены на музыку Враницким и Кунзенем (Копенгаген). Стоит также упомянуть сочинения Диттерсдорфа, Й.-К. Фогеля, Лемуана, Анфосси и др. Среди опер, появившихся на свет в 1790 году, назовем также «Жестокость в монастыре» Анри Бертона: в этом сочинении впервые появляется тема драматического освобождения, мода на которую будет сохраняться вплоть до 1820-х годов. Шедевром в этом жанре (Rettungsoper, rescue opera) станет «Фиделио» Бетховена (1805–1814).

В 1789 году еще не было национальных праздников. Жюльен Тьерсо (Julien Tiersot, *Les fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris, 1908) отмечает, что 6 августа певцы Королевской музыкальной академии исполнили «Реквием» Госсека в дистрикте Сен-Мартен-де-Шан «за упокой граждан, павших в бою за общее дело». В сентяб-

¹ [«Нина, или Безумная от любви» (ит.).]

² [«Цыгане на ярмарке» (ит.).]

³ [«Дева солнца» (ит.).]

⁴ [«Тайный брак» (ит.).]

ре музыканты Национальной гвардии играли его же военные симфонии. В дальнейшем этот композитор дирижировал оркестром на первых национальных праздниках и перелagal на музыку стихи на случай Мари-Жозефа Шенье. Если Госсек был мастером крупных оркестровых ансамблей (так, в свой «Скорбный марш» для похорон Мирабо он включил партию тамтама), то Мегюль (род. в 1763 году), не менее смелый в своих оркестровках и в инструментальном развитии темы, обладал живым мелодическим вдохновением: его «Походная песня» (1794, также на слова М.-Ж. Шенье) в авторской обработке для солистов, хора и оркестра изумительна и производит неизменно глубокое впечатление.

Приведем несколько строк Пьер-Жана Жува («Песни свободы», см.: Pierre Jean Jouve, *Défense et Illustration*, Neuchâtel, 1943) о впечатлении, которое производят в наши дни музыкальные произведения Французской революции:

«Скорбный марш» (на смерть Мирабо) – идеальный образец стиля, весь из дерева из железа: грозные удары одинокого барабана сообщают ему суровое величие, в басах прорываются звуковые бездны. Мы можем мысленно сравнить его с картиной Давида «Смерть Марата». Здесь словно та же жестокость, что и в картине: в ванне с окрашенной кровью водой, в зеленом покрывале, в зловещем деревянном ящике и в мертвом лице «божественного Марата», ставшем улыбающимся и одухотворенным, – то же отсутствие тени, торжественная суровость и одновременно ощущение тьмы. Эти противоречивые силы объединены метафизикой античного Рока: он оттеняет, передает страдание, доводя гармоническое чувство до его пределов. «Скорбный марш» Госсекса, который подчас превосходит знаменитый «Похоронный марш» Бетховена напряженностью и насыщенностью звучания, мог бы стать воплощением национального траура.

Стоит упомянуть о том, что Революция использовала в своих ритуалах также и произведения, сочинители которых не преследовали никаких патриотических целей. Так, Фогель, немецкий композитор, умерший в Париже в 1788 году, написал оперу «Демофон» на либретто Метастазю. Она была поставлена впервые в 1789 году. Увертюра из нее, объемная и суровая, часто исполнялась на патриотических церемониях, в частности в сентябре 1790 года «на похоронах офицеров, погибших в Нанси» (см.: J. Tiersot, *op. cit.*, p. 48–49). В лирической сцене «Жертвоприношение свободе» Госсек соединил свою великолепную оркестровку «Марсельезы» Руже де Лиля (написанной в 1792 году как «Боевая песнь Рейнской армии») и переработанную арию из сочиненной еще до революции комической оперы Далейрака «Рено д'Аст» (ее первое представление состоялось в 1787 году). Так и серенада «Любовь приносит вам и радость, и тревоги» превратилась в «Не забудем о благе империи, не забудем о наших правах».

11

Солнечный миф Революции

Несомненно, он приходит на смену солнечному мифу монархии, подобно тому как философия просвещения заимствует и обращает себе во благо образы, связанные с теологией света.

Историки со времен Токвиля прекрасно знают, что централизованное управление времен монархии стремилось к единообразию законов на всей территории королевств-

ва и благоприятствовало равенству подданных перед законом. Оставалось только превратить подданных короля в свободных граждан: это и стало делом революции.

12

Взятие Бастилии

О подробностях этого дня см. недавно вышедшую книгу Жака Годшо: Jacques Godechot, *La Prise de la Bastille*, Paris, 1965. Напомним о том, какое символическое применение было найдено для развалин крепости, ставших благодаря предпринимателю Палу предметом весьма выгодной торговли: часть камней пошла на достройку моста Людовика XVI, построенного по проекту архитектора Перроне (в дальнейшем его назовут мостом Революции, а затем мостом Согласия); из оставшихся камней «высекались рельефные планы крепости», отправлявшиеся затем в провинцию (*op. cit.*, p. 322).

Стоит также привести воспоминания и размышления, которые мы находим в книге V «Замогильных записок»:

На вскрытие трупа Бастилии сбежались знатоки. Под навесами открылись временные кафе; у их владельцев не было отбоя от посетителей, как на Сен-Жерменской ярмарке или Лоншанском гулянии; множество карет разъезжали взад-вперед или останавливались у подножия башен, откуда уже сбрасывали вниз камни, так что пыль стояла столбом. Нарядные дамы, молодые щеголи, стоя на разных этажах, смешивались с полутолыми рабочими, разрушавшими стену под приветственные возгласы толпы. Здесь можно было встретить самых известных ораторов, самых знаменитых литераторов, самых выдающихся художников, самых прославленных актеров и актрис, самых модных танцовщиц, самых именитых иноземцев, придворную знать и европейских послов: здесь кончала свои дни старая Франция и начинала свою жизнь новая.

О всяком событии, как оно ни жалко и ни отвратительно само по себе, негоже судить сгоряча, если оно влечет за собой серьезные последствия и определяет эпоху: во взятии Бастилии подобало увидеть (хотя в ту пору никто этого не увидел) не порыв народа к освобождению, но само освобождение, результат этого порыва.

Все восхищались деянием, которое следовало осудить, несчастным случаем, и никто не понял, что взятие Бастилии, это кровавое празднество, открывает новую эру, в которой целому народу суждено переменить нравы, идеи, политическую власть и даже человеческую природу. Животная ярость обращала все в развалины, но под нею таился дух, закладывающий среди руин основание нового здания¹.

13

Обращение к принципам

Для многих современников знакомой новой эпохи стало обращение к принципам: точное знание и деятельность, на нем основанная, сменили канувшую в Лету эпоху воображения, вымысла, изобретательности и расцвета искусств. (В политике же новая эра есть эра *идеологии*, а не знания.) Приведем здесь несколько в высшей степени характерных строк Ж.-Р. Рабо Сент-Этена:

¹ Ф.-Р. де Шатобриан, *Замогильные записки*, М., изд-во им. Сабашниковых, 1995, с. 69–70. – *Прим. ред.*

Причина того, что век философии пришел неминуемо вслед веку изящных искусств, коренится в развитии человеческого ума. Сначала природе подражали, а затем стали ее изучать: сначала наблюдали предметы, потом стали искать их причины и принципы. В царствование Людовика XV литераторы обрели новый характер, и когда поэзия, архитектура, скульптура и живопись произвели на свет великое множество шедевров, когда новизна, сообщающая великую цену изящным искусствам, истощилась, а великие идеи сделались труднее, то умы обратились к поиску самих принципов. Век познающего разума пришел вслед веку живописующего воображения (*Précis historique de la Révolution française*, 6-е édition, Paris, 1813, p. 24–25).

14

Пространство классической механики

Первое издание «Аналитической механики» Лагранжа вышло в 1788 году. В 1784 году Лаплас опубликовал свою «Теорию движения и эллиптической фигуры планет», в 1796-м – «Изложение системы мира», в 1799-м – «Трактат о небесной механике».

Лагранж унифицировал классическую механику и привел ее к окончательной математизации. Приведем следующие строки из предисловия к его «Аналитической механике», в котором он излагает свой замысел:

...Свести теорию механики и искусство решения задач, с ней связанных, к общим формулам, чье простое развитие дает все необходимые уравнения для решения каждой из задач.

[Объединить и представить] с единой точки зрения различные Принципы, до сей поры установленные, с тем чтобы упростить решение вопросов механики, показать их взаимную зависимость и позволить всем составить суждение об их правильности и значимости.

[...] Вы не найдете в этом сочинении Фигур. Методы, кои я здесь излагаю, не требуют ни построений, ни рассуждений из геометрии или механики, а лишь алгебраических операций, подчиненных единому регулярному движению. Любители Анализа с удовольствием увидят, как Механика становится новым его ответвлением, и будут мне признательны за то, что я расширил область его применения.

Анализируя устремления классической механики, физик Эрнст Мах писал в конце XIX века:

Обращаясь к энциклопедистам XVIII века, полагавшим, что они приблизились к своей цели, которая состояла в объяснении с позиции физики и механики всей природы в целом, или к Лапласу, допускавшему существование гения, способного описать состояние вселенной в любой произвольно взятый момент будущего, при условии что ему будут известны все составляющие ее массы, их положения и скорости в некий исходный момент, – мы не только охотно прощаем им восторженность, с какой они оценивали сложившиеся в XVIII веке физические и механические концепции, но и глубоко сочувствуем единственной в истории интеллектуальной радости, царившей в ту эпоху, которая являет нам зрелище в высшей степени утешительное, благородное и высокое.

Сейчас, век спустя, мы стали рассудительнее, и концепции энциклопедистов представляются нам *механистической мифологией*, в отличие от анимистской мифологии древних религий. Обе заключают в себе ложное, воображаемое расши-

рительное толкование некоторого одностороннего знания (*La Mécanique, exposé historique et critique de son développement*, trad. Emile Bertrand, Paris, 1904, p. 433).

15

Руссо и Великая французская революция

«Мы приближаемся к состоянию кризиса, к веку революций... Полагаю невозможным долгое существование великих европейских монархий». Это пророчество Руссо, появившееся в 1762 году в «Эмиле», сходно со множеством других пророчеств: оно переносит в будущее образ прошлого. Читая Плутарха, Тита Ливия и Макиавелли, он делал наброски к «Лукреции» и подолгу размышлял над изгнанием Тарквиниев: он сохранил в памяти архетипический образ республиканской *революции*, которая, изгоняя тиранию и отвергая вместе с деспотизмом необузданность низких страстей, утверждает царство целомудрия и добродетели. Читая Локка, Эдджернона Сидни и других классических теоретиков естественного права, Руссо также знал, какие принципы одержали верх в Англии после революции 1688 года. В Женеве, еще подростком, он стал свидетелем драматических событий гражданской войны...

Звал ли он к борьбе, пытался ли внушить надежду? Видел ли в падении монархий символ наступления эры справедливости? В отличие от Тюрго и сторонников прогресса Руссо не склонен был доверять ходу истории и успехам «просвещения» и не ждал, что усилия философии увенчаются всеобщим счастьем. Намного охотнее он предвещал катастрофы: пороки цивилизации, столкновение интересов и самолюбий увлекают Европу в пучину кровавой анархии; мир ожидают потрясения «непродолжительных и частых революций»; история уже приблизилась к последней черте, напоминающей о первоначальной дикости; это насилие последних времен приведет к борьбе «всех против всех», которая, согласно Гоббсу, предшествовала появлению общества. Направив развитие цивилизации по пути неравенства, то есть по пути несправедному, человек осудил себя на смерть. Можно ли надеяться на возрождение *общества*? По всей вероятности, время уже упущено. Когда Руссо пишет «Эмиля» или ищет прибежища в мечтаниях, он не ждет ничего иного, кроме отсрочки перед гибелью для отдельной *личности*. В решающий час, когда человеческое сознание открывает реальность истории и свою связь с историческим моментом, оно почти сразу же испытывает соблазн искать спасения вне истории, словно пренебрегая своей неизбежной от нее зависимостью. В части своего творчества Руссо предлагает своим современникам пессимистический вариант толкования истории и перспективу ухода из общества, спасения в одиноком существовании. В этом смысле (которым, однако, не исчерпывается весь Руссо) он становится поводырем прекрасных душ – тех, кто, испытывая страх перед ходом истории, ищет счастья в сознании своей непорочности. Состояние кризиса, век революций побуждают индивида к обособленности, утверждению своего отличия, к мучительному *пережиточному* существованию в мире, где поселилась смерть.

Но Руссо не может вполне примириться с несостоятельностью истории. Он не отказывается от попыток сформулировать и обосновать нормы социальной жизни, даже если поначалу они могут и не найти себе применения. Он стал писателем для того, чтобы люди, долгое время подверженные пагубному влиянию лжи и беззакония, смогли осознать свое несчастье, чтобы пребывающие в заблуждении народы уразумели наконец, что скованы цепями рабства, а не объединены истинными социальными связями. Женевский гражданин обратился к ним для того, чтобы помочь стряхнуть наваждение, распознать ярмо зависимости под маскирующими его «гирляндами цветов». Неизбеж-

ность предсказанного Руссо конца – декорации, на мрачном фоне которых может произойти чудо просветления; предчувствие катастрофы придает особый блеск хрупкому образу – последнему шансу на спасение: внезапно воспрянув ото сна или под водительством посланного провидением законодателя, народы могут вернуться к подлинным принципам свободы, равенства и гражданских добродетелей. В патетическом красноречии Руссо эпоха становится местом великого выбора: поддаться роковому головокружению разврата или возродиться к новой жизни, к суровой и аскетической простоте. Его слово, проникнутое идеей греха, – слово обвинителя. Руссо предъявляет счет своим современникам, делает им последнее предупреждение: если не положить конец роскоши и тщеславию, деспотизму и рабству, все завершится кровопролитием. Спасение, если еще можно на него надеяться, станет неза заслуженной милостью. Но он так сильно стремится к нему, так страшится хаоса, что вопреки сомнениям и историческому пессимизму продолжает настаивать на своей хрупкой гипотезе «возвращения к законному устройству» и возрождения общества. Возрождения ценой кризиса, обновления, прийти к которому будет дано только тому, кто согласится испить из «реки забвения». После долгой ночи, проведенной в горячке и забытии, наступит пробуждение и принесет людям свет истинного начала:

Это не значит, что, подобно некоторым болезням, которые все переворачивают в головах людей и отнимают у них память о прошлом, в истории Государств не бывает бурных времен, когда перевороты действуют на народы так же, как некоторые кризисы на индивидуумов, когда на смену забвению приходит ужас перед прошлым и когда Государство, пожираемое пламенем гражданских войн, так сказать, возрождается из пепла и вновь оказывается в расцвете молодости, освобождаясь из рук смерти («Об общественном договоре», кн. II, гл. VIII)¹.

Безусловно, это не программа действий и не план реформ. Но в известном смысле это нечто большее: мифологическая фигура жизни, обретенной в испытании смертью, образ преодоленного порога, завершившейся эпохи, славного воскресения. Руссо обращается к образам, используемым богословием для описания Судного дня: он предлагает светскую версию Страшного суда, который наступит в человеческой истории, а не в Царстве Господнем.

Эти идеи и образы не являются исключительно его созданием. Они существовали в размытом виде в том мире, где он жил. Он облек их в форму страстного призыва, сообщил им властные интонации, придал убедительность. Эпоха, восхищавшаяся им, боготворившая его, нашла в нем своего выразителя. Безусловно, пророчество Руссо не было «причиной» революции, но оно помогло людям 1789 года определить ситуацию, в которой они оказались, как революционный кризис. Своим словом Руссо (как и философы), не предопределяя событий, вызвал *чувства*, которые придали событиям высокий смысл: он развил те понятия, которые подвергнутся испытанию политическим *размышлением и действием*, к тому же он активизировал главные мифологические фигуры, вокруг которых концентрируется коллективное *воображение*. Он предлагал язык, на котором торжественно, но не без самообмана будет изрекаться революционное воодушевление: язык клятвы, праздника, религиозного культа, церемонии.

Я не хотел бы обходить молчанием ни Вольтера, ни энциклопедистов. Но в этой книге, посвященной *образам* 1789 года, нужно было воздать должное тому, кто доминировал в образном воображении эпохи.

¹ Ж.-Ж. Руссо, *Трактаты*, М., Наука, 1969, с. 182–183. – *Прим. ред.*

О руссоизме в предреволюционную и революционную эпоху много полезного можно почерпнуть в работах Андре Монглона: André Monglond, *Histoire intérieure du Prémantisme français*, 2 vol., Grenoble, 1930. См. также: Pierre Trahard, *La Sensibilité révolutionnaire* (1789–1794), Paris, 1936.

Системное исследование Даниеля Морне (Daniel Mornet, *Origines intellectuelles de la Révolution française*, Paris, 1933) позволяет уточнить роль «ума» и обстоятельств в революционных событиях: «Если бы только ум составлял единственную угрозу монархии, она, вне всякого сомнения, не подвергалась бы никакой опасности. Уму требовалась точка опоры для того, чтобы действовать, ею стали народная нужда и политический кризис. Но этих политических причин было бы недостаточно для того, чтобы предопределить, по крайней мере в кратчайшие сроки, начало революции. Именно ум постепенно делал выводы, необходимость созыва Генеральных штатов. А созыв Генеральных штатов, впрочем совершенно неожиданно для ума, привел к Революции» (с. 477).

Для иллюстрации сказанного ограничусь упоминанием двух фактов, касающихся роли Руссо: после перерыва, связанного с июльскими событиями 1789 года, Парижская опера возобновила спектакли представлением «Деревенского колдуна» Ж.-Ж. Руссо, сборы от которого предназначались семьям участников восстания, погибших во время штурма Бастилии... Заслушав 15 сентября 1794 года (29 фрюктидора II года) доклад Лаканала, Конвент принял решение о переносе останков Руссо из Эрменонвиля в Пантеон. Вот некоторые характерные выдержки из речи Лаканала:

«Общественный договор» создан для того, чтобы быть прочитанным перед всем родом человеческим, собравшимся, чтобы узнать, чем он был и что он потерял [...] Но великие максимы, которые развивает «Общественный договор», сегодня такие простые и очевидные для нас, в свое время не возымели действия; к ним не прислушались, как подобало, и не убоились их; они были недоступны общему разумению, даже и тех, кто был или считал себя выше простых умов; в некотором смысле «Общественный договор» объяснила нам лишь Революция... (Цит. по: J.-M. Paris, *Honneurs publics rendus à la mémoire de J.-J. Rousseau, étude historique*, Genève, 1878).

16

Церемония как обман

Напомним, что Ж.-П. Марат неизменно предостерегал своего читателя против благородной риторики и гражданских ритуалов «первой революции». Так, после ночи 4 августа 1789 года, когда представители дворянства торжественно отказались от социальных привилегий, Марат писал в своей газете «Друг народа»: «Есть опасение, что добросовестность наших доверчивых депутатов от третьего сословия сделала их жертвой политики, надевшей личину патриотизма». На его взгляд, *истинные причины* событий 4 августа нужно искать в массовых крестьянских волнениях, а не в стихийном волеизъявлении дворян:

Должно быть, многочисленные благодеяния и проявления справедливости, продиктованные человечностью и любовью к отечеству, которым не терпелось найти себе выражение, привели в величайший восторг зрителей, и в этом поединке благородства, стремившегося превзойти самого себя, энтузиазм дошел до самозабвения. Но так ли все обстояло на деле? Не будем оскорблять сомнени-

ями добродетель, но и не станем поддаваться на обман. Если эти жертвы были продиктованы благодетельными стремлениями, то не слишком ли долго пришлось ожидать, пока они заговорят о себе? Как! Посреди пожарища, которым охвачены их замки, они в великодушии своем отказываются от привилегии держать в цепях рабства людей, с оружием в руках завоевавших себе свободу! При виде казней хищников, взяточников и приспешников деспотизма они проявляют благородство, отказываясь от господской десятины и не требуя более ничего у несчастных, которым едва хватает на пропитание! (*L'Ami du Peuple*, № XI et XII des lundi 21 et mardi 22 septembre 1789).

Карл Маркс в начале «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта» упоминает о римских одеждах, в которые рядилось нарождающееся буржуазное общество. Но если вспомнить культ сердца Марата, то подобное замечание можно отнести и не только к буржуазному слою.

17

Тихие области

Многие умы своего времени остались в стороне от революционной драмы, и ими не следует пренебрегать.

Братья Гонкуры (в числе прочих) не обошли их своим вниманием. Читатель не без доли раздражения прочтет их зарисовки на манер Буайи или Дебюкура в «Истории французского общества во времена Революции» и «Истории французского общества во времена Директории». Если не терять из виду важнейшие события и нашу главную цель, было бы полезно рассмотреть те стороны революции, которые открываются газетному хроникеру: кафе, театры, модные заведения, куртизанок, популярные песенки, карикатуры. Достойн внимания тот факт, что слезная комедия и «душещипательная» литература, распространившиеся еще до революции, не потеряли своего читателя и в эпоху Террора. Г-жа де Сталь в своих «Рассуждениях о Французской революции» напоминает нам об этом: «Несмотря на казни, театры были, как обычно, переполнены; выходили романы под заголовками “Новое сентиментальное путешествие”, “Опасная дружба”, “Урсула и София”; наконец, скука и суета жизни соседствовали с самым мрачным бесчинством». Комедия (благодаря Коллену д'Арлевилю), жанровая, подчас уличная сцена (благодаря Буайи) и гривуазная гравюра (благодаря Дебюкуру) существовали по-прежнему, свидетельствуя о непрерывности традиции, связывающей легкие жанры времен старого режима с развлечениями Империи.

Произошли значительные перемены в женском облике. Благодаря увлечению античностью женщины освободились от корсетов, исчез подчеркивавший бедра и талию силуэт; платья, легкие и воздушные, стали имитировать античные хламиды; волосы сделались короче, стали свободнее виться, ниспадая на плечи. Однако стоит упомянуть и еще одно изменение: легкий эротизм XVIII века почти никогда не имел пошлого оттенка, тогда как начиная со времен Империи фривольность (даже «парижская») несет на себе несмысленный след вульгарности. (Слово «вульгарность» – неологизм, который использует г-жа де Сталь в 1800 году в своей книге «О литературе» для обозначения невзыскательных вкусов, которые распространились в период революции.)

Монография: Henry Harrisse, *L. L. Boilly, peintre, dessinateur, lithographe*, 1761–1845, Paris, 1898, остается и по сей день наиболее полным исследованием творчества Буайи, кото-

рый отличался пронизательностью и поверхностным остроумием. О Дебююре см.: М. Fenaille, *L'Œuvre gravée de Debucourt*, Paris, 1899.

8

Возрождение благодаря геометрии

Желая поддержать художников, которые переходили на сторону контрреволюции из-за отсутствия заказов, Конвент учредил 14 августа 1793 года открытый конкурс для архитекторов, но в соответствии с пожеланиями, высказанными архитектором Дюфурни, памятникам подобало быть *простыми, как сама добродетель*. Архитектура, – добавлял он, – должна возродиться благодаря геометрии (Spire Blondel, *L'Art pendant la Révolution*, Paris, s. d., p. 86–87).

19

Архитектура и истина

Новая архитектура стремилась к *истине*. Теоретики же рококо считали достоинством искусства «прекрасный вымысел». Эмиль Кауфман напоминает в высшей степени показательную формулу Альгаротти: «Dal vero più bella è la menzogna»¹. «Он решительно расходится с Лодоли, утверждая, что структура сама по себе не может быть красивой, ее украшают декоративные детали» (Emil Kauffmann, *L'Architecture au siècle des Lumières*, trad. O. Bernier, Paris, 1963). Кауфман в своей работе уточняет роль Лодоли в формировании новой теории («функционализма») в архитектуре.

В 1789 году просвещенные поклонники Палладио считали его творчество образцом непревзойденного вкуса. Однако, по мнению Гёте, успех Палладио состоял в гармоничном слиянии декоративной иллюзии (колонны или колоннады) и функциональной правды (стены). Приехав в Виченцу 19 сентября 1786 года, он первым делом осматрел здания, построенные Палладио.

Это человек огромной внутренней силы, сумевший обратить ее вовне. Основная трудность, с которой ему приходилось бороться, как и всем зодчим новейшего времени, – это распределение колонн в гражданском зодчестве, так как сочетание стены и колонны – извечное противоречие. Но как же он с ним справился, как он умеет произвести впечатление и заставить нас позабыть, что это всего лишь уловка! Право, есть нечто божественное в его строениях, они – как чудодейственная сила великого поэта, который из правды и вымысла создает нечто третье, заораживающее нас своим заимствованным бытием («Итальянское путешествие»)².

В свою очередь Катремер де Кенси видит в творчестве Палладио по-прежнему живой образец синтеза и золотой середины:

Стиль Палладио обладает свойством, благодаря которому он должен распространиться повсюду; он являет пример золотой середины между строгостью системы, которой злоупотребляют некоторые излишне категоричные умы, увлеченные подражанием античности, и вольно-анархическими теориями тех, кто отвергает всякую систему, потому что ни одна из них не обладает универсальной

¹ [«Прекраснейшая из истин – ложь» (*ит.*)].

² И.-В. Гёте, *Собр. соч. в 10 тт.*, т. 9, М., Худож. лит., 1980, с. 35–36. – *Прим. ред.*

применимостью [...] Есть в строениях Палладио ясный ум, простое движение и гармония, примиряющая законы необходимости и удовольствия, так что трудно сказать, который из них главенствует в произведении [...] Поэтому справедливости ради надо сказать, что Палладио стал мастером, у которого есть подражатели по всей Европе, и, если угодно, законодателем вкуса Новых художников (*Encyclopédie systématique*, «Архитектура», статья «Палладио»).

К Европе присоединились и юные Соединенные Штаты. Следуя стилю Палладио и Квадратного дома в Ниме, Джефферсон в 1787 году создал проект Капитолия в Ричмонде.

20

Простота и функциональность

Катремер де Кенси, сторонник простоты, «математически не сводимой к минимальной выразительности», выделяет три ее аспекта:

Простота замысла в общем плане строения. Простота общего впечатления, в котором должно отражаться его назначение. Простота в средствах, от которых зависит его исполнение.

[...] Природа и назначение здания должны внушить архитектору общую идею, которая станет образцом для его фантазии, потому что для каждого здания основной простейшей характеристикой, организующим принципом его композиции должно стать его назначение. Каким бы разнообразием и разнохарактерностью ни отличалась в своих деталях программа здания, всегда найдется место простоте, если художник сумел подчинить части своего замысла общему мотиву, как бы заключающему в себе его объяснение (*Encyclopédie systématique*, «Архитектура», 1788–1825, т. III, статья «Простота»).

21

Сфера и центр

Сферическая форма, которую постоянно используют архитекторы-«утописты», не является больше, как в эпоху Возрождения, символом завершено-замкнутого универсума. Пространство «Небесной механики» Лапласа бесконечно. Образ сферы теперь соответствует только представлению о солнечной системе. В дальнейшем, по мере экспансии новейшего волонтаризма, этот образ найдет себе применение в области психологии личности: волевой субъект – существо *сосредоточенное*. Сошлемся на «Метаморфозы круга» Жоржа Пуле, где говорится об эпохе романтизма (Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, 1961).

По мысли «иллюмината» Луи-Клода де Сен-Мартена, идея индивидуального центра любого существа сочетается с идеей духовно-космического центра, составляющего источник жизни; вот общий взгляд, в соответствии с которым в его трактате «Человек желания» (1790) утверждается представление о мировой гармонии и соответствии; это, разумеется, один из «окультурных источников романтизма»:

Я восхищался тем, что универсальный источник давал жизнь всем существам и наделял каждого из них неугасимым огнем, сообщающим движение всему. Каждый индивид образовывал центр, в котором отражались все точки индивидуальной сферы.

Индивиды были лишь точками отдельных сфер, составлявших их класс и вид, которыми также управлял центр.

Эти сферы, в свою очередь, имели центры в разных царствах природы, а у царств были свои центры, расположенные в великих областях вселенной.

Эти великие области были связаны с другими центрами – активными и наделенными неиссякаемым источником жизни. Их же центром был единственный и первоначальный движитель всего сущего.

Следовательно, все индивидуально и все образует единство. Кто же то Верховное существо, тот непостижимый центр, для которого живые существа, небесные тела, вся вселенная не более чем точка его ни с чем не соизмеримой сферы? [...] Я слышал божественную мелодию, которая исходила от частей универсума: высокие звуки уравнивались низкими, звуки желания – звучанием наслаждения и радости. Они поддерживали друг друга, и повсюду устанавливался порядок и великое единство.

[...] Совсем не так, как в нашем мрачном обиталище, где звуки сравнимы только со звуками, цвета с цветами, субстанция со сходной с ней субстанцией; там же все образовывало однородное единство.

Свет издавал звуки, мелодия порождала свет, цвета – движение, потому что краски были живыми, а предметы звучными, прозрачными и подвижными, отчего могли проникать друг в друга и мгновенно преодолевать всю протяженность этого пространства.

А посередине я видел человеческую душу, которая поднималась над этой величественной картиной, как яркое солнце, встающее над волнами.

22

Архитектура в 1789 году

Наш обзор ограничился некоторыми тенденциями (подчас чисто спекулятивными) наиболее смелых архитекторов своего времени. Разумеется, мы не претендовали на полноту картины. Интерес, который вызывают сегодня Леду, Булле, Пуайе, Леке, вполне оправдан. Однако не стоит забывать ни Селерье, Беланже, Гондуэна, Жизора, Де Вайи, Броньяра, Шальгрена, Виктора Луи и др., ни великих итальянских мастеров (Валадье, Кваренги), независимо от того, работали ли они в Италии или в далекой России, ни англичан (Джона Нэша, Джона Соуна или Джеймса Уайета)... Было бы рискованно сводить архитектуру 1789 года к одному «общему духу»: тут можно говорить и о непринужденности, и о достоинстве, и об эlegantности, и о гармоничной монументальности, и о многом другом. Безусловно, господствовал некоторый общий для всех язык, дававший простор изобретательности и оригинальным решениям: все проекты и постройки словно подчинены одной стройной грамматике. Но даже те из архитекторов, кто, по словам современников, отличался «умеренностью», тяготели к величественной простоте, мощи и достоинству, что, однако, не лишало здание его декоративной функции и подчас порождало странное соединение суровости основных конструкций с декоративной роскошью интерьеров: сдержанность диктовала более экономное использование декоративных деталей, но и усиливала впечатление от них. Строгие каннелюры контрастировали с причудливыми формами, унаследованными от предыдущей эпохи; декоративный арабеск, отказавшись от насыщенности многократно повторенного узора, подчинялся более отчетливой симметрии. Мотивы ветвевидного орнамента стали более навязчивы и менее разнообразны; их кружевная вязь, напоминаю-

щая о Помпеях, Пальмире и Египте, сделалась более разреженной и абстрактной... Но в то же самое время в Англии появляются архитектурные фантазии, навеянные пассажем и экзотизмом (например, неоготические конструкции Уайета)...

Из важнейших работ, предпринятых в 1789 году, назовем очень симптоматичные Бранденбургские ворота, в подражание афинским Пропилеям, построенные в Берлине Карлом Лангансом; скульптор Готфрид Шадов создал для них триумфальную квадригу. Напомним также о плане расширения Вашингтона Пьер-Шарля Ланфана. В обоих случаях целью являлась структура и престиж (реальные и символические) столичного города.

23

Салон 1789 года

На вернисаж Салона 1789 года Давид прислал только одну свою работу «Парис и Елена», написанную по заказу графа д'Артуа (будущего Карла X). Это полотно ближе к александрийскому, чем к гомеровскому стилю. Позднее там же была выставлена картина на сюжет из римской истории «Брут». Обе работы перегружены археологическими



Жак-Луи Давид (1748–1825). Любовь Париса и Елены. 1789. Париж, Лувр

детальями, но противоположны по духу. В «Парисе и Елене», где полностью отсутствует внутренний конфликт, преобладает женственность. В «Бруте» в центре внимания мужественная решимость, противопоставленная страданию и подавленности, выражаемым женскими фигурами. По своей теме картина могла восприниматься как критика снисходительности, проявленной Людовиком XVI к своим родственникам и приближенным, выступившим против революции. Лишь немногие произведения, выставленные в Салоне 1789 года, несут след революционных событий. Вместе с видами и изображениями развалин Юбер Робер представил сделанный с натуры эскиз картины «Бастилия в первые дни ее разрушения».

Для сравнения назовем темы некоторых из произведений Салона 1789 года. Ж.-М. Вьен: «Амур, избегший рабства» (женщина неосторожно открывает клетку, Амур вылетает из нее, но его уже преследует другая женщина); «Мать, приносящая дары Минерве». Ф.-А. Венсан: «Зевксид, отбирающий самых красивых дев Кротона, чтобы писать с них изображение Венеры». Лагрене-старший: «Александр, вопрошающий Дельфийского оракула». Лагрене-младший: «Телемах и Ментор на острове Калипсо»; «Улисс узнает Ахилла, облаченного в женское платье». Ж.-Б. Реньо: «Снятие с креста»; «Потоп». Жозеф Верне: «Гибель Виргинии»; «После грозы»; «Рыбная ловля на восходе». Г-жа Виже-Лебрен: «Портрет Юбера Робера». Дюмон: «Король. Портрет в миниатюре»; «Портрет Вьена» и т. д.

«Коллекция каталогов» Салонов была переиздана Ж. Гиффре. (J. Guiffrey, *Collection des livres*, Paris, 1869–1872, 42 vol.)

По поводу античных реминисценций в «Парисе и Елене» см.: E. Coche de la Ferté et F. Guey, «Analyse archéologique et psychologique d'un tableau de David», *Revue Archéologique*, 1950, II, p. 129–161 (с примечаниями Ш. Пикара). Сохранилось большое число рисунков Давида на античные сюжеты; некоторые из них хранятся в Лувре. См.: Jean Adhémar, *David. Naissance du génie d'un peintre*. Paris, 1953, p. 39–45.

24

«Брут» в описании Дюси

Ж.-Ф. Дюси, весьма вольно адаптировавший Шекспира для французской сцены, сочинил также «Послание Вьену», «славу французской школы возродившему». В нем упоминаются не только полотна Вьена, но также описываются картины его современников и учеников (Реньо, Тайасона, Венсана). Большой отрывок посвящен Давиду, где речь идет последовательно о «Горациях», «Бруте» и «Сабинянках» (1799). Вот описание «Брута»:

О Брут! Ужасный вид, какой спектакль кровавый!
 Два тела вижу я, увы! — они безглавы.
 Твои сыны мертвы! о беспощадный рок!
 Кто их послал на казнь? Кто их на смерть обрек?
 Ты сам: дороже них тебе свобода Рима,
 Ты примирить не мог отца и гражданина.
 И вот, потупив взор, недвижим и суров,
 Сидишь у алтаря отеческих богов.
 Лишь смерть в твоей душе; но как горьки рыдания
 Прелестной юности, как искренни страдания
 Сестер их, что тебя не смеют утешать...
 Не плачешь ты, но слез не в силах я сдержать.

Нет, слез не знает Брут; он и справляя тризну
 Благодарит богов, что смог спасти отчизну.
 Итак, твой пыл, Давид, не должен охладеть,
 И снова превзойти себя старайся впредь.
 Когда в твоей груди горит огонь искусства,
 Тебя ведет инстинкт, ты внемлешь гласу чувства.
 Как гений всемогущ! Он сам себе указ:
 И всех своих глубин не ведает подчас.
 Искусство – это труд, инстинкту сроден гений.
 Сим внутренним огнем – началом всех творений –
 Был вдохновенный Тасс догла испепелен
 И Микеланджело навеки опален.
 Огонь сей мыслит, зрит с усердием упорным,
 Но он от мира скрыт спокойствием притворным:
 Как дремлющий вулкан внезапно пробужден,
 Сиянье новое – шедевр – дарует он¹.

25

Возрожденная живопись

Именно сдержанному и робкому Жозефу-Мари Вьену приписывали честь возрождения подлинной живописи.

Великий художник, особо изучив природу, предложил своим ученикам образцы прекрасного, античные статуи, картоны Рафаэля, Джулио Романо, Микеланджело. Он подчинился принципам итальянской школы, и его рвение, его пример стали для учеников *правилом*, коего теория и развитие положили себе целью совершенство [...]

Вьен подготовил путь, по которому так славно прошел Давид, и почтенный старец сам это признавал. Однажды, когда он почтил меня своим приходом, я стал говорить ему о неоценимых услугах, которые он оказал отечеству своей попыткой возродить искусство рисунка и живописи, он же скромно отвечал: «Я только приоткрыл дверь, а Давид настезь распахнул ее» (Alexandre Lenoir, *Observations scientifiques et critiques sur le génie...* Paris, 1821, p. 259–262).

При вступлении в Академию Вьен представил работу «Дедал, привязывающий крылья своему сыну Икару». Для нас Вьен остается художником, который следовал стилю греческих ваз, античных барельефов, находок в Помпеях и Геркулануме и в них искал детали для аллегорических сцен в неизменном «вкусе времен Людовика XVI». Большой успех имела его «Торговка амурами». «Он написал много картин на сюжеты Гомера, но его гений никогда не поднимался до высоты поэта» (Alexandre Lenoir, *ibid.*).

26

Политическая роль Давида

Давид заседал в Конвенте, голосовал за казнь короля, поддерживал Робеспьера и после 9 термидора был заключен в тюрьму. Он также выступал за упразднение Акаде-

¹ Перевод М. Неклюдовой. – *Прим. ред.*

мий. О деятельности Давида в Конвенте см.: J.-J. Guiffrey, «Louis David, pièces diverses sur le rôle de cet artiste pendant la Révolution», in *Nouvelles Archives de L'Art français*, 1872, p. 414–428; D. L. Dowd, *Pageant Master of the Republic: Jacques Louis David and the French Revolution*, Lincoln, Nebraska, 1948; «The French Revolution and the Painters», *French Historical Studies*, vol. I, n° 2, 1959, p. 127–148; James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France*, University of Toronto Romance Series, № 8, University of Toronto Press, 1965 (содержит прекрасную библиографию).

27

**Грез и Фрагонар,
пережившие собственную славу**

Грез еще накануне революции поссорился со всем светом: он порвал с женой и отдалился от Академии, которая в 1769 году не соизволила принять его в число своих членов как автора исторических полотен. После 1785 года публика почти не проявляла к нему интереса. Однако он продолжал работать, «некоторые сюжеты его картин даже инсценировались на республиканских праздниках» (Ренувье). Незадолго до смерти (1805) он послал в Салон несколько своих работ, написанных в традиционной «чувствительной» манере (1802: «Землепашец, передающий плуг сыну»). См.: J. Martin, *Œuvre de J.-B. Greuze*, catalogue raisonné, Paris, 1908.

Можно предположить, что, если бы не падение монархии, Фрагонар еще долго работал бы иллюстратором и художником-декоратором. Из-за событий 1789 года, судя по всему, задержалось издание «Сказок» Лафонтена с его великолепными иллюстрациями. Прожив некоторое время в Грассе, он в 1791 году возвращается в Париж, где, вероятно, работал в сотрудничестве со своей свояченицей Маргерит Жерар (См.: Jacques Wilhelm, «Fragonard eut-il un atelier?» *Médecine de France*, 25, 1951, p. 1728). Давид относился к нему благожелательно. В 1794 году Фрагонар стал членом «Жюри Искусств», а затем и членом комиссии «Музейного хранилища» (вместе с Венсаном, Юбером Робером, Пеко, Пажу), но публика о нем забыла (См.: Georges Wildenstein, *Fragonard*, Phaidon, 1961).

28

**Рейнолдс и Микеланджело:
приниженность эпигонов**

Пятнадцатая и последняя «Речь о живописи» Рейнолдса (дек. 1790) была похвальным словом Микеланджело, который предстает в ней непревзойденным живописцем. По словам Рейнолдса, Микеланджело силой своего «невиданно возвышенного» воображения содействовал «стремительному созреванию» искусства. В сравнении с ним художники, «пришедшие после него и подражавшие ему», были значительно слабее.

Замечу только, что несамостоятельные части нашего, да и не только нашего искусства, развиваясь, медленно продвигаются вперед, те же, которые зависят от силы воображения, расцветают внезапно, во всей полноте своей красоты. Примером тому был, вероятно, Гомер и, вне всякого сомнения, Шекспир. Микеланджело владел высшей степенью поэтичности нашего искусства, и тот же дерзновенный дух, что толкал его к неизведанным пределам воображения, очарованный новизной и воодушевленный успехом своих открытий, вел его вперед, по ту

сторону черты, которую не суждено было переступить его последователям, не обладавшим его энергией.

[...] Надо признать, что, пытаясь понять это великое искусство, мы оказываемся в положении более трудном по сравнению с современниками его открытия, чей ум с детства был приучен к его стилю – его язык они учили вместе с родным языком. Им не приходилось отвыкать от мелочного стиля; не надо было их увещевать, не нужен был анализ принципов, чтобы доказать истинность этого искусства. Мы теперь должны прибегать ко всякого рода словарям и грамматикам наподобие тех, что служат для изучения мертвых языков. Они же осваивали его в повседневной жизни и овладевали им лучше, чем по предписанию.

Стиль Микеланджело, который я сравнил с языком и который позволительно, выражаясь поэтически, назвать языком богов, больше не живет среди нас так, как это было в XVI веке... (*Discours sur la peinture*, trad. par Louis Dimier, Paris, 1909, p. 255–273).

Искусство Рейнолдса по сути своей было порождением осознанного эклектизма, опиравшегося на незаурядный талант колориста. Его «Смерть Дидоны», 1789 (Букингемский дворец в Лондоне и Пенсильванский музей в Филадельфии) стремится соединить пленительность Корреджо с красками Венеции. Эдгар Уинд указал на то, что поза Дидоны почти «буквально» повторяет позу «Спящей Психеи» на плафоне Чайного дворца, расписанном одним из учеников Джулио Романо (см.: Edgar Wind, «Borrowed attitudes in Reynolds and Hogarth», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1938–1939, II, p. 182–185).

29

Американские живописцы

Бенджамин Уэст и Джон Синглтон Копли родились в Новом Свете, но работали главным образом в Англии. Уэст, как мы видели, добился признания и вслед за Рейнолдсом возглавил Королевскую Академию. Оба они проявляли интерес к современности и способствовали обновлению исторической живописи, обращаясь к событиям недавней истории. Они были первопроходцами. Позднее по их пути пошли французские художники, запечатлевшие эпопею французской империи. В VI году генерал Померель, переводчик Франческо Милициа, сетовал на то, что «чудеса Революции и беспримерные подвиги» французской армии не нашли еще «своего художника или гравера». Он желал, чтобы искусство стало средством воспитания или пропаганды и «изменило представления Европы об оклеветанной Революции». На эту тему см.: Edgar Wind, «The Revolution of History Painting», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II, 1938–1939, p. 116–127.

Чарлз Уилсон Пил и Гилберт Стюарт учились в мастерской Уэста в Лондоне, прежде чем стать портретистами в Соединенных Штатах. В 1789 году Пил написал портрет Бенджамина Франклина, ставший одним из наиболее характерных его произведений (См.: Charles Coleman Sellers, «Portraits and Miniatures by Charles Willson Peale», *Transactions of the American Philosophical Society*, new series, part I, June 1952, p. 1–369). На портрете рядом с рукой великого Франклина изображен лист бумаги с одним из его знаменитых трудов о молнии и проводниках электричества. В действительности в 1789 году Франклин выступал за освобождение рабов-негров и поставил свою под-

пись под «An Address to the Public, from the Pennsylvania Society for Promoting the Abolition of Slavery, and the Relief of free Negroes unlawfully held in Bondage»¹.

30

Приюдон в 1789 году

Приюдону в 1789 году уже тридцать один год. Он только что вернулся из Италии, откуда, по существующей версии, его не хотел отпускать Канова. В Италии он открыл для себя Леонардо да Винчи и в особенности Корреджо. В Париже в первые годы революции он известен немногим. Время его расцвета приходится на период Консульства и Империи. Во время революции он писал любовные аллегории («Амур соблазняет Невинность, его увлекает Желание, за ним следует Раскаяние»; «Амур, внявший доводам рассудка»; «Союз любви и дружбы») и аллегории гражданского содержания («Гений Свободы», «Тирания», «Французская Конституция. Мудрость соединяет Закон и Свободу, а та призывает к объединению Природу и ее права»). См.: Jean Guiffrey, *L'œuvre de Pierre-Paul Prud'hon*, Archives de l'art français, nouvelle période, XIII, 1924.

31

Истоки контурного рисунка

Луи Откер посвятил одну из глав своей диссертации (Louis Hautecoeur, *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1912) «радикальному классицизму» и эстетическим устремлениям художников, работавших в жанре контурного рисунка:

...Они стремились к Красоте в наиболее общем и неизменном виде и потому избавлялись от всего случайного – цвета и даже тени; напротив того, очерчивающий форму рисунок, который является наиболее интеллектуально значимым из пластических элементов, становился для них и единственно важным и сводился к обозначению контура; абстракция контурного рисунка казалась им разумным средством реализации их замыслов.

Простота этого приема уже раньше привлекала некоторых графиков. Так, в 1770 году Барбо делал контурные рисунки античных барельефов и патер, а Казанова, пользуясь этой техникой, воспроизводил в деталях бронзовые статуэтки из Геркуланума. Вскоре возникла идея воспользоваться четкостью контурного рисунка для обучения начинающих художников «чистоте линий». Вольпато и Морген опубликовали в 1785 году рисунки слепков со статуй «in simplici contorni con poche ombre»². Однако в представлении современников эти скульптуры, хотя и не имели цвета, все же отбрасывали тень. Зато благодаря археологическим раскопкам в моду вошли памятники старины другого рода, где заранее были исполнены желания художников-реформаторов. Разве греческие вазы не были великолепным примером контурного рисунка? (с. 243).

¹ «Обращение к публике Пенсильванского общества содействия отмене рабства и освобождению вольных негров, незаконно содержащихся в крепостной зависимости» (англ.). – Прим. ред.

² [«Простые контуры почти без теней» (ит.).]

32

**Франс Гемстергейс
и его «Письмо о скульптуре» (1769)**

С точки зрения Гемстергейса, спокойствие и величие в скульптуре соответствуют требованию быстроты восприятия, или мгновенного понимания. «Итак, необходимым для скульптуры принципом является единство, или простота. Но так как по природе своей красота ее творений обозревается со всех сторон и во всевозможных ракурсах, скульптура должна нравиться издалека так же и даже более, чем вблизи. А посему я полагаю, что она должна сделать совершенным тот минимум времени, которое нужно мне, чтобы составить представление о предмете, а не умножать максимум идей совершенным выражением действий и страстей; а если это так, то из этого следуют подобающие покой и величие». Таким образом, Гемстергейс, как и Винкельман, отдает предпочтение умиротворенной красоте форм, а не *характеру*. Об эстетическом аспекте божественного спокойствия см. исследование Вальтера Рема (Walter Rehm, *Götterstille und Göttertrauer*) в сборнике с тем же названием (Salzburg, 1951).

33

Кант и примат рисунка

Идея главенства формы, рисунка и контура – принцип, которому строго следуют сторонники неоклассицизма – наиболее четко сформулирована Кантом (§ 14 «Критики способности суждения», 1790). Цвет обладает чувственной притягательностью и слишком непосредственно затрагивает наши чувства, тогда как рисунок делает возможным *незаинтересованное* удовольствие:

В живописи, в ваянии, вообще во всех видах изобразительного искусства, в зодчестве, садоводстве, поскольку они – прекрасное искусство, существенное – *рисунок*, в котором основой для склонности вкуса служит не то, что радует в ощущении, а то, что нравится только своей формой. Краски, расцветивающие контуры, относятся к привлекательности; они могут, правда, сделать предмет сам по себе более живым для ощущения, но не достойным созерцания и прекрасным; более того, их очень часто ограничивает то, чего требует прекрасная форма, и даже там, где привлекательность допускается, благородство ему придает только прекрасная форма¹.

34

**Импровизированное увеселение:
греческий ужин у г-жи Виже-Лебрен (1788)**

Однажды вечером, когда я позвала к себе двенадцать или пятнадцать человек послушать поэта Лебрена, мой брат, пока я отдыхала, прочел мне несколько страниц из «Путешествия Анахарсиса». Когда он дошел до места, где описывался греческий обед и объяснялся способ приготовления многих соусов, то сказал мне: «Хорошо бы подать их нынче вечером». Я немедленно позвала кухарку и сообщила ей о том, что мы задумали. Мы условились, что она подаст один соус к пулярке, а другой – к угрю. А так как среди приглашенных были отменные красавицы, я

¹ И. Кант, *Критика способности суждения*, М., Искусство, 1994, с. 94. – Прим. ред.

задумала облачить всех в греческие одежды, чтобы сделать сюрприз г-ну Водрею и г-ну Бутену, которых я не ждала раньше десяти часов. В мастерской у меня было много вещей, служивших мне для драпировки моделей, там можно было выбрать костюмы, а у графа де Паруа, жившего в моем доме на улице Клеры, было великолепное собрание этрусских ваз. Он пришел ко мне в четыре часа. Я поведала ему о своем плане, и он принес мне часть своей коллекции, из которой я и выбрала кубки и вазы для вечера. Я сама их вымыла и поставила на стол красного дерева без скатерти. Затем поместила за стульями большую ширму и покрыла ее драпировкой, присобранной в нескольких местах, как на картинах Пуссена. Лампа над столом отбрасывала яркий свет. Наконец, все, и даже костюмы, было готово. Первой появилась дочь Жозефа Верне, очаровательная г-жа Шальгрэн. За ней следом приехали г-жа де Бонней, известная красавица, и моя золовка г-жа Виже, которая хоть и не отличалась красотой, но имела самые красивые глаза на свете. Вскоре они преобразились в настоящих афинянок. Входит Пиндар-Лебрэн: мы снимаем с него слой пудры, расчесываем завитые волосы на висках, и я возлагаю ему на голову лавровый венец... У графа де Паруа как нельзя кстати нашлась пурпурная мантия, и я набросила ее на плечи моему поэту, в мгновение ока превратившемуся в Пиндара, в Анакреонта. Затем пришел маркиз де Кюбьер. Пока посылали за его гитарой, которая напоминала золоченую лиру, я и ему подыскала костюм.

Время шло, мне было недосуг подумать о себе, но, так как я всегда носила белые платья туникой, какие в наши дни именуют «блузами», мне оставалось только накинуть покрывало и убрать голову венком из цветов. Более всего я позаботилась о костюме для своей дочери, она была очаровательное дитя, и ангельски красивой м-ль де Бонней. Обе прелестные, с легкими вазами в руках, они готовились прислуживать гостям.

В половине десятого все приготовления были закончены, и, когда все сели по местам, картина была такой живописной, а впечатление так ново, что мы вставали поочередно, чтобы посмотреть на сидящих за столом.

В десять мы услышали, как к дому подъехала карета графа де Водрея и де Бутена, и, когда они подошли к настеж распахнутой двери столовой, наш хор запел из Глюка: «Бог Пафоса и Книда», а г-н Кюбьер сопровождал наше пение игрой на своей лире (*Souvenirs, Paris, Charpentier, s. d., 2 vol., t. I, p. 67–70*).

Назвав греческий ужин импровизированным, г-жа Виже-Лебрэн стремится представить свою фантазию как весьма недорогое увеселение: по ее словам, она истратила всего пятнадцать франков, тогда как молва оценивает ее расходы в десятки тысяч франков. Как бы то ни было, это игра, тема которой – возрождение прошлого Греции. Известно, что г-жа де Жанлис у герцога Орлеанского устраивала вместе с Давидом *живые картины*. С другой стороны, если вспомнить, что сюжет «Клятвы Горациев» был скорее всего заимствован Давидом из балета-пантомимы Новера, то устанавливается странный круговорот между жизнью, представлением, живописью и ностальгической картиной античности, которая завораживала своей удаленностью (См.: Edgar Wind, «The Sources of David's *Horaces*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1940–1941, IV, p. 124–138). На сюжет «Горациев» Давида была написана опера, либретто которой принадлежит Гийяру, а музыка Сальери, любимому ученику Глюка. Эдгар Уинд считает, что картина «Парис и Елена», выставленная в Салоне в 1789 году, могла быть написана под влиянием оперы Глюка «*Paride ed Elena*».

35

Историческое сознание

Историческое сознание в конце века обострилось. Показательно, что «Storia Pittorica dell'Italia»¹ Л. Ланци появилась в 1789 году, а «Ideen»² Гердера в период с 1784 по 1791 год.

Во Франции в самый разгар революционного иконоборчества стала более планомерной консервация предметов искусства и документов прошлого. Правительство республиканцев продолжило проект, существовавший еще во времена монархии. Большая галерея Лувра стала «Музеумом», в котором были собраны картины из бывших королевских коллекций. В монастыре Августинцев Александр Лемуар разместил Музей французских памятников, в котором собрал фрагменты и художественные ценности из разрушенных церквей и замков. При музее располагался Элизий с постройками в стиле пейзажных садов. Лемуар хотел собрать в одном месте останки великих людей и памятники архитектуры. Он стремился создать такое место, где бы познание прошлого сливалось с восхищением перед национальными героями, скорбным размышлением и чувством близости к природе. Затея Александра Лемуара доказывает, что два наиболее характерных начинания времен революции – Музей и Пантеон – восходят к одному и тому же замыслу: историческое знание соединяется с прославлением великих людей. Церковь святой Женевьевы архитектора Суффло, перестроенная Катремером де Кенси, стала центром гражданского культа: это общий мавзолей всех Мертвых, в которых узнает себя коллективное сознание. Это, если угодно, музей великих имен и великих жизней.

36

Скульпторы в 1789 году

Эпоха как бы стремится противопоставить изящной фривольности (Клодион) мрачную чувствительность (Бэнкс, Флаксен, Шадов). Это стилистическое колебание по-своему выразил Сергель, перейдя от дионисийского «демонизма» «Пьяного фавна» к холодной отрешенности колоссальных «Ангелов». А между двумя противоположными точками притяжения вырисовывается трудный путь художника одновременно безыскусного, тонкого и неизменного; у него внимание к реальности не разрушает тайны, которая лежит на лицах, а портретная точность зафиксированного мгновения таит в себе длящееся время: я говорю о Гудоне. Бюст его дочери Сабини – произведение, исполненное подлинной любви. Революция не благоприятствовала карьере Гудона; после 1789 года он вылепил портреты Байи, Лафайета и Мирабо и все больше посвящал себя преподаванию.

Быстро, лихорадочно пополняется коллекция символов и эмблем революции (Шинар, Мишалон, Муат, Ролан, Бовале, Лесюер, Корбе, Эсперсье, Раме, Шоде, Картелье не менее обязаны великим предшественникам Пигалю и Пажу, чем античным образцам и поддержке Давида). В Пруссии Шадов, отойдя от заповедей Винкельмана и порвав с Гёте, пытается примирить классические грацию и достоинство с точностью подражания природе. Его «реализм», как и реализм Гудона, предоставляет доступ в царство чистых форм индивидуальному своеобразию (даже нарушающему стройность целого).

¹ [«Живописная история Италии» (ит.).]

² «Идеи к философии истории человечества». – *Прим. ред.*



Жан-Антуан Гудон (1741–1828).
Сабина Гудон в возрасте четырех лет. 1791. Париж, Лувр

37

Гёте и биполярность мира

Гёте вывел из идеи дуальности круг цветов. Он различает его позитивную часть, которая граничит со светом (цвета от желтого до красного), и негативную часть (от синего до фиолетового), соприкасающуюся с тьмой. В первой группе цветов мы находим «великие деяния света», во второй – его «страдания» (Marianne Trapp, *Goethes naturphilosophische Denkweise*, Stuttgart, 1949, p. 75).

38

Умение примириться с тьмой

Благодаря тому, что Гойя сумел принять тьму, он единственный среди своих современников сделал самым существом искусства свет и его бесчисленные модуляции. У других же художников, особенно у тех, кто подчинился диктату контура, царит *освещение* как дополнительный элемент по отношению к формам. В конце своего детального исследования, посвященного свету и цвету в творчестве Гойи, Ютта Хельд пишет: «Начиная с Давида, французы все чаще относят цвет и свет к различным предметам. У Гойи



Иоганн Тобиас Сергель (1740–1814). Коленопреклоненный ангел.
1789–1790. Стокгольм, церковь св. Клары

же цвет, тень и различные цветовые валеры (включаящие, в конечном счете, свет и тень) являются самостоятельными величинами, менее подчиненными изображению» (Jutta Held, *Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlin, 1964, p. 159). Так искусство Гойи предвосхищает искания Мане.

39

Ужас и возвышенное

Возможно, наша попытка найти точки соприкосновения между наводящими ужас картинами позднего Гойи и тезисами, изложенными в «Критике способности суждения» (1790), вызовет удивление.

Напомним, что Кант, как и Бёрк, предлагает двойную эстетику: эстетику прекрасного и эстетику возвышенного. Он определяет прекрасное как то, что нравится «вне всякого интереса», «нравится всем без понятия»; прекрасное – «форма *целесообразности* предмета, воспринимаемая в нем без представления о цели»; прекрасное «без понятия признается предметом *необходимого* благорасположения»¹. В свободной игре воображе-

¹ См.: И. Кант, *Критика способности суждения*, с. 78, 87, 105, 109. – *Прим. ред.*

ния, в согласии с законами понимания единовластно хозяйничает гений; наставления здесь бесполезны, поскольку одна лишь природа при посредстве гения диктует свои законы искусству. Эстетикой прекрасного оправдывается расцвет декоративного искусства, которое в конце XVIII века достигло изысканной легкости мазка и совершенного владения своим языком.

Напротив, эстетика возвышенного затрагивает размышление, на основе устрашающих картин внешней действительности осмысливающее то существенное отличие, благодаря которому человек сущностно неуязвим для губительных сил природы:

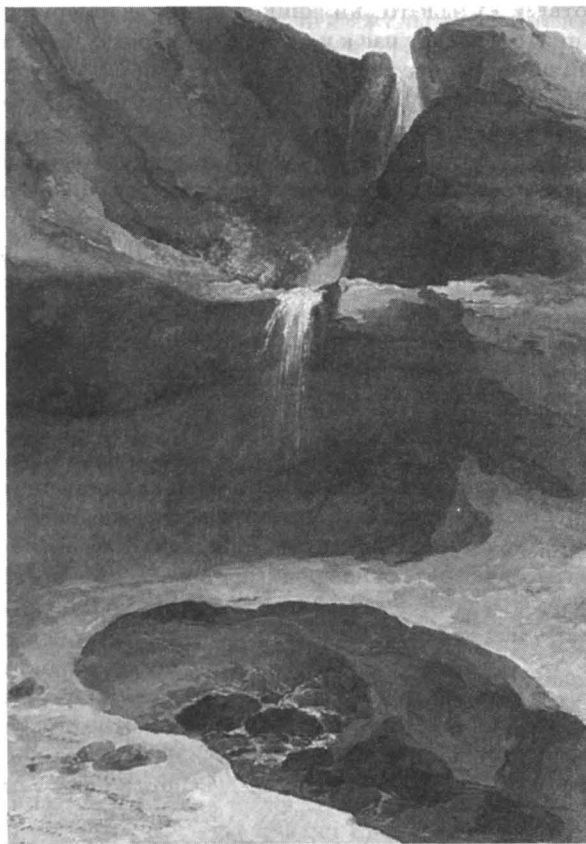
Возвышенно то, одна возможность мыслить которое доказывает способность души, превосходящую любой масштаб чувств (§ 25) [...]

[...] Истинную возвышенность надлежит искать только в душе того, кто выносит суждение, а не в объекте природы, суждение о котором вызывает эту настроенность. Да и кто назовет возвышенным бесформенные скопления гор, в диком беспорядке вздыбленные друг над другом, с их глыбами льда, или мрачное бушующее море и т. д.? Но душа чувствует себя возвысившейся в собственном суждении, когда она, предаваясь при их созерцании, совершенно независимо от их формы, власти воображения и приведенного с ним в связь, хотя и без определенной цели, разума, лишь расширяющего воображение, обнаруживает, что вся мощь воображения все-таки несоразмерна идеям разума (§ 26).

Следовательно, чувство возвышенного в природе есть уважение к нашему собственному назначению, которое мы приписываем объекту природы посредством своего рода подстановки (смешения уважения к объекту с идеей уважения к человечеству в нас как субъекте), что делает для нас наглядным превосходство связанного с разумом назначения наших познавательных способностей над высшей способностью чувственности (§ 27).

Нависшие над головой, как бы угрожающие скалы, громоздящиеся на небе грозные тучи, надвигающиеся с молнией и громами, вулканы с их разрушительной силой, ураганы, оставляющие за собой опустошения, бескрайний, разбушевавшийся океан, падающий с громадной высоты водопад, образуемый могучей рекой, и т. д. превращают нашу способность к сопротивлению в нечто совершенно незначительное по сравнению с их могуществом. Однако чем страшнее их вид, тем более он притягивает нас, если только мы в безопасности; и мы охотно называем эти предметы возвышенными, потому что они возвышают наши душевные силы над их обычным средним уровнем и позволяют нам обнаруживать в себе совершенно новую способность к сопротивлению, которая порождает в нас мужество помериться силами с кажущимся всевластием природы (§ 28).

Следовательно, возвышенность содержится не в какой-либо вещи природы, а только в нашей душе в той мере, в какой мы можем сознавать свое превосходство над природой в нас, а тем самым и природой вне нас (поскольку она на нас влияет). Все, что вызывает в нас такое чувство – к этому относится и *могущество* природы, возбуждающее наши силы, – называется (хотя и в переносном смысле) возвышенным; и лишь предполагая в нас эту идею и в связи с ней мы способны достигнуть идеи возвышенности того существа, которое вызывает в нас глубокое благоговение не только своим могуществом, проявляемым им в природе, но в еще большей степени заложенной в нас способностью су-



Каспар Вольф (1735–1798). Гельгенбахский водопад зимой.
Винтертур, фонд Оскара Рейнхарта

дить о природе без страха и мыслить наше назначение в том, чтобы возвышаться над ней (§ 28)¹.

Безусловно, эстетика возвышенного по Канту применима в первую очередь к таким произведениям, как марины Жозефа Верне и альпийские пейзажи Каспара Вольфа и Людвиг Хесса. Она предполагает в зрителе чувство безопасности, которое исчезает из мира Гойи, хоть он и привержен идее «божественного разума», как справедливо замечает Юбер Дамиш (Hubert Damisch, «L'Art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières», in *Utopie et Institutions au XVIII^e siècle*, Paris, La Haye, 1963.) Остается выяснить, сохраняется ли в творчестве Гойи, рисующего в конце своей жизни не привлекательные ужасы природы, но ужасы войны (находя в них выражение «основного зла в человеке»), та субъективная составляющая, в которой проявляет себя кантовское «чувство превосходства». Теодор Гетцер пишет о «Бедствиях войны»:

¹ И. Кант, *Критика способности суждения*, с. 120, 126, 127, 130–131. – Прим. ред.

Ничто не отвлекает нашего внимания, и ниоткуда не приходит примирение, поскольку ничто не ведет нас к идее общего порядка, не указывает нам закона, который помог бы ощутить почву под ногами и поверить в то, что даже в ужасном существует воля Бога, закономерность судьбы. Напряжение, которое достигается средствами искусства, не ведет к освобождению, а усиливает нашу подавленность и ужас. Искусство в последних произведениях Рембрандта, Тициана, Веласкеса ведет от конкретного к его преображению; искусство же Гойи рождает призраки. Великий художник избегает обилия и близости вещей, предпочитая им свои видения. Но видения Гойи не озарены вечным светом, за ними стоит только сумрак и небытие (Theodor Hertzler, *Aufsätze und Vorträge*, 2 vol., Leipzig, 1957, t. I, «Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800», S. 196.)

Гармония исчезла из мира, ничто на земле не способно принести нам уверенность или утешение, небо непроницаемо для человеческого взгляда. В этих условиях приобретают особое значение искусство и духовное неприятие заволаживающе-ужасного. Если человеческий мир ускользает от нашего понимания, единственный выход – в изобличающем его искусстве. Очевидно, что, начиная с определенного момента, идея возвышенного Канта не приложима к творчеству Гойи, однако не потому, что под влиянием его искусства в сознание зрителя не проникает больше идея превосходства всякого сознания над тем, что подавляет человека, а потому, что мир Гойи по своей сути не позволяет предположить присутствия в нем *смысла*. Подобный же опыт столкновения с бессмысленностью ужасного выражен в знаменитом эпизоде «Замогильных записок», где Шатобриан видит из окна, как восставшие несут, наколов на пики, головы растерзанных Фулона и Бертье и потрясают ими, оборотившись в его сторону. Как хорошо показал Эрик Вейль (Eric Weil, *Problèmes kantians*, Paris, 1963), Кант в «Критике способности суждения» предлагает нам допустить, что «реальность природы *есть* и она *осмысленна*, потому что все есть осмысленное Все», то есть что *смысл* и *факт* совпадают, а не противостоят друг другу. Гойя же убежден в обратном, но рисует он не для того, чтобы навязать нам свое убеждение, а чтобы изгнать его, излечиться от него.

40

Пейзаж в 1789 году

В XVIII веке с появлением новых техник – цветной гравюры, акватинты и меццотинто – широко распространились «живописные виды», а также сентиментальные и галантные сцены и гравюры с политической сатирой. В 70–80-х годах любопытство публики привлекли к себе горы; появляется множество «путешествий по Альпам». Вслед за Шефтсбери и Руссо в великолепных текстах описываются вершины, утесы и водопады (назовем Рамона де Карбоньера, Бурри, Де Люка и Ораса-Бенедикта де Соссюра, чьи «Путешествия в Альпы» имели большой успех по всей Европе в 1787 году), издатели выпускают в изобилии гравюры – работы во второстепенно-документальном жанре, чьи авторы часто неизвестны. Около 1780 года Каспар Вольф написал серию фантастических альпийских видов для одного торговца из Берна, тот заказал по ним гравюры, которые и продавал до конца столетия.

Акварель, необыкновенно гибкий камерный жанр, с успехом развивался в Англии благодаря Полу Сендби, Александру Козенсу и его сыну Джону Роберту, Френсису Тауну, которые явились предшественниками Гиртина, Констебла, Тернера. Акварелист

чувствовал себя тем более свободным, что пейзаж с натуры считался низким жанром. Академические Салоны в Париже и Лондоне выставляли только «композиционные пейзажи» – героические и идиллические, – в которых художники использовали отдельные элементы натуральных этюдов, работая в мастерской (чтобы преобразовать «дикую» природу в природу «прекрасную»). Несмотря на столь низкую оценку, акварелисты великолепно владели своим искусством. Винкельман неосторожно заявил, что пейзаж почти не трогает душу:

Все удовольствия, даже те, которые лишают человека самого ценного, что у него есть – времени, – лишь потому услаждают и занимают его, что привлекают его ум. Чисто материальные ощущения едва трогают душу, не оставляя глубокого следа: таково удовольствие, которое доставляет нам вид пейзажа или натюрморт. Для того чтобы составить суждение о подобных работах, нам не нужно больших усилий ума в сравнении с художником, написавшим их; простой любитель и даже невежда может вовсе не утруждать себя (*Recueil de différentes pièces sur les Arts*, trad. de l'allemand, Paris, 1786, p. 180).



Джон Роберт Козенс (1752–1799). Вид острова Эльбы. 1789. Акварель. Лондон, музей Виктории и Альберта

Впрочем, *пасторальное* чувство угасает в Англии и лишь с трудом удерживается во Франции (несмотря на успех Гесснера и перевод «Георгик», выполненный Делилем), зато несколько дольше сохраняется в Германии и Австрии (Гайдн закончит «Времена года» только в 1801 году, «Пасторальная симфония» Бетховена датирована 1808 годом). Идиллическое счастье на лоне природы стало не более чем поэтическим вымыслом, в который невозможно больше верить. Отошел в прошлое миф о крестьянах, живущих в золотом веке. Великолепная поэма Крабба «Деревня» (1783) является горькой констатацией этого факта. Угольная промышленность оскверняет сельский пейзаж, а часть деревенской бедноты переселяется в город, пополняя ряды промышленного пролетариата.

Отныне «композиционный пейзаж» все реже обращается к теме деревенской идиллии. Ему остаются только горизонты минувших времен: картины легендарной Аркадии, Сицилия Феокрита или же тропический мираж, навеянный «Путешествием» Бу-

генвиля или романом «Поль и Виргиния»¹ (1787). Несколько художников, и среди них северяне Тишбейн и Кох, привлеченные итальянским светом и гармонией идеала, пытаются, хоть и безуспешно, вновь раскрыть секрет Пуссена. Но и в Италии царит разочарование. В сложной по своему смыслу трагедии «Торквато Тассо», которую Гёте закончил в 1789 году, скрытая авторская критика развенчивает убеждения его персонажей, поскольку сам Гёте не верит ни в аркадийский золотой век, где пытается найти убежище его герой, ни в общность прекрасных душ, ставшую для княгини Элеоноры д'Эсте интериоризированной заменой благодатного начала времен. Поэт не вправе порывать с окружающим миром... Феликс Ногаре, один из гражданственных поэтов («Тиртеев») Французской революции, в гимне со знаменательным названием «Суд над Золотым веком» выразил эту идею в более резкой форме. Он воспекает в помпезных перифразах современный век войны и металла:

Глашатаи златого века, царства Реи,
 Молчите... сокрушу я ваши алтари.
 Служа республике, ковать спешите пики,
 Тяжелых молотов нам всем отраден звон.
 Сыны Гельвеции, железом вы велики,
 Богатство ваше – сталь, лишь ею крепок дом.
 Стрелую, пущенной отसेле,
 Кровавый изверг ранен был:
 Без бронзы и свинца нет сил
 Свободу сохранить на деле².

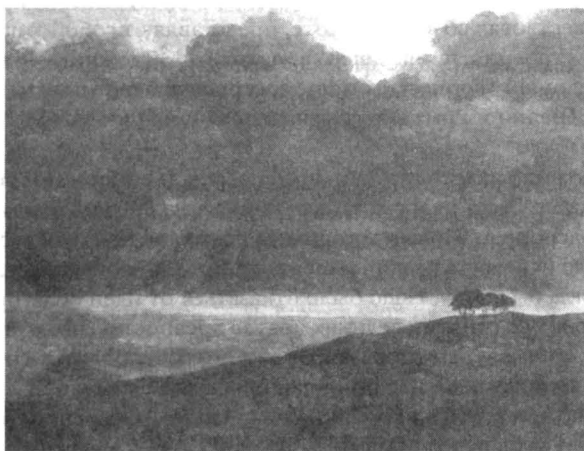
Во Франции творчество Луи Моро-старшего (1739–1805) постепенно эволюционирует в сторону реалистического пейзажа; ему удается с волнующей сдержанностью, не пытаясь растрогать нас чувствительным сюжетом, передать светоцветовые переходы: благодаря мечтательному созерцанию неба и облаков он сближается по духу с английскими акварелистами (однако мы не найдем в его пейзажах ни альпийских ущелий, ни морских берегов). Пьер-Анри Валансьен, который был на одиннадцать лет моложе Луи Моро, писал натурные этюды в окрестностях Рима. Он особенно внимателен к атмосфере. Его «Элементы практической перспективы» (год VIII) содержат удивительно точные замечания, касающихся отражения света, тени, освещения в разные моменты дня, облаков, гроз и извержений вулканов... Но Валансьен остался верен идеалу «композиционного пейзажа» и не придавал большого значения натурным этюдам: для него они – не более чем подготовительные зарисовки. В мастерской он будет «компоновать» свои *воспоминания* (как впоследствии и Коро).

Книга Валансьена показывает две взаимодополнительные тенденции или, по крайней мере, основные наклоны романтизма. Первая состоит в констатации исчезновения и разрушения под воздействием времени тех легендарных мест, которые служили декорацией идиллическому счастью:

Что случилось с благоухающими рощами Пафоса и Амафонта? Что случилось с благословенной Аркадией, которую наперебой воспевали поэты? Что осталось от прелестной Темпейской долины, заключенной между горами Олимп и Пиэр,

¹ Бернарден де Сен-Пьер. – *Прим. ред.*

² Перевод М. Неклюдовой. – *Прим. ред.*



Пьер-Анри Валансьен (1750–1819).
Буря. Париж, музей Карнавале

орошаемой Пенеем и покрытой густым вечнозеленым лесом? Гора, реки, долины существуют как встарь, но совсем на себя не похожи. Почва там по-прежнему плодородна, но на ней произрастают другие культуры. Вместо мирных поселян, которые воспевали свое счастье и достаток, прозябают в невежестве и нужде жалкие рабы; проезжая по этим краям, путешественник бывает удивлен, не испытывая никаких других радостей, кроме удовольствия от воспоминания о прежнем великолепии. Воображение переносит нас во времена их славы: мы видим все, что они утратили, мы вопрошаем утесы – единственных свидетелей их былого величия. Безмолвные долины, неподвижные воды, чахлые растения умиляют нас и вызывают наше сожаление, и мы тщетно представляем себе эти чудесные места украшенными всем, что есть лучезарного и разнообразного в природе, – взгляд скользит лишь по бесплотному остовам, глядя на который с трудом представляешь, что было здесь во времена ослепительной молодости.

Но Валансьен ждет от искусства не столько оплакивания развалин и сожалений по поводу этого одичания, сколько того, чтобы воображение, опираясь на литературную чувствительность и археологические сведения, реконструировало одновременно и материальную оболочку, и поэтический облик прошлого. Художник, не желая переносить на полотно воображаемый пейзаж, ставит перед собой задачу восстановить разрушенные города прошлого в их исторической реальности.

Поскольку живописец не находит в реальном пейзаже Природу такой, какой рисует ему его воображение, он должен воссоздать ее по произведениям поэтов, которые вложили в них большее величие и изящество. И тогда, зная Природу, которая каждый день у него перед глазами, но отождествляя себя, благодаря чтению, с той, которая составляет его идеал, он придает им, со вкусом соединив их, иной стиль и новые формы, более яркий колорит и, следовательно, сходный облик (с. 484–485)...

Поскольку руины, являя нам лишь остатки искусственного предмета, который некогда существовал во всей полноте, представляют собой лишь унылый, холодный скелет строения, пришедшего в упадок [...] Художник – чувствительный философ, – ведомый творческим гением, скорее изберет предметом изображения памятники Греции и Рима во времена их величия (с. 413–414).

Тем самым художник далеко отходит от непосредственного созерцания мира, хотя в конце XVIII века не было недостатка в технических средствах, которые могли служить для этого подспорьем. Но для того чтобы искусство пейзажа достигло своего расцвета, должно было исчезнуть различие между природой «такой, какая она есть», и «такой, какой она могла бы быть». Надо было отказаться от идеи облагороженной природы, которая не сходит со страниц великих поэтов древности. Для этого не придется отказываться от понятия совершенства: достаточно только провозгласить, что совершенство существует в окружающей нас природе и рай явлен нам в ней – художник только должен уметь изучать мир, выводить своим творчеством внутренние законы той картины, которую видит у себя перед глазами.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

1

Некоторые источники

В этом списке трудов по теории эстетики читатель найдет дополнительную литературу. Мы не включаем в него все упомянутые в нашем исследовании работы. Следовало бы назвать в первую очередь Гёте, Шиллера, Канта, Андре Шенье, Бёрка, Блейка и др. Но мы ограничимся менее известными авторами, к которым обращаются нечасто.

Boullée, E. L., *Architecture. Essai sur l'art*. Textes réunis et présentés par J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, 1968.

Fernow, C. L., *Römische Studien*, 3 vol., Zürich, 1803.

– *Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens*, Leipzig, 1806.

The Mind of Henry Fuseli, Selections from his Writings with an introductory Study by Eudo C. Mason, London, 1951.

Guiffrey, J., *Collection des livrets des anciens Salons de peinture depuis 1673 jusqu'en 1800*, 42 vol., Paris, 1869–1872.

– *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIIIe siècle, suivie d'une table de la bibliographie des Salons*, Paris, 1873.

Hemsterhuis, F., *Ceuvres philosophiques*, nouvelle édition, 2 vol., Paris, 1809.

Ledoux, C.-N., *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804. Ed. fac-similé, Paris, 1962.

Lenoir, A., *Observations scientifiques et critiques sur le génie*, Paris, 1821.

Mengs, A. R., *Opere*, 2 vol., Parma, 1780.

– *Ceuvres complètes*, Paris, 1786.

Milizia, F., *Dell'arte di vedere nelle belle arti*, Venezia, 1781.

Moritz, K. Ph., *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen*, Brunswick, 1788.

Preciado de la Vega, F., *Arcadia Pictórica en sueño ó poema prosaico sobre la Teórica y Práctica de la Pintura*, Madrid, 1789.

Quatremère de Quincy, A. C., *Dissertation sur les opéras bouffons italiens*, s. 1., 1789.

– *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie*, Paris, 1791.

– *Encyclopédie méthodique. Architecture*, 3 vol., Paris, 1788–1825.

– *Canova et ses ouvrages*, Paris, 1834.

Reynolds, J., *Discourses delivered at Royal Academy*, London, 1769–1791.

– *Discours sur la peinture*, trad. nouvelle par Louis Dimier, Paris, 1909.

Valenciennes, P. H., *Eléments de perspective pratique*, Paris, an VIII.

Winckelmann, J. J., *Sämtliche Werke*, 12 t. en 8 vol., Donaueschingen, 1825–1835.

2

**Основные исследования,
посвященные данному периоду**

Adhémar, J., *La Gravure originale au XVIIIe siècle*, Paris, 1963.

Aulard, A., *Le Culte de la Raison et le culte de l'Être suprême (1793–1794)*, Paris, 1909.

Baczko, B., *Lumières de l'utopie*, Paris, 1978.

Baltrusaitis, J., *La Quête d'Isis*, Paris, 1967.

Benoît, F., *L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris, 1897.

Blondel, S., *L'Art pendant la Révolution*, Paris, Henri Laurens, s. d.

Cassirer, E., *Freiheit und Form*, 3e éd., Darmstadt, 1961.

– *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932. Trad. fr.: *La Philosophie des lumières*, traduit de l'allemand et présenté par P. Quillet, Paris, 1966.

Despois, E., *Le Vandalisme révolutionnaire; fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention*, Paris, 1868.

Friedlander, W., *David to Delacroix*, tr. by R. Goldwater, Harvard, 1952.

Furet, F., *Penser la Révolution française*, Paris, 1978.

Furet, F., et Richet, D., *La Révolution*, 2 vol., Paris, 1965–1966.

Gautier, H., *L'an 1789*, Paris, 1888.

Godechot, J., *La Prise de la Bastille*, Paris, 1965 (Bibliographie).

Goncourt, E. et J. de, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, 1854.

Grigson, G., *The Harp of Aeolus*, London, 1947.

Hautecoeur, L., *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912.

– *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*, Paris, 1942.

– *L'Art sous la Révolution et l'Empire, 1789–1855*, Paris, 1953.

Hawley, H., *Neo-classicism, Style and Motif*, the Cleveland Museum of Art, New York, 1964.

Honour, H., *Neo-classicism*, Penguin, 1968.

Johnson, J.W., *Title Formation of English Neoclassical Thought*, Princeton, 1966.

Lankheit, K., *Revolution und Restauration*, Baden Baden, 1965. Trad. française par J.-P. Simon; *Révolution et Restauration*, Paris, 1966 (Bibliographie).

Leith, J. A., *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750–1799*, Toronto, 1965.

Lemaître, H., *Le Paysage anglais à l'aquarelle*, Paris, 1955.

Leymarie, J., *La Peinture française. Le dix-neuvième siècle*, Genève, 1962 (Bibliographie).

Michelet, J., *Histoire de la Révolution française*, 7 vol., Paris, 1847–1853.

Monglond, A., *Histoire intérieure du préromantisme français*, 2 vol., Paris–Grenoble, 1929 (nouvelle édition: Paris, 1965–1966).

- Ozouf, M., *La Fête révolutionnaire, 1789–1799*, Paris, 1976.
- Pariset, F. G., «Le néo-classicisme», *L'Information d'histoire de l'art*, Paris, mars – avril 1959.
- Praz, M., *Gusto neoclassico*, 2^e éd., Napoli, 1959.
- Rehm, W., *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Leipzig, 1936.
– *Götterstille und Göttertrauer*, Salzburg, 1951.
- Renouvier, J., *Histoire de l'art pendant la Révolution, considéré principalement dans les estampes*, Paris, 1863.
- Rosenblum, R., *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, N. J., 1967.
- Scheffler, H., *Das Phänomen der Kunst. Grundsätzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert*, München, 1952.
- Starobinski, J., *L'Invention de la liberté*, Genève, 1964.
- Tocqueville, A. de, *L'Ancien Régime et la Révolution (Œuvres complètes, t. II)*, 2 vol., Paris, 1952.
- Trahard, P., *La Sensibilité révolutionnaire*, Paris, 1936.
- Viatte, A., *Les Sources occultes du romantisme, 1770–1820*, 2 vol., Paris, 1928.
- Zeitler, R., *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, Stockholm, 1954 (Bibliographie).
- De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*. Catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, 1974 (Bibliographie).

3

Монографии об отдельных художниках

(в алфавитном порядке их имен)

- БЛЕЙК. – Frye, N., *A Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton, 1947.
- КЕЙНС, Г., *W. Blake's Engravings*, London, 1950.
- БУАЙИ. – Marmottan, P., *Le Peintre Louis Boilly (1761–1845)*, Paris, 1913.
- ВИЖЕ-ЛЕБРЕН. – Hauteœur, L., *Madame Vigée-Lebrun*, Paris, 1926.
- ГВАРДИ. – Byam Shaw, J., *The Drawings of Francesco Guardi*, London, 1951.
- Фиокко, Г., *Guardi*, Milano, Silvana, 1965 (Bibliographie).
- Zampetti, P., *Mostra dei Guardi*, Venezia, Palazzo Grassi. Catalogue de l'exposition, Venezia, 1965 (Bibliographie).
- Problemi guardeschi*, Atti del convegno di studi promosso dalla mostra dei Guardi, Venezia, 13–14 settembre 1965, Venezia, 1967.
- ГОНЗАГА. – Muraro, M. T., *Scenografie di Pietro Gonzaga*. Catalogo della mostra, Venezia, 1967.
- ГОЙЯ. – Damisch, H., «L'Art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières», *Utopie et institutions au XVIIIe siècle*, textes recueillis par P. Francastel, La Haye, 1963.
- Desparmet Fitz-Gerald, X., *L'œuvre peinte de Goya*, 4 vol., Paris, 1928–1950.
- Du Gué Trapier, E., *Goya and his Sitters. A study of his Style as a Portraitist*, New York, 1964.
- Gassier, P., et Wilson, J., *Œuvre et vie de Francisco Goya*, Fribourg, 1970.
- Gudiol, J., *Goya*, 4 vol., Barcelone – Paris, 1971.
- Held, J., *Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlin, 1964 (Bibliographie).
- Helman, E., *Trasmundo de Goya*, Madrid, 1963.
- Hetzer, Th., «Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800», in *Aufsätze und Vorträge*, 2 vol., Leipzig, 1957.
- Lafuente Ferrari, E., *Goya*, Paris, 1961.

- Malraux, A., *Saturne. Essai sur Goya*, Paris, 1950.
- Nordström, F., *Goya, Saturn and Melancholy*, Stockholm, 1962 (Bibliographie, table chronologique).
- Sambricio, V. de, *Tapices de Goya*, Madrid, 1946.
- Sanchez Canton, F. J., *Goya*, Paris, 1930.
- Goya and his Times*. Catalogue, London, Royal Academy of Arts, Winter Exhibition 1963–1964 (Bibliographie).
- ГРЕЗ. — Martin, J., *L'œuvre de J.-B. Greuze*. Catalogue raisonné, Paris, 1908.
- ГУДОН. — Réau, L., *Houdon, sa vie et son œuvre*, 2 vol., Paris, 1964.
- ДАВИД. — Adhémar, J., et Cassou, J., *David. Naissance du génie d'un peintre*, Paris, 1953.
- Dowd, D. L., *Pageant Master of the Republic: Jacques-Louis David and the French Revolution*, Lincoln, Nebraska, 1948.
- Hautecoeur, L., *Louis David*, Paris, 1954.
- Holma, K., *David, son évolution et son style*, Paris, 1940.
- Wilhelm, J., «David et ses portraits», *Art de France*, 1964, n° 4, p. 158–173.
- ДЕПРЕ. — Wollin, N. G., *Gravures originales de Desprez*, Malmö, 1933.
- *Desprez en Italie*, Malmö, 1934.
- *Desprez en Suède*, Stockholm, 1939.
- КАНОВА. — Bassi, E., *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Canova*, Venezia, 1957.
- КВАРЕНГИ. — *Disegni di Giacomo Quarenghi*, catalogo della mostra. Introduzione di Giuseppe Fiocco, Venezia, 1967 (Bibliographie).
- ПРЮДОН. — Guiffrey, J., *L'œuvre de Pierre-Paul Prud'hon*, Archives de l'art français, nouvelle période, XIII, 1924.
- РОБЕР. — Montgolfier, B. de, «Hubert Robert, peintre de Paris au musée Carnavalet», *Bulletin du musée Carnavalet*, 1964, année 57, 1–2, p. 2–35.
- ТЬЕПОЛО, Джандоменико. — Byam Shaw, J., *The Drawings of Domenico Tiepolo*, London, 1962.
- ФЮСЛИ. — *Henry Fuseli*. Catalogue de l'exposition de la Tate Gallery, 1975.
- Schiff, G., *Zeichnungen von Johann-Heinrich Füssli*, Zürich, 1959.
- *Johann-Heinrich Füssli*. Catalogue raisonné, 2 vol., Zürich, 1973.
- ШИНАР. — Rocher-Jauneau, M., «Chinard and the Empire style», *Apollo*, 1964, vol. 80, n° 31, p. 220–225.

4

Исследования об архитектуре

- Guillermé, J., «Lequeu et l'invention du mauvais goût», *Gazette des Beaux-Arts*, 1965, année 107, période 6, t. 66, livraison 1160, p. 153–166.
- Hautecoeur, L., *L'Architecture classique à Saint-Petersbourg à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912.
- *Histoire de l'architecture classique en France*, 7 t., en 9 vol., Paris, 1943–1957 (nouvelle édition en cours), t. IV et V.
- Kaufmann, E., «Three revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu», *Transactions of the American Philosophical Society*, new series, vol. XLII, part 3, 1952, p. 431–564.
- *Architecture in the Age of Reason*, Harvard, 1955, trad. française par O. Bernier: *L'Architecture au siècle des Lumières*, Paris, 1963.
- Lemagny, J. C., *Les Architectes visionnaires de la fin du XVIIIe siècle*. Catalogue de l'exposition du Cabinet des Estampes, Genève, novembre 1965 – janvier 1966.

Metken, G., «Jean-Jacques Lequeu ou l'Architecture rêvée», *Gazette des Beaux-Arts*, année 107, période 6, t. LXV, livraison 1155, p. 213–230.

Pérouse de Montclos, J. M., *Etienne-Louis Boullée (1728–1799). De l'Architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, 1969.

Rosenau, H., *Boullée's Treatise on Architecture*, London, 1953.

– «Boullée and Ledoux as Town-planners: a Reassessment», *Gazette des Beaux-Arts*, 1964, année 106, période 6, t. LXIII, livraison 1142, p. 172–190.

Summerson, J., *Architecture in Britain: 1530–1830*, Penguin, 1954.

Vogt, A.-M., *Boullées Newton-Denkmal*, Basel, 1969.

– *Russische und französische Revolutions-Architektur, 1917–1789*, Köln, 1974.



Портрет художника в образе паяца

В персонаже, который здесь изображен, можно узнать Пикассо. Но в то же время это Арлекин. Почему на художнике треуголка и лоскутный костюм? Хочет ли он возвысить себя или принизить и как именно? Может быть, между искусством нашего столетия и смехом шута существует какая-то связь?



Домье. Пьеро, играющий на мандолине (ок.1873)

Кривляющийся двойник

Происхождение фигуры клоуна, как и наиболее архаичные черты Арлекина и других схожих с ним персонажей комедии дель арте, исследовались часто; во всех подробностях описаны возвышение и падение Гансворста;



Гольбейн Младший.
Шут, любующийся своей ручной куклой (1515)

не раз внимание ученых привлекали балаган, цирк, мюзик-холл; изучалось, хотя реже, и то, как мир площадных зрелищ – костюмы, гримасы, прыжки актеров – отражается в произведениях литературы и искусства. Но почему образы, пришедшие с балаганных подмостков, были в течение последнего столетия, если не больше, столь привлекательны для художников? Мы попытаемся несколько более четко, чем делалось до сих пор, определить природу необычного пристрастия, побуждавшего писателей и живописцев XIX века изображать в своих произведениях – так часто, что это наконец стало общим местом, – акробатов, клоунов и ярмарочную стихию.

Здесь, без сомнения, можно сразу же указать причину чисто внешнего свойства: в дымной атмосфере общества, двигавшегося по пути индустриализации, мир цирка и народных гуляний предстал сверкающим волшебным островком, нетронутым заповедником детства, сказочным царством, где живая непринужденность артистов, обман зрения, незатейливые чудеса ловкости – или неловкости – завораживали зрителя, утомленного однообразием безрадостной повседневности. В сравнении со многими другими гранями реальности именно эта, видимо, более всего располагала к тому, чтобы ее запечатлел живописец или поэт. Однако столь простыми соображениями – вполне очевидными с социально-исторической точки зрения – дело не исчерпывается. Выбор подобной темы едва ли можно объяснить только наружным блеском цветастого балагана, манившим, словно просвет в унылом сумраке эпохи, людей искусства. К любованию зрелищем здесь примешивается влечение совсем иного рода, внутренняя психическая связь, заставляющая художника нового времени испытывать трудно выразимое чувство ностальгической общности с мирком бутафорского великолепия и простейшей феерии. В большинстве случаев следует говорить даже о своеобразном *самоотождествлении*. Избирая образ клоуна, автор, как мы убеждаемся, не просто отдает предпочтение определенному живописному или поэтическому «мотиву», но в косвенной и пародийной форме ставит вопрос о сущности искусства. Со времен романтизма (впрочем, можно указать и некоторые более ранние явления) шут, акробат и клоун становятся гиперболическими и намеренно *искаженными* образами, с помощью которых художники все чаще осмыслиют собственную судьбу и место искусства в обществе. Это трагедийный автопортрет, не исчерпывающийся обычной – саркастической или печальной – карикатурой. Вспомним Мюссе, чьи черты проступают в образе Фантазио¹; Флобера, признавшегося (письмо от 8 августа 1846

¹ [Герой одноименной комедии Мюссе (1833).]



Ярмарочный балаган в Лондоне (1804)

года): «В глубине души я, что бы ни говорили, паяц»; Жарри, который перед смертью отождествил себя со своим пародийным созданием: «Папаша Юбю сейчас попытается уснуть»; Джойса, утверждавшего: «Я всего только ирландский шут, а great joker at the universe»¹; Рюо, неоднократно изображавшего себя в облике наруганного Пьеро или трагического клоуна; Пикассо с его бесчисленными балаганными костюмами и масками; Генри Миллера, размышлявшего над тем, что «он шут и всегда был шутом», – оценки этого рода, постоянно воспроизводимые тремя, даже четырьмя поколениями художников, требуют нашего пристального внимания. Ироническая игра равнозначна здесь взгляду со стороны на самого себя: она выставляет искусство и артиста в смешном виде. С критикой буржуазной добропорядочности соединяется самокритика, направленная против художнического призвания как такового. Это отношение художника к себе, возникающее уже более ста лет назад, следует признать одним из характерных слагаемых «современной» эпохи.

¹ [Я состою балагуром при мироздании (англ.).]



Джандоменико Тьеполо. Пульчинелла, балансирующий на канате (ок.1800)

Поначалу, между 1830 и 1870 годами, миф о клоуне формирует главным образом литература, и лишь затем этого персонажа начинают возвеличивать живописцы. Литература здесь играет роль первооткрывательницы, она создает атмосферу восприимчивости к непривычной теме, она учит смотреть новым взглядом на зрелища, которым прежде не уделялось достаточного внимания. Мы нисколько не уменьшим заслуг художников, изображавших цирк, если воздадим должное поэтам, пробудившим в них интерес к наездницам и коверным. Литература всегда «помогает прозреть» (требуя при этом такой же встречной услуги от живописи).

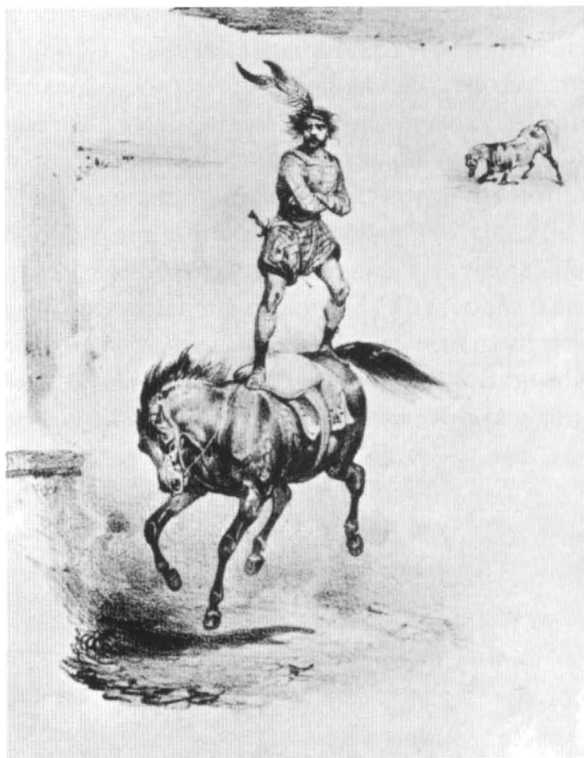
Понятно, что влияние литературы в данном случае сопровождается поворотом художников к реальности. Если «историческая живопись», безраздельно господствующая вплоть до середины XIX века, поставляет вымышленные иллюстрации к знаменитым текстам (эпосу, трагедии, национальным хроникам и т. п.), то летописцы цирка и ярмарки, напротив, черпают образы из жизни (роль новой литературы заключалась прежде всего в том, чтобы сделать эти образы поэтичными, придать им эмоциональную окраску, наделить значением, близким к аллегорическому). Разумеется, с точки зрения тех художников, которые впоследствии пожелали

переместить живопись в ее суверенное царство пластических качеств, такие картины еще слишком отдают литературой. Впрочем, обращение к цирку может оправдываться как раз тем, что в изобразительном отношении это особенно выигрышная тема: в самом деле, где еще формам и краскам предоставлена столь полная свобода, где еще декорации и костюмы, позы и движения артистов могут варьироваться до бесконечности? Вплоть до XIX века все эти свободные фантазии, разнообразные акробатические номера, пестрые кавалькады вдохновлялись приключениями языческих богов и героев, библейскими сценами – кроме тех случаев, когда основой представления служили отрывки из грандиозных эпических «каприччио» Ариосто и его подражателей, в которые уже закралась ирония. То, что многие художники конца XIX – начала XX века избирают сво-



Калло. Два Панталоне (ок.1617)

им предметом цирк, прямо связано с оскудением традиционных источников творческого вдохновения, замещаемых новой мифологией, – процесс, свидетельствующий о неявной постановке под сомнение великих тем, вокруг которых выстраивала свои образы западная культура. Это неожиданное возвышение одного из сюжетов жанровой живописи говорит о смене героя – и как бы о задорном вызове самому понятию героя. Воображаемые богини превращаются в живых балерин, а благородные скакуны



Адан. «Шекспировский» наездник (1850)

оборачиваются цирковыми лошадками. Если нам предлагают искать истину в иллюзорном мире цирка, то что же остается от академической традиции Великого и Прекрасного? Ее отбрасывают как предельную форму лицемерия. Приключения Пульчинеллы в угасающей Венеции, изображенные Джандоменико Тьеполо, – первый признак того, что на смену богам идут площадные шуты.

Не стоит, впрочем, думать, что эта перемена совершилась внезапно и означала полный разрыв с традициями западной культуры. Миф о клоуне складывается на протяжении эпохи романтизма, а романтизм, как известно, любил сводить вместе образы старины, больше того – превращать художественную «реминисценцию» в элемент собственного декора. Шутам и клоунам, потешавшим публику на сценах варьете, в «Олимпийском цирке» и на площадных подмостках, посчастливилось привлечь к себе интерес людей, чье восприятие уже было подготовлено рядом достаточно разнородных образцов, предлагавшихся искусством и литературой прошлого, – романтический синкретизм не пренебрегал и самыми архаичными фигура-

ми. В гостеприимной памяти романтизма нашли приют совершенно не похожие друг на друга пришельцы: характерный образ ироничного Сократа, в котором «под оболочкой Силена таится бог»; действующие лица сатирических фарсов и ателлан; жонглеры и гаеры, подвизавшиеся при дворах средневековых государей; ренессансные буффоны; персонифицированная Глупость, которую Эразм заставил подняться на кафедру проповедника; гибкие танцоры, несущиеся в «плясках смерти»; шекспировские шуты; гротескные персонажи «Танцев Сфессании» Жака Калло и герои комедии дель арте в полном составе, какими они предстают, поглощенные неизменной погоней за удовольствиями, в пьесах Мариво, Гоцци, на «галантных празднествах» Ватто или в облике фарфоровых статуэток Бустелли. Не был забыт и кинизм «на манер Диогена», сделавшийся маской многих художников XVIII века; и особый, с привкусом социальной деклассированности, ернический тон, заданный выходками и вольными речами племянника Рамо; и бродячая жизнь цыган, привлекавшая своей ориентальной живописностью и тем обаянием, которое всегда свойственно судьбе outcast¹... Как видим, на семейном портрете клоуна нет недостатка в предках – но это лишь предполагаемые родственники, поскольку генеалогию здесь не так легко распутать...

Возвращение к первоосновам?

На протяжении всего периода романтизма буффонный герой появляется в «благородных жанрах» (лирике, драме, комедии) не иначе как в виде какого-то фантастического существа – в наряде Йорика, с погремушкой в руках и на фоне готических декораций; он полностью принадлежит литературному наследию; он «ломает дурака» в ирреальном пространстве, среди придворных в камзолах и кружевных воротниках. В современном мире нет живого человека, который бы хоть чем-нибудь его напоминал, – за исключением разве лишь самого писателя, делающего из него выразителя собственной меланхолии. Готовый образец для такого персонажа имелся в пьесах Шекспира, нужно было только воспользоваться тем, что они предлагали, – а шекспировские шуты и балагуры совмещают в себе несколько амплуа: они играют на музыкальных инструментах (ср. песенку Фесте или Автолика)², говорят правду в глаза, незаметно помогают героям, поворачивая колесо фортуны. Романтический поэт, недовольный обществом и вме-

¹ [Изгоя (англ.).]

² [Персонажи «Двенадцатой ночи» и «Зимней сказки».]

сте с тем желавший вершить над ним свой суд, вмешиваться в его жизнь на правах поэта, легко мог отождествлять себя с этим образцом и принимать соответствующий облик.

Очарованные пьесами Шекспира, французские романтики были склонны находить шекспировский дух не только у него самого, но и у других авторов. Как их немецкие современники, они считали, что этим духом проникнут феерический театр Гоцци и Тика. Они усматривали его и в некоторых представлениях народного театра, изобиловавших чудесами и акробатическими трюками, хотя создатели и исполнители этих произведений были бесконечно далеки от идеи соперничества с Шекспиром (если вообще знали имя английского драматурга).

В 1842 году Гюте пишет статью о Дебюро и Театре Канатоходцев, названную «Шекспир у Канатоходцев». Дебюро, выступающий в роли Пьеро, оказывается подобием Гамлета. Оборванцы, наполняющие театр, являются, с точки зрения Гюте, единственной публикой, которая могла бы по достоинству оценить «Сон в летнюю ночь», «Бурю» и «Зимнюю сказку». (Шекспировское чудесное в глазах французских писателей XIX века самым тесным образом сближается с цирковыми и балаганными представлениями. Эдмон де Гонкур, описывая номер братьев Земгано¹, не упускает заметить, что он навевал зрителям «воспоминания о каком-то исполненном иронии зрелище, плавающем в светотени, о шекспировских фантазиях, о чем-то вроде «Сна в летнюю ночь», где братья, казалось, предстают поэтами от акробатики».) Простодушный актер, выходя «на скромные полусгнившие подмостки Театра Канатоходцев», оживляет дух Шекспира: эту привилегию обеспечивают ему инстинкт и медиумический дар, ниспосланный свыше. Впрочем, воскрешение Шекспира здесь представлено делом некоего коллективного гения. В самом деле, кто сочиняет театральные пантомимы? «Никто не знает этих людей – уверяет Гюте, – их имена так же неизвестны, как имена поэтов “Романсеро”, как имена тех, кто построил средневековые соборы. Создатель этих восхитительных зрелищ – весь свет, этот великий поэт, этот собирательный автор, превосходящий талантом Вольтера, Бомарше и Байрона». В рассуждениях Гюте ощущается острое тяготение романтиков к примитивизму: по их мнению, народное искусство, безымянно-свежее, дает выход живительным потокам творческого вдохновения; в нем естественно и непринужденно выражает себя общественный гений. В этом искусстве сохраняется нечто от эпического величия; мы встречаемся в нем с простым и устойчивым миром первооснов, с

¹ В романе «Братья Земгано» (1879). – *Прим. ред.*



Потемон. Театр Канатоходцев на бульваре Тампл (1862)

мощью простейших страстей, со смехом и слезами в самый момент их зарождения. Все здесь, благодаря безошибочной интуиции народа, является в своих подлинных красках, чарующем блеске и необычности. Но в то же время это исчезающий мир, это последние вспышки угасающего феномена, которыми нужно успеть насладиться. Комедия дель арте умерла – скоро не останется ни грустных Пьеро, ни зрителей, встречающих своих любимцев овациями. После Реставрации художники и архитекторы (Редуте, Фонтен), а затем и писатели (Шарль Нодье и его друзья) становятся постоянными посетителями Театра Канатоходцев, они мечтают спасти этот

мир, гибнущий под натиском низкопробного водевиля. Буржуазная публика, по их мнению, все заметнее охладевает к пантомиме; они же хотят протянуть ей руку помощи, обогатить и облагородить ее репертуар. В 1829 году Нодье пишет «Золотой сон», затем настанет очередь Гютье, еще позже – Шанфлери. Но вот что странно: все эти произведения, стремящиеся вдохнуть новую жизнь в один из умирающих видов народного искусства, носят довольно невеселый характер, причем со временем эта мрачность все более усиливается. К концу века народный театр умрет окончательно и бесповоротно, однако фигура Пьеро, как и фигура Арлекина, сохранится и перейдет в распоряжение «образованных» писателей – она делается литературной темой, зачастую окрашенной в угрюмо-иронические тона, привычным поэтическим шаблоном и одной из масок бала-маскарада. Пережиточные мотивы...



Домье. Криспен и Скапен (ок.1863–65)

Так совершается своего рода культурная акклиматизация – прообраз тех процессов, какие в XX веке предстоит пережить «негритянскому искусству», джазу, мюзик-холлу. Во всех этих случаях просвещенные художники, утонченные знатоки вспыхивают страстью к тем или иным сохранившимся

ся формам «наивного» творчества, безудержно увлекаются этим примитивным миром, ищут в нем древнюю мощь, открывают источники вдохновения, способного омолодить «великое искусство». Но встреча с «наивным» творчеством не может привести к чистому и бесхитроственному возрождению его форм, к полному усвоению этих форм искусством, стоящим на высокой ступени развития. Художник не в силах отрешиться от той ностальгической рефлексии, которая побудила его обратиться к примитивному искусству; не в силах погрузиться в эти молодильные воды, отбросить все свои знания, чтобы впредь жить и творить свободно, повинуюсь только движениям освеженного чувства. Он делает с цирком, с негритянским искусством то же, что Вергилий с аркадскими пастухами, а романтики с поэзией Оссиана, – выражает свою тоску по утраченной непосредственности в неких «сентиментальных» и иносказательных картинах. Архаические образы, включенные в язык нового искусства, выглядят лишь отсветами утраченного мира; они живут в пространстве воспоминания; они проникнуты тоской по прошлому. Это либо фигуры, созданные желанием вернуться вспять, либо маски, изменившие свой прежний смысл и получившие полупародийную окраску.

Восхитительная легкость, или Триумф клоуна

Искусство осваивает мир цирка и ярмарочных увеселений сравнительно медленно. Эстетическая транспозиция совершается постепенно, в несколько этапов. Первым слово берет театральный хроникер: изысканным слогом он рассказывает буржуа, читающему газету или журнал, о том, какой восторг ему довелось испытать в заведениях, где обычно не бывают «приличные люди». К числу журналистов, более других способствовавших тому, чтобы цирковые зрелища получили патент на художественное благородство, принадлежит Готье. Чем же они привлекли писателя? Ловкость, подвижность, взлет артиста над землей – вот что доставляет ему самое большое наслаждение в цирке и варьете. Он упивается чудесными трюками.

Готье не скрывает своего восхищения канатной плясуньей:

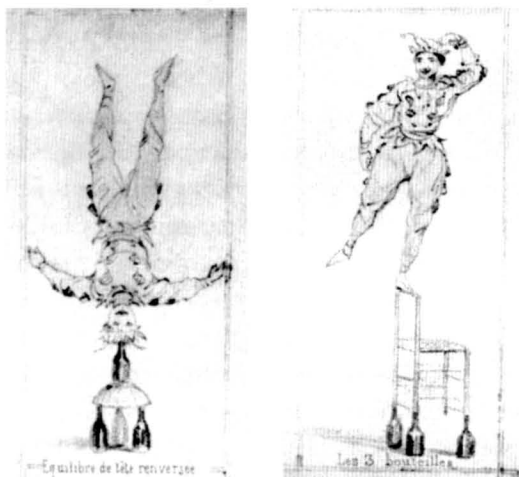
Что может быть приятнее для глаз, чем девушка в усыпанной блестками юбке, в крохотных башмачках с натертыми тальком узенькими подошвами, которая пробует носком, достаточно ли туго натянут канат, а затем бесстрашно устремляется вперед над бездной партера и прыгает, взлетая к заднику сцены подобно волану, посланному ракеткой, – нельзя и представить себе что-либо более воздушное, более легкое и грациозно-рискованное.



Лотрек. В цирке Медрано. Бум-Бум (1893)

Он славит мастерство Ориоля, клоуна-акробата из «Олимпийского цирка»:

Рядом с Ориодем любая обезьяна показалась бы колченогой и криворукой; он, похоже, забыл о законах тяготения: проворнее мухи всползает он вверх по лакированной поверхности высоченной колонны, а при желании мог бы шагать и по потолку. Если он не летает, то разве лишь из кокетства. Дарование Ориоля на удивление гибко, в своем искусстве он достиг подлинного энциклопедизма: он прыгун, жонглер, эquilibрист, канатный плясун, наездник, гротескный актер, а вдобавок ко всему еще и наделен невероятной силой. Это настоящий Геракл в миниатюре, с небольшими женскими ступнями, с детскими ручками и голоском. Трудно вообразить более ладно пригнанные мускулы, более атлетичную шею, более изящное и крепкое телосложение; и все это венчается задорным личиком китайчонка, которому достаточно одной-единственной ужимки, чтобы развеселить весь зрительный зал. Ни в одном из трюков этого чудесного клоуна не ощущалось и малейшей натуги [...] Искусство циркачей до сих пор еще не оценено



Виньерон. Трюки Ориоля (1841)

по достоинству; то, что делает Ориоль, было бы невозможно без сочетания трех драгоценных качеств: ловкости, смелости и мощи.

И еще один рассказ Гютье – о потрясении, которое в 1838 году его заставили пережить английские клоуны Лоуренс и Редиша (не только шуты, но и гимнасты, «люди из гуттаперчи»):

Они добились всего, чего человек может добиться от своих жил и мышц: они складываются вчетверо, вытягиваются, пластаются, они ходят колесом, они поражают воображение! Костюмы их невероятно комичны: на первом – красно-черное одеяние и наполовину пурпурный, наполовину коричневый парик; на втором – белый наряд с галунами, обшитый громадными, с добрый апельсин, пуговицами, лицо же у него вымазано мукой и усыпано розовыми крапинами, причем эту белизну подчеркивают неестественно большие брови «домиком». Его облик на удивление хорошо продуман и прекрасно гармонирует со сдержанностью и молчаливостью этого персонажа.

Эти сиамские близнецы от акробатики превзошли все, что мы видели до сих пор: они дотягиваются пятками до затылка, переплетают свои ноги наподобие завязанной в узел ленты; они разрываются пополам, и каждая половинка пляшет наособицу; они превращаются в жабу и, выворачивая лапы, скачут на брюхе – ни дать ни взять настоящие жабы, вылезшие из болота глотнуть воздуха; они удваиваются, раздваиваются, то прибавляют, то уменьшаются в росте, они свиваются в клубок, словно змеи. Силы тяжести для них не существует. О великие комедианты, о волшебные прыгуны! Увидев вас, стыдишься своей привычки ходить на ногах – хочется самому помчаться по улицам колесом и вернуться домой на руках.

Писатель восхваляет и дарования французского клоуна:

Дебюро посчастливилось получить классическое образование на коврике гимнаста, посреди площадей и перекрестков. Он ходил вверх ногами, удерживал ле-

сенку на носу, барабанил пятками по собственному заправку, танцевал на ходулях, садился в шпагат, делал сальто-мортале, был тем, что на языке циркового искусства называется человеком без костей.

Как видим, о чем бы Готье ни писал, он восхищается прежде всего ловкостью акробата, тем вызовом, который его тело бросает силе тяжести, метаморфозой, роднящей его с «крылатым странником Паком». Сожалеея, что английский художник Пейтон изобразил Оберона в мишурном трико циркового «висопляса», Готье тем не менее считает Шекспира, «короля гениев», верховным повелителем *воздушной* феерии, полетов в пространстве. А в современном искусстве воплощать подлинный дух этой феерии лучше других умеют плясунья и гибкий мим. Их летающие тела, не утрачивая телесности, но и вырываясь благодаря своей энергии и воздушности из привычных границ, совершают у всех на глазах фантастический подвиг, непосильный для низкой человеческой природы.



Шагал. Акробат (1914–1915)

Именно этих восторгов и жаждет Гютье. Его художественный идеал (который, несколько греша упрощением, считали идеалом живописца) связан с любой деятельностью, позволяющей существу из плоти и крови преодолеть рамки возможного – но так, чтобы не порывать при этом с плотской природой, а наделять ее лучистым ореолом. Цирк может быть одной из священных вершин, на которых совершается откровение прекрасного, – если только способность человека управлять собственным телом демонстрирует себя там во всей полноте, если он становится там и сверхчеловеком, и недочеловеком: крылатым духом и жабой в одном лице.

Дерзкую мысль о том, что подвиг акробата можно считать аллегорическим эквивалентом поэтического акта, позже (развивая известное представление о поэзии, которое ставит особенно высоко техническое мастерство и изощренность стихотворца) высказывает Банвиль – в начальном и заключительном стихотворениях своего пародийного сборника «Акробатические оды» (1857). Для Банвиля, как и для Гютье, головокружительная высота, на которую возносится клоун-акробат, делает его исключением из числа обычных смертных. И пусть на него напялен смешной костюм, пусть служитель Музы вынужден «на скрипке гаерской играть, по лесенке ступая шаткой» – тем самым он получает возможность ответить едкой насмешкой опустившемуся обществу, где всем правят деньги, где «один теперь нам сладок звук: когда крупье стучит лопаткой».

Неудержимое стремление ввысь придает бунту поэта характер победного торжества:

...Но кто бы ни был он –
Красавец иль урод горбатый,
Герой героем, шут шутлом,
С мечом в руке или с шестом,
В наряде пестром акробата,

Трибун, пророк иль лицедей, –
Обычных он бежит путей:
Гнушаясь низкой мостовою,
Идет по горним высотам
Иль по канату... но и там
Его дорога – над толпою.

В стихотворении «Клоун»¹ это превосходство поэта символизируется высотой, на которую возносит прыгуна его вертикальный взлет. Банвиль

¹ [Точное название стихотворения – «На подкидной доске» (Le saut du tremplin).]

рисует всепобеждающее стремление вверх. То, что у клоуна «рана в боку», не мешает ему взмыть в звездную высь:

Как невесомый пух летя,
Он мог бы одолеть шутя
Хоть десять лестниц Пиранези.
Лучом фонарным освещен,
Все выше, выше прыгал он,
О недоступном небе грезя.

«Лестницы Пиранези» здесь не выглядят бездной, поглощающей человеческую надежду, – напротив, они легко преодолеваются прыжком, выносящим акробата снизу вверх. В этом полете Ганимеда (совершающемся без участия какого-либо Юпитера) низкая действительность значит ничуть не меньше, чем покоренные дали:

Ну, дальше! выше! прочь от них:
Газетчиков, дельцов, портных,
Колбасников... Еще усилье!
Еще! еще! влечет меня
Лазурь густая, ввысь маня,
Нужны мне крылья! крылья! крылья!

И вот, исполненный тоски,
От жалкой подкидной доски
С такую силой прынул в воздух
Прыгун, что холст шатра прорвал
И улетел, покинув зал,
В простор небес, где плыли звезды.

Астольф в поэме Ариосто летит за потерянным разумом Роланда на луну. Банвиль же, более самолюбивый, чем может показаться с первого взгляда, гордо подчеркивает, что его «Акробатические оды» кончаются тем же словом, что и «Божественная комедия»:

В этом заключительном стихотворении я попытался выразить чувство, знакомое мне особенно хорошо, – притяжение бездны над нашими головами. И еще: уступая одному из наиболее дорогих мне пристрастий, я всегда, когда можно, ставлю в конце книги слово, завершающее «Божественную комедию» Данте, – божественное слово, которое во множественном числе пишется так:

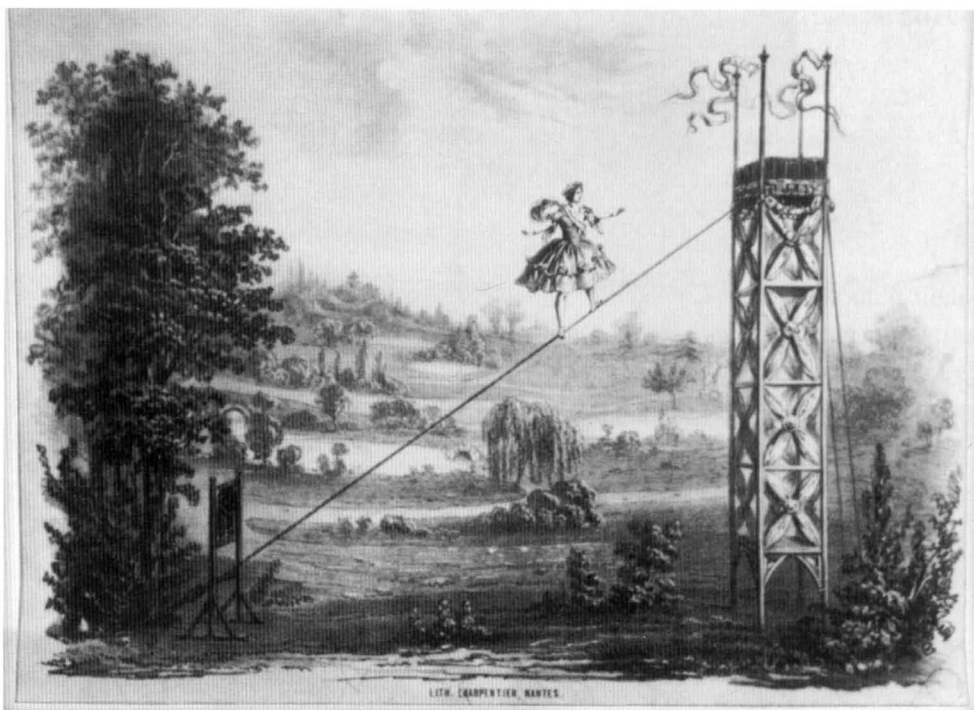
ЗВЕЗДЫ.

Любопытно, что одно из первых выдающихся произведений живописи, вдохновленных миром цирка, – «Мисс Лала» Дега – замечательно передает ощущение подъема по вертикали: художник, бесспорно, слагает здесь гимн захватывающей высоте и, если прибегнуть к выражению Банвиля, «бездне над нашими головами».



Дега. В цирке (Леона Даре) (1879)

Поэтическая транспозиция циркового зрелища у Гюте и Банвиля свидетельствует о динамическом и пластическом сопереживании авторов клоуну-акробату. Поэт отождествляет со способностью к левитации свой собственный талант: он видит в ней власть, которую сам хочет осуществлять над словесной плотью языка. Но эта эмоциональная сопричастность не заходит далеко. Прыжок акробата – радостный трюк, поразительная телесная ловкость в ее чистом виде – не вовлекает воображение поэта в какое-либо по-настоящему рискованное предприятие. Как правило, взлеты его фантазии ограничиваются прыжком с подкидной доски словесного искусства. Уже самой по себе акробатической смелости, считает поэт, вполне достаточно, чтобы противопоставить себя тем, кто остается внизу: аллегорически уподобляя себя прыгуну, он видит свое призвание в том, чтобы ут-



Канатная плясунья

верждать свою свободу высшей, бесцельной игрой, посмеиваясь над буржуа, над «сидящими»¹.

Бодлер в своей статье о Банвиле при всем наружном восхищении этим автором отстраняется от подобной поэзии, раскрывая ее недостатки: «В этом лирическом мире все – люди, пейзажи, дворцы – преображено, если можно так сказать, неким *апофеозом*». Повсюду разливаются лучи этого дешевого блеска. Несчастья, страдания, «отвратительная жизнь, полная усилий и борьбы», исчезают как по мановению волшебной палочки. Кажется, что пространство распахнуто и свободно, что оно легко поддастся любому нашему порыву. «В эти чудесные мгновения человек всей своей душой, как никогда легкой и расширившейся, устремляется в воздух, словно желая воспарить в более высокую область». Но много ли толку в этой эйфории, в этом приподнятом состоянии? Можно ли считать их полноценными в отсутствие отрицательного начала, мрака и материальности, без которых поэзия остается всего-навсего мыльным пузырем, тающим в лазури? Прыжок

¹ [Подразумевается одноименное стихотворение Рембо.]



Алоф. Сцена из «Пери», акт первый (1843)

банвильевского акробата, его вертикальное бегство из пределов удручающей реальности являются лучшей эмблемой опьянения, даруемого *романтической иронией*, – это подвиг духа, утверждающего свою свободу в акте безоглядного отвержения несовершенных жизненных обстоятельств. Здесь применим суровый вердикт Гегеля: ироническая свобода, пытаясь возвыситься над зрелищем человеческой тщеты, сама себя опустошает и обесмысливает. Воспарение в область чистой идеальности растворяется в бессодержательной абстракции.

«Я в парусиновой стене прорвал окно»¹, – говорит о себе паяц из стихотворения Малларме, уподобившийся банвильевскому акробату. Этот герой преследует свой идеал не в звездной выси, а в прозрачной воде любимого взгляда. Подвергая себя еще большему риску и жертвуя своим «я», он умирает ради возрождения в абсолюте преображающей любви. Но блаженное плавание в глазах-озерах, в отличие от полета к звездам, не становится торжеством искусства. Напротив, оно преступно отрицает искусство. Паяц

¹ [Эта и следующая цитата – в переводе Р. Дубровкина.]

Малларме обнаруживает, что, желая *пережить* экстатическое воскрешение, он изменил «Музе» (то есть поэзии): гений неотделим от «белил». Осознание случившегося и есть кара, постигающая героя. «Наказанный паяц» кончается тремя следующими стихами:

Как мог я не понять – полночный ужас кожи! –
 Что смытый ледяной водою слой белил,
 Неблагодарному, мне был всего дороже!

В этом насквозь аллегорическом стихотворении художник, отлученный от жизни и в то же время не способный приблизиться к идеалу, вынужден оставаться пленником замкнутого пространства: «шут» и «горе-Гамлет», он не должен выходить за пределы балаганных подмостков, бутафорской вселенной, где перо, украшающее щеку актера, намалевано фонарной сажей. Его желание покинуть место метафорической репрезентации мира (паро-



Пикассо. Саломея (1905)

дийной по своим средствам и вместе с тем серьезной по своим последствиям), чтобы стяжать простые земные радости, – подлинное кощунство¹.

От андрогина к роковой женщине

Приглядимся теперь более внимательно к некоторым наблюдениям Теофиля Готье. Ориоль в его описании предстает андрогином: «Это настоящий Геракл в миниатюре, с небольшими женскими ступнями...» Все выглядит так, как если бы легкость *феминизировала* акробата (его можно также сравнить с атлетичным Антиноем). Цветущее тело, которое демонстрирует чудеса ловкости, – это *динамический* вариант нарциссизма, полной сосредоточенности на себе. Все усилия акробата прилагаются именно к собственному телу, к его сверхразвитой двигательной способности – в отличие от созерцателя Нарцисса, склонившегося над своим неподвижным отражением, акробат стремится на глазах у публики, перед которой он выставляет себя напоказ, совпасть со своим идеальным образом, успешно выполнив трюк, использующий все ресурсы его тела. (Добавим, что в поэзии успех «искусства для искусства» свидетельствует о том же нарциссическом одиночестве: Красота, черпающая удовлетворение в себе и только в себе, андрогинна, она вождедеет к себе самой.)

Андрогинность клоуна-акробата не столько «объективно» констатируется, сколько домысливается поэтом, наблюдающим за представлением. Даже когда литературный комментарий остается достаточно поверхностным (как в случае Банвиля и Готье), когда он почти не отступает от стиля газетной хроники и рассказа «очевидца», описание все равно искажается некоторым налетом сказочности и мифичности. Когда же цирк попадает в поле зрения писателей с более пылким воображением, роль мифологизирующих грез заметно усиливается.

Подростку Флоберу ярмарочный мир кажется далеким, недоступным царством, сверкающим столь же яркими огнями, как и «высший свет». Это две «экзотические» полосы, окаймляющие по краям буржуазную вселенную. Ярмарочная площадь – заповедник восточного блеска посреди Евро-

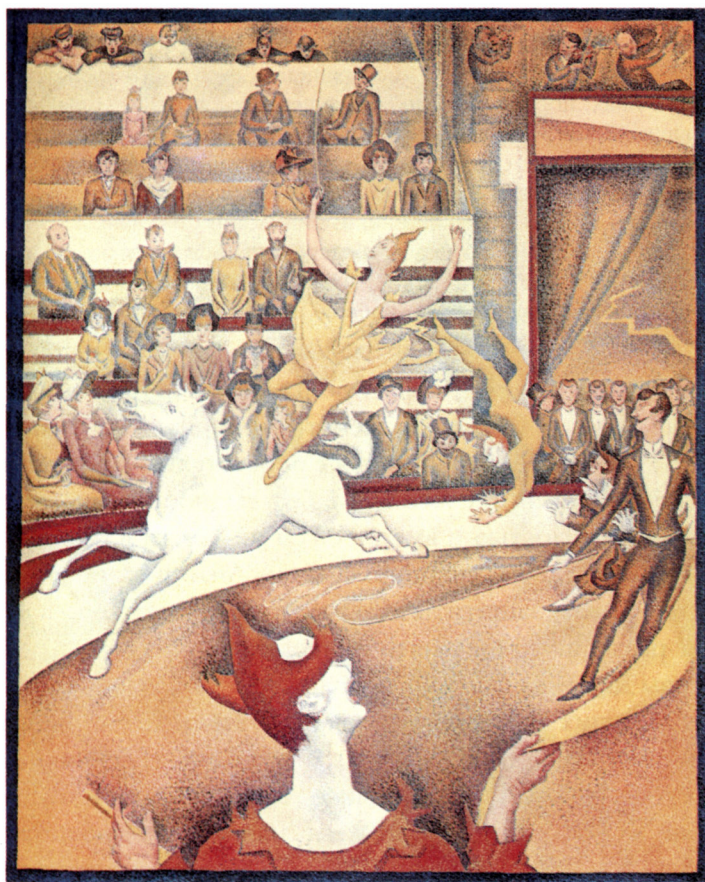
¹ Тему столкновения искусства и жизни развивают соответственно в увеселительном и мелодраматическом ключе «Акробаты» (1899) Луи Ганна и «Паяцы» (1892) Леонкавалло. Эти простенькие сочинения, в которых художник берет «сторону жизни», пользовались большим успехом. Возможно, публике нравилось видеть, как в спектакле, созданном «искусством», это самое искусство отступает перед победным натиском живой страсти или социальных условностей.



Пальмира Анато, цирковая наездница (ок.1850)



Лотрек. Вольгизировка (1899)



Сера. Цирк (1891)

пы, она разворачивает перед нами картины ушедших в прошлое времен, дикой и утонченной жизни, которую от повседневности отделяет неосязаемая граница, сообщающая всем этим близким и в то же время непостижимым чудесам особую привлекательность. Наездница и акробатка, как настоящие принцессы, всегда бывают загадочными чужестранками, гибкими, сильными, – иначе говоря, это идеальные мучительницы. Послушаем признания юного Флобера. Мы вновь встречаемся с уже знакомыми образами взлета над землей, но они проникнуты более напряженным соперничеством автора:

Я смутно жаждал чего-то великолепного, что не смог бы ни выразить словами, ни даже отчетливо вообразить себе, но чего тем не менее постоянно желал изо всех своих сил. Я с рождения любил все блестящее. Ребенком я протискивался сквозь стоявшую перед занавесом балагана толпу, чтобы увидеть красные галуны

служителей и ленты, прикрепленные к мундштукам лошадей; я подолгу простаивал перед шатром бродячих циркачей, разглядывая их пузырящиеся штаны и расшитые воротнички. О, как мне нравилась канатная плясунья, с длинными серьгами в ушах, порхавшими вокруг головки, с тяжелым колье из самоцветов, колыхавшимся на груди! С какой тревогой я впивался в нее глазами, когда она взлетала к фонарям, висевшим среди деревьев, и ее платье, усыпанное по краям золотыми блестками, хлопало, взметываясь вверх, и раздувалось в воздухе! Там, в цирке, я впервые увидел женщин, внушивших мне любовь. Я изнывал, рисуя в мечтах эти причудливые очертания бедер, туго обтянутых розовыми панталонами, эти гибкие руки в браслетах, которыми они с громкими бряцаньем били себя по спине, запрокидываясь вниз головой и почти касаясь земли перьями своих турбанов...

Позже в мечтаниях юноши канатную плясунью легко сменит театральная актриса или певица. Идеальная женственность для него (как и для многих его современников) ассоциируется с блистательным и непристойным характером некоей *сцены*, где женщина, бесстыдно показывая себя за плату, дразнит своей близостью и вместе с тем не дается в руки. Спектакль – это искушение, зритель же, подобно святому Антонию, подпадает под чары, от которых можно защититься только самоистязанием.

Сорок лет разделяют только что приведенные нами строки Флобера и странные грезы Дезэссента¹, перед мысленным взором которого проходит вереница его бывших любовниц. Первой ему является цирковая акробатка, мисс Урания, «хорошо сложенная американка с крепкими ногами, стальными мускулами, литыми руками». Увидев эту женщину в цирке, герой Ж.-К. Гюисманса был вовлечен в мысленное самопроецирование, по своему результату прямо противоположное феминизации акробата Ориоля в восприятии Гютье. Мисс Урания предстает мужеподобной властительницей, в чьем присутствии зритель испытывает чувство утраты мужественности, – однако эта инверсия сексуальных ролей вовсе не вызывает в Дезэссенте отвращения, напротив – пробуждает в нем любопытство и чувственное влечение; он хочет сделать из этой девушки энергичную партнершу по мазохистскому эксперименту:

Чем больше он восхищался ее силой и гибкостью, тем яснее видел в ней искусственную перемену пола. Ее кокетливые гримаски и слащавые женские ужимки отступали на задний план, растворяясь в обаянии ловкого и мощного мужчины... Подобно тому как бравый здоровяк зажигается страстью к хрупкой девице, эта циркачка в силу такого же влечения к противоположному непременно должна полюбить слабое, тщедушное создание вроде меня, думал Дезэссент. Наблюдая и сравнивая себя с нею, он почувствовал, что и сам становится более женственным, и ему захотелось любой ценою ею обладать...

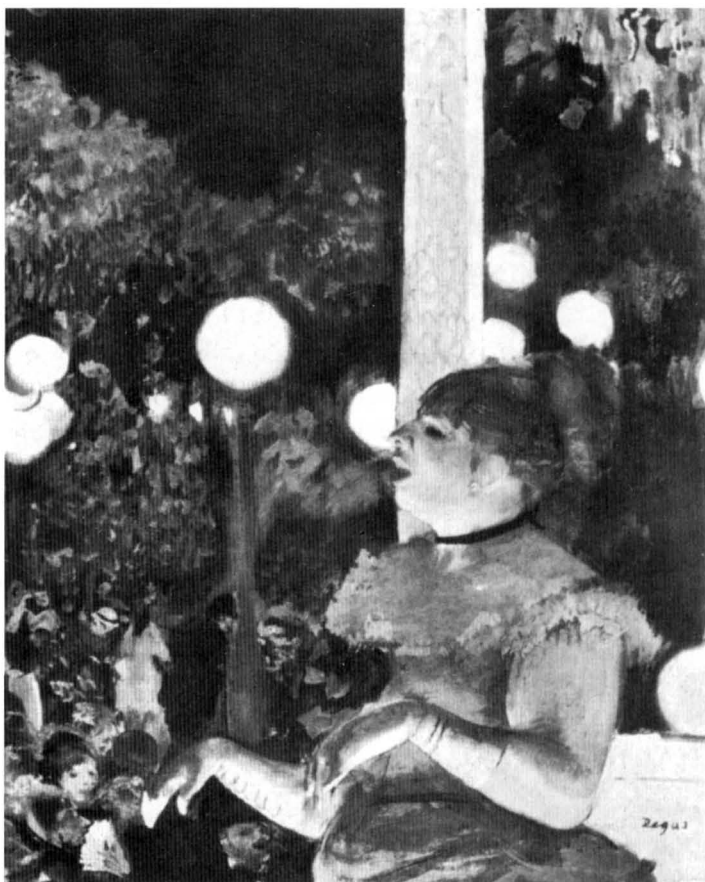
¹ [Герой романа Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884).]



Дега. Балерина с букетом, кланяющаяся публике. Фрагмент (1878)

Испытание реальностью – иначе говоря, обладание мисс Уранией – разрушает этот фантазм, к великому разочарованию Дезэссента. В его воспоминаниях мисс Уранию сменяет образ чревоушательницы из кабаре...

За время, разделяющее Флобера и Гюисманса, в литературе распространилась и получила развитие любопытная мифическая тема, связанная с экзотическим характером ярмарочного зрелища. Женщина, которую дозволено созерцать *за плату*, не только отличается от всех остальных женщин: она еще и втайне отлична от своей наружной женской природы. Она обладает величайшим потенциалом метаморфоз, прямо связанным с ее гибкостью, – отсюда ее способность менять сексуальную роль в глазах зрителя. Она поддается капризам воображения того, кто на нее смотрит. На первый взгляд она выглядит не более чем восхитительным предметом, который только и ждет, чтобы его взяли, как срывают плод. Кажется, ею за-



Дега. Кабаре. «Собачья песенка» (1875–1877)

владеет тот, кто предложит самую высокую цену. Она вещь, она почти жертва; ее представляют себе пленницей неумолимого тирана: жестокий директор держит ее в заточении и подвергает эксплуатации. Принцесса-узница, она жаждет освобождения. Но у этой жертвы, у этого предмета купли-продажи *стальные мускулы* – благодаря своей силе, своим сверхчеловеческим способностям, своей блистательной животности она умеет вырваться из любой неволи. В соответствии с полярной диалектикой воображения идеальная жертва мигом превращается в палача: оказывается, в этом гибком женском теле прячется агрессивная и опасная мужественность. Что-то роднит ее с хищными зверями, которых показывают на том же манеже. Горе безумцу, вздумавшему ею обладать. Эта наездница не просто холодная амазонка, не просто Диана, равнодушная к любви, – это мрачная Геката, ведущая за собой сонм бледных мертвецов. Пройдет не-

много времени, и ее начнут изображать с острыми клыками вампира, жаждущего свежей крови: именно здесь берет начало миф о «женщине-вамп». Один из наиболее поразительных персонажей этого рода – Лулу Франка Ведекинда, появляющаяся в «Духе земли» (1895) в костюме Пьеро. Эта женщина-разрушительница кончает тем, что сама становится жертвой Джека Потрошителя: она соединяет в себе оба аспекта той перверсивной роли, которую воображение зрителя склонно проецировать на актрису, – активный и пассивный. Еще одним примером, превосходно иллюстрирующим эту «роковую» функцию женщины, может служить «Саломея» Оскара Уайльда. Ирод обещает ей все в награду за возможность любоваться ее пляшущим телом – и она, после танца с семью покрывалами, просит у царя голову Иоканана, человека Божьего.



Бердслей. «Кульминация».
Иллюстрация к «Саломее» Оскара Уайльда

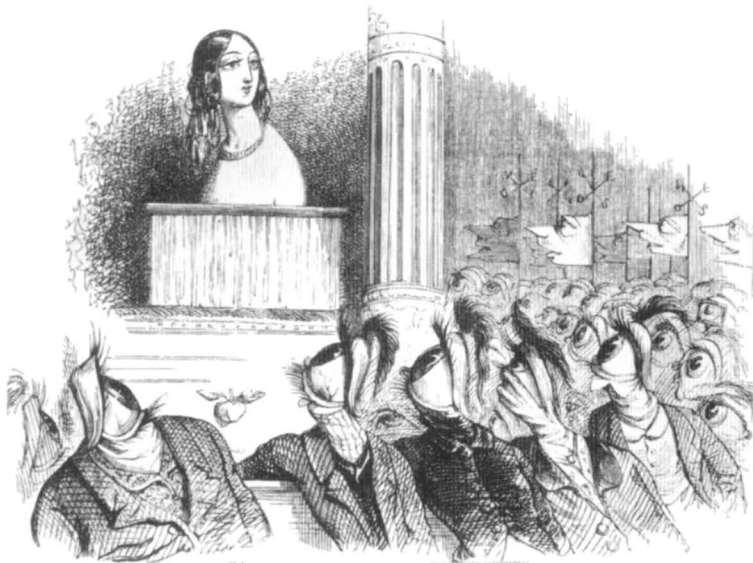


Мунк. Вампир (1894)

Желанные тела и тела униженные

На этой стадии литературного осмысления нашей темы триумф гибкого женского тела становится манифестацией зла, особенно явно обнаруживая свой шокирующий характер на фоне гибели партнера-мужчины или принесения его в жертву. Достаточно напомнить, что танец со времен средневековья связывается с символикой сладострастия, смертного греха и что уже в языческой древности танцы и подвижные игры, стоило им утратить свой ритуально-вокальный характер, стали восприниматься как нечто бесстыдное и непристойное.

Если в спортивных состязаниях тело преодолевает себя, устремляясь к измеримому результату, если в обрядовом действе жест себя превосходит, указывая на символизируемое им значение, то танцы и акробатические номера, завораживающие зрителя, отсылают лишь к телу как таковому, к его



Гравюра. Влюбленные (1843)

грации, его силе, его эротической привлекательности. Здесь тело служит собственным референтом, однако эта ситуация разнится с той, когда тело обнажено и неподвижно. Танцовщица – даже если она раздета почти догола – всегда выступает в какой-то иллюзорной роли, всегда превращается в нечто отличное от самой себя: она *изображает* цветок, птицу, сказочное божество, персонажа, принадлежащего культурной традиции (сильфиду, Титанию, Пери). Но какими бы декорациями и костюмами ни обеспечивалось это «репрезентативное отчуждение», оно целиком и полностью опирается на тело танцовщицы, и при всей успешности этих аллюзийных ревоплощений решающим остается ее телесное присутствие. Какая-то непрестанная пульсация то сообщает телу фиктивное значение, то вновь отсылает от этого значения к буквальному физическому присутствию актрисы. Притягательность танцовщицы заключается большей частью в этом прерываемом преодолении, заключающем ее в ореол *быстролетных* значений – значений, которые непрестанно вбирает в себя и пересоздает существо из плоти и крови. Для «эстета» XIX века такое прерванное бегство из тела в направлении улетающего смысла составляет наиболее будоражащий соблазн. В новелле, которой Бодлер дал в качестве названия звучное и игривое сценическое прозвище артистки «Фанфарло», обаяние героини объясняется как раз тем, что она выступает то в одном, то в другом



Брэндард. «Король из замка» (1858)

сказочном облике, всякий раз поддерживая иллюзию своего абсолютного слияния с ролью. Для того чтобы тело Фанфарло было по-настоящему пленительным, ей нужно воплощаться во множестве персонажей волшебного мира пантомимы:

Претерпевая целый ряд обворожительных метаморфоз, она являлась в образе Коломбины, Маргариты, Эльвиры и Зефирины, и с несравненной веселостью позволяла себя целовать героям самых разных эпох, пришедшим из разных стран и разных литератур [...] Фанфарло была то скромной, то фантастичной, то сумасбродной, то веселой; ее мастерство предстало во всем великолепии, и речь ее ног была не менее изощрена, чем пляска ее взоров [...] Танец способен приоткрыть тайну, скрываемую музыкой, особенно же он хорош тем, что чело-вечен и осязаем. Танец – это поэзия, сотканная руками и ногами, это прекрасная и грозная материя, одушевленная, облагороженная движением.

Действительно, женщина в представлении Бодлера есть чистая материя. И если женщина не преображена каким-либо художественным значением (которое создается ею самою или приписывается ей зрителем), то она поглощается буквальной материальностью своего тела: растворяется в греховности природного существования. Герой Бодлера вожделеет к Фанфарло лишь постольку, поскольку узнает в ней образы из литературного репертуара, прошлое культуры во всей его полноте: «Она соединяла в себе прихотливость шекспировской фантазии и шутовство итальянцев». Когда же Фанфарло, сбросив одежду, была готова отдаться Самюэлю Крамеру, он, «повинуясь странному капризу, принялся кричать точно испорченный ребенок: – Я хочу Коломбину, верни мне Коломбину; верни мне ее такой, какой я увидел ее в тот вечер, когда она свела меня с ума своим диковинным облачением и корсажем акробатки!.. И не забудьте о румянах!» Здесь перед нами враг естественности, автор похвалы гриму¹. Готовый склониться перед разряженным идолом (чью лживость он прекрасно сознает, поскольку и сам отчасти был ее творцом) и принять от него горчайшие муки, он проявляет исключительную надменность и жестокость по отношению к самой Фанфарло, когда та становится просто женщиной, неспособной и дальше колебаться между живым присутствием и символическим значением: актриса, низвергаясь на уровень своего женского естества, навеки утрачивает волшебную силу, которой ее наделяет театральная роль, она целиком подпадает под власть плотской инерции. Когда поэт удаляется от Фанфарло, ее способность к взлету исчезает, верх берет роковая сила, действующая в противоположном направлении, – сила тяжести. И тут поэт отыгрывается, живописуя в оскорбительной манере судьбу этой девушки после их разрыва: «А что же Фанфарло? она день ото дня жиреет; она превратилась в тучную, чистенькую, холеную и лукавую красотку, девицу для утех министерских служащих». Раньше, в костюме Коломбины, в забавном одеянии акробатки, она была бесконечно соблазнительна – теперь же ей осталось лишь разделить судьбу тех, о ком Бодлер с холодной ненавистью говорит в «Моем обнаженном сердце»:

Женщина – прямая противоположность Денди. Значит, она должна вызывать омерзение. Женщина голодна – и она хочет есть. Чувствует жажду – и хочет пить. Ею овладевает похоть – и она хочет отдаться. Блестящая заслуга! Женщины естественны, то есть отвратительны [...] Женщина не различает души и тела.

¹ «Похвала гриму» – название главки в статье Бодлера «Поэт современной жизни» (1863). – Прим. ред.



Гранвиль. Путешествие в вечность

Она примитивна, как животные. Сатирик бы сказал: это потому, что у нее есть только тело¹.

Эти слова Бодлера свидетельствуют о чрезвычайно характерном для тогдашнего времени ощущении неловкости, которое внушает человеку его телесная природа. Тело – это зло, это нечто несущностное; в цирк, на ярмарочную площадь, в оперу ходят, чтобы увидеть там блистательное и безуспешное стремление тел искупить свою греховность с помощью красивого движения: там наслаждаются порочным искушением и в то же время обещанием эстетической победы над пороком. Движущиеся тела – разве это не благодарный предмет для идеализирующей интерпретации? Малларме, оправдывая свою любовь к зрелищам, пытается заново связать их с понятиями обряда и культа; он восторгается грациозной вязью балетных движений, но лишь потому, что видит в них *означающее*, за которым стоит мистическое откровение: для него танец – подвижный текст, созданный беззвучной речью тела, причем текст осо-

¹ Шарль Бодлер, *Цветы зла* (и др.), М., Рипол классик, 1997, с. 430, с уточнением перевода. – Прим. ред.



Росс. Верховный порок (1884)

бый, делающий тело бестелесным, полностью его упраздняющий. Балет приобретает качество *иероглифа*:

Танцовщица *не равна танцующей женщине*, по двум причинам сразу: во-первых, она *не женщина*, а метафора, сжато представляющая вариацию какой-нибудь простейшей фигуры: меч, чашу, цветок и т. п.; во-вторых, она *не танцует*, а иносказательно составляет из телесных письмен, из этих чудесных шажков и взлетов, то, что можно было бы пересказать лишь с помощью длинной последовательности прозаических абзацев, как диалогических, так и описательных, – стихотворение, освобожденное от всякой письменной оснастки.

Заметим, однако, что этот семантический сдвиг, во многом зависящий от суггестивных способностей актера, не в меньшей мере связан и с мысленным усилием зрителя. Танцовщик в любой момент может утратить знаковую функцию, которая приписывается ему без его ведома и, так сказать,



Бодлер. Автопортрет

похищает у него его тело: тогда он вновь совпадает с материальной реальностью своей плоти – не то чтобы притягивается ею к земле, но все же расстается с идеальным значением и низводится к прискорбной очевидности своего физического присутствия.

Этот колебательный процесс лучше всего определяет атмосферу, преобладающую в конце XIX века, – как в цирке, так и в опере. Балансируя между триумфом плоти и виртуальностью символического значения (которое предлагается балетным либретто, а еще чаще – приписывается зрителем-поэтом), спектакль ставит нас перед захватывающим мысленным выбором: либо отдаться чарам реального живого тела, его могучего и вульгарного присутствия, либо, усилием интерпретирующего сознания, вырваться за пределы этой телесной реальности и устремиться в дали иносказания. В прыжке танцовщицы или акробата наше сознание находит отражение своего собственного «гиперболического» прыжка, преодолевающего границы любого буквального смысла. Неудивительно, что цирк в это время, когда параллельно развивались течения реализма и символизма, мог поочередно становиться предметом то «реалистической» («Братья Земгано» Эдмона Гонкура), то «символистской» интерпретации («Солнечный цирк» Гюстава Кана).

Если тело есть зло, то лучшее, что можно сделать, – как-то обойти его стороной или преобразить. «Денди» (которого Бодлер противопоставляет «естественной» женщине) как раз и представляет собой человека, старающегося возвыситься над случайной данностью телесного существования. С помощью волшебной изошренности туалета денди пытается отстраниться от своего тела; как показал Жан-Поль Сартр, он лишь потому столь

усердно печется о внешности, что не хочет совпадать со своим телесным присутствием: он царит за его пределами, в сфере духа, недостижимой для других людей. Таков денди: бесстрастный, неуязвимый, скрывающий лицо под маской, временный обитатель своей наружной оболочки, превратившийся – по собственной воле – почти что в призрак. Заметим здесь, что одна из обычных функций клоуна, начиная с Ренессанса и елизаветинского театра, – пародирование денди: вид человека, притязающего на дендизм, но остающегося в плену своего тела, вызывает смех.

Ведь ничто не отбрасывает обратно к телу так жестоко, как неудачная попытка ускользнуть от тела. Тот, кто хочет казаться ангелом, предстает животным. Это и есть тот образ, в котором является перед нами человек XIX века. Если это серьезный буржуа, если он не примыкает к сомнительной группке денди, то он определяет себя *абстрактно* – как некоторое чистое сознание (по возможности добропорядочное) или как некоторую «финансовую силу». Его физическое присутствие, его тело – наименее значимый из его атрибутов. Хотя речь здесь не идет о каком бы то ни было аскетизме, тело рассматривается таким человеком как обременительный придаток, только на то и годный, чтобы прятать его под платьем темного цвета. Оно беспризорно, забыто, «вытеснено» во тьму внешнюю. «Save carnem»¹ – показательная запись в «Дневнике» Амьеля за 1857 год. Трудно провести различие между лицом духовного звания и респектабельным буржуа: оба они совершенно одинаковым образом набрасывают покров на стесняющую их телесную реальность. «Патриархальные» бороды позволяют сверкать разве что взгляду, «зеркалу души». Но, в силу странной диалектики, это тело, оставленное без призора, деформируется, делается сгорбленным, пузатым; о нем хотели забыть, а оно опять тут как тут, непристойное и гротескное.

О неприкрытое уродство голых тел!
 Те скрючены, а те раздуты или плоски,
 Горою животы, а груди словно доски.
 Как будто их детьми, расчетлив и жесток,
 Железом пеленал корыстный Пользы бог!

– восклицает Бодлер². Несущностное, случайное тело «ведет свою собственную игру»; ему бы пропасть и сгинуть, так нет же – оно с комической неизбежностью вновь и вновь вылезает на первый план. Буржуа, вперивший-

¹ [Остерегайся плоти (*лат.*).]

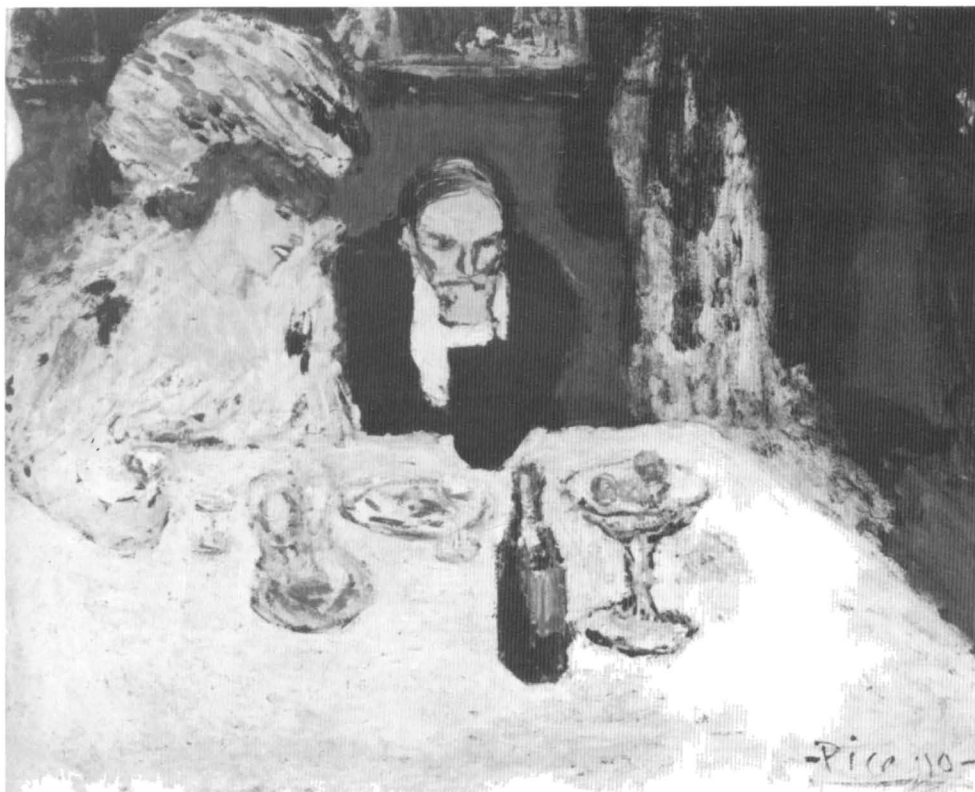
² [Здесь и ниже, если это специально не оговорено, стихотворения Бодлера цитируются в переводе В. Левика.]

ся в свои счета, рабочий, прицепленный – да что там, намертво привинченный к своей безжалостной машине, в равной мере свидетельствуют о процессе изъятия (отчуждения), в котором тело конфискуется той или иной формой труда, выдающей себя за нечто абсолютное. Гениальной иллюстрацией этого *убожества* человеческой телесности стало творчество Домье. Разумеется, уже скоро в книгах Ницше и некоторых других авторов прозвучит призыв к пробуждению и реабилитации тела, сопровождаемый восхвалением танца. Но этот призыв не был бы таким страстным, если бы перед тем тело не отправили в своеобразную ссылку – тем более очевидную, что дух, поглощенный исканиями отдаленных целей, перестал видеть в теле своего подлинного спутника.

В XIX веке эта участь выпадает главным образом на долю мужчин, и хотя ее же претерпевает большинство женщин, мужчина XIX века представляет себе идеальную женственность как нечто обратное и дополнительное по отношению к себе самому. Согласно этому мифу, женщина есть величайшая искустельница, потому что она по природе своей обречена на постоянное присутствие в своем теле. Привлекательной и опасной ее делает именно то, что она пребывает в теплой и предосудительной нерасторжимости с телом, роскошно растворяется в собственной плоти. В глазах мужчины, переживающего в это время разобщенность со своим физическим обличьем, витальная насыщенность обнаженного женского тела предстает одним из аспектов первобытного единства, который не смогла разрушить цивилизация. Показателен в этом отношении «Завтрак на траве» Мане. Тоскующие о прошлом вспоминают утраченный Эдем или же едут искать его в Полинезии¹. В этом теле, подчиненном органическому закону, еще не пробудился дух, и плоть тупо тешится собственным великолепием, не желая знать ни о чем другом. Она составляет некое *природное богатство* – ведь век, когда это происходит, был занят прежде всего эксплуатацией природных богатств. Потому к «существу женского пола» в это время и могут относиться как к чему-то неодушевленному, делать из него либо разряженного в пух и прах кумира, либо предмет торговли. Содержанки, кокотки, гризетки, уличные девицы... все они, на какой бы ступени общественной лестницы ни стояли, суть образы (одновременно и реальные, и мифические) женской природы, *одержимой телом*, – которая, впрочем, уже загрязняется – всепроникающая порча! – абстрактной властью денег. Наездница, укротительница, танцовщица, акробатка демонстрируют этот чисто плотский удел женщины в высшей степени непринужденно: они блестяще

¹ Подразумевается П. Гоген. – *Прим. ред.*

управляют собственным телом, они усиливают своими отточенными движениями исходящие от него соблазны, они умеют явить все его силы в самодовлеющем триумфе своей виртуозности – но этот триумф ограничен лишь площадкой цирковой арены или театральной сцены, он вершится в искусственном свете прожекторов, женщина-победительница окружена здесь бутафорской средой, служащей для нее и драгоценным ларцом, и тюрьмой. Для сластолюбца это легкая добыча, которая без сопротивления позволит себя увлечь в какой-нибудь «отдельный кабинет» изысканного ресторана. Чрезвычайно знаменательны многочисленные изображения «ужинающих пар», появляющиеся на рубеже XIX–XX веков. Мужчина и женщина сидят перед устрицами и шампанским: он, гротескный толстяк, сощуривший глаза, во фраке, с широченной манишкой, прикрывающей грудь; она, потаскушка или «актриса», в декольтированном платье, похожая на распутившуюся хризантему, насквозь плотская, с перламутрово-переливчатой кожей...



Пикассо. За ужином (1901)



Два актера (аттические статуэтки IV века до н. э.)



Руб. Фигуры-кегли (1907)

Чтобы подчеркнуть разрыв, решительное расхождение между комичным телом мужчины и блистательным телом женщины, ее изображают на этих картинах каким-то недостижимым Эльдorado, заповедным цветком. Не умея вырваться из своей бессильной похоти, из бесплодного вожделения, из плотской ущербности и уродства, мужчина в это время воспекает древнюю или будущую Еву¹ (а иногда, напротив, принимается, негодуя, обличать лживость торжествующего женского начала); что же касается своего собственного положения, то для него он может найти мифическую репрезентацию в образах, заимствованных из мира традиционной буффонады. Ведь в народном театре с незапамятных времен классической древности культивировались не только чудеса акробатики, но и комизм нескладных увальней. Хотя в английском театре XVI века клоун выступает наследником Порока, средневекового чертенка, и часто отличается неутомимой живостью, он в то же время (в соответствии со своей этимологией, восходящей к слову *clod*, т. е. «земляной ком») может быть и неотесанным мужланом, пентюхом, тугодумом, недотепой, который делает шиворот-навыворот все, о чем его ни попросят. В языке алхимической характерологии клоун-трюкач соответствует *меркуриальному* типу, тогда как клоун-увальень воплощает тяжесть *земли*, от которой к нему переходит и внутренняя холодность. В самом деле, такой клоун почти не имеет понятия о любви: если ему представляется возможность завоевать женщину, то он глупейшим образом ее упускает. К этой традиции принадлежат комедийные маски Жилья и Пьеро – героев, вечно попадающих впросак, да вдобавок, из-за редкостного тупоумия, еще и плохо понимающих, что с ними произошло... Этот традиционный тип клоуна был самой судьбой предназначен изображать поражение мужского начала перед лицом торжествующей женственности. Живописцы – Лотрек, Сера – множат изображения смешливого, бестолкового, нетвердого на ногах клоуна Августа, который смотрит снизу вверх на легкую и горделивую наездницу в пачке; писатели, со своей стороны (при участии художников-иллюстраторов), запечатлевают, опираясь на музейные воспоминания, славные деяния Жилья и Пьеро. Жермен Нуво вопрошает:

Жиль, детище Ватто!² о чем, сваясь с луны,
Ты думаешь, смешной, в одежде мешковатой?
Ответь: твои глаза светлы или мрачны?
Вновь Доктор помешал? Взревел осел треклятый?

¹ «Будущая Ева» – роман О. Вилье де Лиль-Адана (1886). – *Прим. ред.*

² [Картина Ватто «Жиль» находится в Лувре.]

Лафорг вкладывает в уста «бледных детей лунного хора» всю язвительность философа-женоненавистника, испившего до дна чашу разочарования в женщинах:

...над теми, кто доньше
Сей пол боготворит всерьез,
Хохочут клоуны до слез,
Не веруя былой святине!

Вы, что привыкли юбку чтить,
Не бросьте камня в простодушных
Паяцев, юбке не послушных, –
Не торопитесь их судить!



Энсор. Пьеро и скелет в желтом (1893)

Зато эти персонажи, столь иронически относящиеся к женщинам и к любви, находятся на короткой ноге со смертью: они знают, что именно смерть правит в этом мире величайшее и подлинное торжество. Убожест-

во человеческой телесности находит в них свое предельное выражение: они становятся призраками, привидениями, скелетами, несущимися в пляске смерти. Необычный портрет Пьеро-призрака предлагает Верлен (вообще-то его герой будет эволюционировать как раз в противоположную сторону и в конце концов превратится в клоуна-сластолюбца, захлебывающегося вином и слезами):

Нет, он уже не тот лунатик озорной
Из песни давних лет – прабабушек утеха!
Он в призрак обращен – ему ль теперь до смеха?
Огонь свечи погас, и все покрылось тьмой.

Неверный свет зарниц, всплеск молнии ночной
Являют нам его: рта темная прореха
Зловещих панихид подхватывает эхо,
А белый балахон – как саван гробовой¹.

Приняв это бледное, кошмарное обличье, увалень Пьеро обретает исключительную подвижность: демоническая марионетка, носимая замогильными ветрами, он перестает быть существом, вылепленным из тяжелой земной глины, он вновь становится существом меркуриальным, с ртутью, играющей в жилах, он прорывает, точно бумажный круг, границы между жизнью и смертью. Тощий Пьеро символистов и Виллетта – это *синкретическая* фигура, в которой сплавлены воедино не только очевидные черты персонажей комедии дель арте, но еще и силуэт задумчивого Гамлета, гримаса гётевского Мефистофеля, а в придачу ко всему – сколько угодно монмартрской бесцеремонности. Однако ртутная живость призрачного Пьеро – в отличие от полнокровной ловкости акробата и канатной плясуньи – не может вознести его в блистательную высь: он связан с «бездной под нашими ногами». Полулегендарный Дебюро уже в биографии, написанной Жюлем Жаненом, представал артистом, который попадает из одной переделки в другую и оказывается в самых унижительных положениях. Жюль Жанен вообще (в противоположность Готье) видел в пантомиме Канатоходцев не блестящее проявление народного гения, а скорее продукт общественного разложения, забаву во вкусе поздней империи. Позже, в «декадентской» атмосфере конца века лунные Пьеро акклиматизируются без особого труда.

Впрочем, и сам Готье причастен к тому, что фигура Дебюро оказалась освещена этим призрачным светом. Бесчувственный, холодный, равнодушный к женским чарам, Пьеро в его представлении не просто традици-

¹ [Перевод А. Эфрон.]

онный дурень, преданный главным образом тревоугодию. Как в заметках о театре, так и в собственных пьесах Гюте делает из него *Sonderling*'а¹, человека «вне общества», чья истинная родина – не от мира сего. Метафизическая рассеянность Пьеро до такой степени отдаляет его от живых, что он превращается в *загробного* персонажа², который поднялся на землю из преисподней и обречен вновь туда низвергнуться. Это отщепенец, чуждый земной жизни. (Жизель, Пери – балетные героини, созданные Гюте, – также принадлежат к потустороннему миру.)



«Дети райка» Марселя Карне (1943–45)

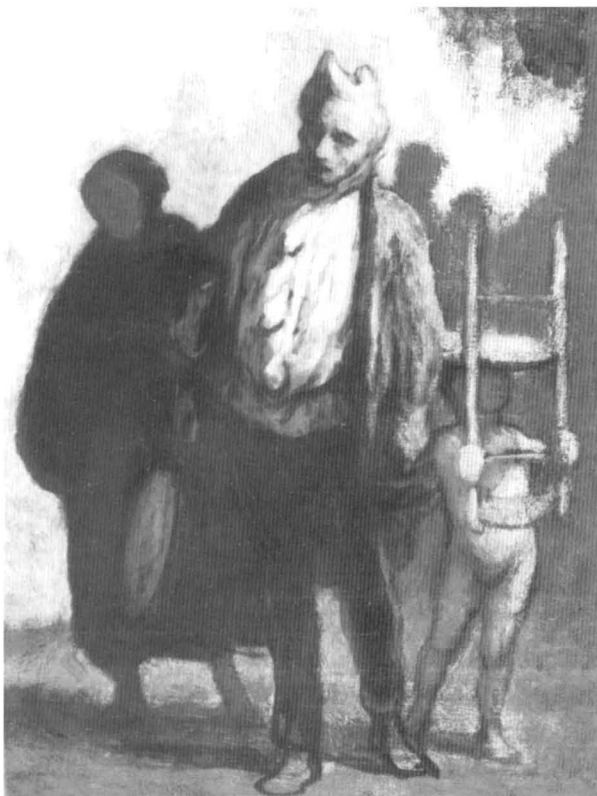
В знаменитой пантомиме «Старьевщик» Пьеро убивает торговца поношенной одеждой и обеспечивает себе блестящий успех в обществе; но ког-

¹ [Чудака, нелюдима (нем.).]

² «Загробная жизнь Пьеро» – фарс Т. Гюте (1847). Ниже упоминаются героини его балетов «Жизель» (1841) и «Пери» (1842). – Прим. ред.

да он готовится вести к алтарю богатую наследницу, брак с которой принесет ему сан герцога, появляется призрак старьевщика,

оплетает его своими длинными руками и заставляет протанцевать с ним чудовищный вальс [...] Убитый с такой силой прижимает к груди убийцу, что острие сабли, которой он был заколот, пронзает тело Пьеро и выходит наружу между его лопаток. Жертва и ее губитель оказываются нанизанными на один клинок, подобно двум майским жукам, торчащим на одной булавке. Диковинная парочка делает еще несколько туров и проваливается в люк, откуда вырываются большие языки скипидарного пламени...

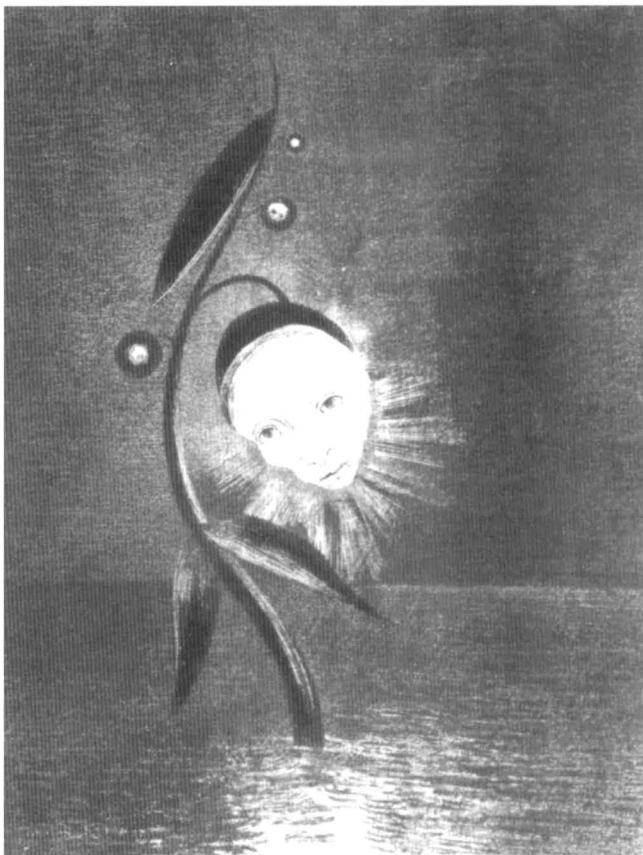


Дамье. Паяцы в пути (ок.1847–50)

Как видим, Пьеро становится фигурой, идеально иллюстрирующей тему преступления и наказания, воплощением неудачи. Гютье видит в этой фигуре аллегория, раскрывающую существо человеческой природы:

Не символизирует ли охваченный неясными желаниями Пьеро, бредущий по улице в белой куртке, белых панталонах, с лицом, набеленным мукой, еще невинную и белоснежную человеческую душу, томимую бесконечным стремлением воспарить в высшие сферы?

Это замечание Готье в свою очередь можно рассматривать как «символическое» выражение взглядов художника 1840 года, считающего успех и богатство неразрывно связанными с преступлением: чтобы защитить свое представление о душевной чистоте, он прибегает к образам смерти и проклятия.



Редон. Болотный цветок (1885)

Рождение трагического клоуна

Темы, с которыми мы до сих пор знакомились в разрозненном порядке, приобрели исключительную связность в творчестве Бодлера. Осмысление фигуры клоуна не сводится у него к яркой вариации живописного сюжета: оно отвечает развитию внутренней драмы Бодлера и в итоге порождает бесконечно сложный образ судьбы поэта и поэзии. Бодлер, поэт «двух од-

новременных стремлений»¹, наделил художника, предстающего под видом шута и паяца, противоречивой тягой к взлету и падению, выси и бездне, Красоте и Неудаче.

В стихотворении «Альбатрос» поэт, уединяясь, способен одним взмахом своего крыла вознестись над миром, но стоит ему оказаться среди людей, как он платит за это «шутовским» унижением:

Лишь недавно прекрасный, взвивавшийся к тучам,
Стал таким он бессильным, нелепым, смешным!

Из «продажной Музы» нищета делает голодную «акробатку», она вынуждена выставлять напоказ свои прелести:

...обнажась при всех,
Из слез невидимых вымучивая смех,
Служить забавою журнальным воротилам.

Бодлер развивает и углубляет представление, согласно которому актер под своей мнимой веселостью скрывает отчаявшуюся душу (традиция, восходящая самое позднее к XVIII веку). Еще больше, чем Гюго с его Трибуле и Гуинпленом, он способствует оформлению архетипа трагического клоуна: образа, оставшегося в литературе и живописи не на одно десятилетие.

Описывая бурную комическую сцену, разыгранную английскими клоунами, Бодлер особенно ярко рисует эпизод, где клоун выступает в роли гротескной жертвы:

Английский Пьеро вихрем вылетел на подмостки, кулем брякнулся оземь и захохотал так, что зал вздрогнул: этот смех напоминал веселые раскаты грома... В конце концов Пьеро невесть за какое преступление был приговорен к казни на гильотине [...] Жуткое орудие воздвиглось над французской сценой, весьма удивленной сим романтическим новшеством. Некоторое время Пьеро взбрыкивал и мычал, точно бык, которого ведут на бойню, а затем покорился судьбе. Его голова – большая, красно-белая – отделилась от тела и с грохотом покатилась к будке суфлера: взору зрителей явился кровавый срез шеи, перерубленный хребет и прочие внутренности, как если бы они увидели тушу, только что разделанную мясником. Но в тот же миг, нежданно-негаданно, обезглавленное тело, увлекаемое неодолимым желанием кражи, восстало, победительным жестом подтибрило собственную голову, словно окорок или бутылъ вина, и степенно – что твой святой Дени! – засунуло ее в карман!

Претерпев это забавное мученичество, клоун в своем «посмертном» существовании получает способность летать: он превращается в веселое привидение. Иначе развиваются события в притче «Героическая

¹ [Ср.: «В каждом человеке всегда живы одновременно два стремления: одно – к Богу, другое – к Сатане» (Бодлер, «Мое обнаженное сердце».)]

смерть»¹ (напоминающей своим общим тоном некоторые рассказы Эдгара По): здесь шут Фанчулле совершает поистине смертельный кульбит, более не возвращаясь к жизни.

Отношения между шутом и государем носят в этом рассказе садический характер, причем жестокость в равной мере свойственна обоим героям. Фанчулле оказался в числе заговорщиков, намеревавшихся свергнуть монарха: как сам Бодлер в 1848 году, шут, хотя и был «чуть ли не одним из друзей государя», дал себя увлечь хмелю революционной авантюры. После разоблачения, ареста и мнимого прощения он становится жертвой изощренной мести властителя. Этот государь-артист, чья «крайняя чувствительность делала его во многих случаях жесточе и деспотичнее людей его сана», хочет развеять свою скуку, казнив изменника совершенно необычным образом. Он обещает Фанчулле сохранить ему жизнь, если тот безукоризненно сыграет «одну из своих главных и лучших ролей». Хотя в рассказе условно изображается эпоха Возрождения, артистическое искусство Фанчулле заставляет вспомнить скорее о Дебюро:

Сеньор Фанчулле особенно отличался в немых или немногословных ролях, которые бывали нередко самыми главными в этих феерических драмах, имеющих целью изобразить символически таинство жизни. Он вышел на сцену с непридуманной легкостью...

Фанчулле превосходит самого себя. Но мальчик, подосланный государем, внезапно оглашает зал «резким продолжительным свистом»... Этот жестокий знак «порицания» прерывает Фанчулле

в одно из его лучших мгновений [...] Фанчулле, потрясенный, пробужденный от своей грезы, сначала закрыл глаза, но почти тотчас же снова раскрыл их, неестественно расширенные, затем открыл рот, как бы судорожно втягивая воздух [...] и упал мертвый на подмости.

Бодлер, умевший чувствовать себя и раной, и ножом², одновременно реинкарнируется в скучающего тирана и в бесконечно искусного мима, который, достигнув верха своей гениальности, падает замертво, пораженный в самое сердце проявлением острой неприязни к его искусству. Больше того: Бодлер является еще и единственным, притаившимся в углу сцены свидетелем, способным разглядеть невидимое сияние над головой шута: «...перо мое дрожит, и слезы вновь переживаемого волнения подступают к глазам, когда я пытаюсь описать вам незабываемый вечер». Избранный свидетель, палач и осужденный – внутренняя драма Бодлера позволяет ему соединить в

¹ [«Героическая смерть» и «Старый паяц» цитируются в переводе Эллиса.]

² Из стихотворения «Неautontimoroumenos». – *Прим. ред.*

себе все эти три ампула. Шут становится – об этом и говорит сияющий нимб – священной жертвой, которая по прихоти господина, из-за насмешки ничего не смыслящего и послушного ребенка низвергается в царство смерти.

Фанчулле доказал мне решительно, неопровержимо, что упоение Искусства более всякого другого способно завесить ужасы бездны, что гений может играть комедию на краю могилы, с радостью, мешающей ему видеть могилу, потерявшись в раю, исключавшем всякую мысль о могиле и разрушении.



Дамье. Баяццо (клоун)

Как видим, искусство вовсе не обеспечивает спасения – это скорее возвышенная пантомима на краю могилы, скрывающая, и притом лишь на мгновение, «ужасы бездны». Как подчеркнул Жорж Блен, Бодлер, сделавший искусство своим идеалом, ставит спасительную силу красоты под сомнение. В минуту наиболее волнующего успеха художник, вознесенный на вершину, с которой он заглядывает в бездну, бесконечно уязвим. Он не «выдерживает» свиста. Образ шута, травестийный автопортрет самого Бодле-

ра, позволяет раскрыть – в несколько пародийной форме – то смертельное головокружение, которое испытывает художник: не только потому, что он осмелился посягнуть на особу господина (Отца), но и потому, что ему, из-за его связи с иллюзорной природой искусства, недостает *бытия*.



Домье. Балаганный Геркулес (ок.1865)

К тому, о чем в отточенной форме классической новеллы рассказала нам «Героическая смерть», Бодлер вернется позже, на этот раз избрав тональность парижской хроники: «наблюдение», сделанное во время прогулки по предместьям большого города, здесь неожиданно возвышается до масштаба томительной аллегии. В стихотворении в прозе «Старый паяц» рассказчик бредет по шумной и пестрой праздничной площади, на которой собралось множество шутов и потешников. Меркуриальная ловкость представлена «фокусником, ослепительным, как божество», – между тем танцовщицы, «прелестные, как феи или как принцессы, скакали и прыгали в огнях фонарей, зажигавших искрами их юбки». Тем разительнее контраст с опустившимся актером, чей подробный портрет рисует далее Бодлер:

В конце, в самом конце всего ряда балаганов, словно он сам, стыдясь, запрятался туда, подальше от всего этого великолепия, я увидел бедного паяца, сгорбленного, немощного, дряхлого, развалину человека; он стоял, прислонившись к одному из столбов своей хижины, более жалкой, чем хижина самого грубого дикаря, но убожество которой все еще слишком хорошо освещалось двумя заплывшими и чадящими огарками.

Повсюду радость, нажива, разгул; повсюду уверенность в хлебе на завтрашний день; всюду бешеный взрыв жизненных сил. Здесь полная нищета, нищета, наряженная, в довершение ужаса, в шутовские лохмотья, – контраст, созданный гораздо больше нуждою, чем самим искусством. Он не смеялся, этот несчастный! Он не плакал, он не плясал, не жестикулировал, не кричал, он не пел ничего, ни веселой, ни жалобной песни, ничего не выпрашивал. Он был нем и недвижим. Он покорился, он сдался. Его путь был окончен.

Но каким глубоким незабываемым взглядом обводил он эту толпу и огни, живые волны которых останавливались в нескольких шагах от его отвратительной нищеты! Я почувствовал, как мое горло сжала страшная рука истерии, и мне показалось, что взгляд затуманился слезами, этими непокорными слезами, которые никак не хотят пролиться.

Что делать? К чему спрашивать несчастного, какие редкости, какие чудеса мог он показать в этих смрадных потемках, за своей изорванной занавеской...



«Дорога» Федерико Феллини (1954)



Пикассо. Шарманщик (1906)

Если Фанчулле падает замертво, достигая высшего предела художественной виртуозности, то старый паяц символизирует другую разновидность жизненного крушения (впоследствии часто изображавшуюся в литературе и искусстве) – безмолвную деградацию, упадок воли, непреодолимое бессилие. Его молчание пророчески предвещает и прообразует будущую афазию Бодлера. Однако при всей своей несхожести эти две фигуры – Фанчулле и старый паяц – чем-то напоминают друг друга: оба представлены на фоне бездны и неотвратимой гибели. Мы видим два *конца карьеры*: в одном случае жизнь завершается пароксизмом бесплодного триумфа, в другом – неподвижностью и параличом. Гюлье рассказывал о том, как шут взлетает ввысь. Бодлер – отлично знавший о способности артиста к полету – сосредоточил свое внимание на падении и деградации.

Смерть Фанчулле может вызвать в памяти падение Икара, тогда как отупелое существование старого паяца горше самой смерти: смехотворная причудливость его отрешьев, жалкое зрелище, предлагаемое им публике, не стоят ломаного гроша, ведь только какая-либо энергичная выдумка могла бы вдохнуть во все это жизнь, а ее не видно. Старый артист, отделившись от обычных людей, поднялся на подмости; он все еще надеется привлечь к себе внимание; однако он ничем не интересен, и теперь уже люди обходят его стороной. Разрыв носит двоякий характер: сначала он выражается в обособленности самого артиста, а затем – в расстоянии, на котором держится публика.

В обоих текстах судьба шута-мученика во многом зависит от вмешательства внешней силы: государя, публики. Трагическая участь старого паяца отмечена не только внутренней неизбежностью человеческого угасания – не менее важно здесь и равнодушие толпы. Несколько сужая символическое значение персонажа, Бодлер делает из него «образ старого писателя, пережившего то поколение, которое он забавлял с таким блеском; образ старого поэта без друзей, без семьи, без детей, доведенного до падения нищетой и общественной неблагодарностью, и в балаган которого не хочет более заглянуть забывчивый свет». Таким образом, «забывчивый свет» играет по отношению к старому паяцу ту же садическую роль, какую жестокий тиран играл по отношению к Фанчулле. В обоих текстах артист, противопоставленный власти (в лице монарха или публики), не в силах устоять против приговора, вынесенного ему этой властью. Но есть и различие: тиран хотел видеть, как Фанчулле умирает в момент высшего проявления своего таланта, а жестокость публики, почти бессознательная, состоит в том, чтобы *не заметить* старого паяца. Убийство совершается и там, и тут: старый актер, чей образ предлагает нам ярмарочная зарисовка, сценка из современной жизни, – одинокий среди уличной толпы, похожий на тех трогательных стариков, которые появляются в «Парижских картинах» из «Цветов зла», – умирает медленной смертью, в постыдном изгнании. (Разве его хижина не хуже, чем хижина «дикаря»? Разве его бедственное положение, его «отверженность» не усугубляются тем, что он по-прежнему тщится выставлять себя напоказ, сохраняет безумную надежду «продать себя» публике?) Внимательный читатель заметит, что эти два стихотворения в прозе не ограничиваются противопоставлением жертвы и палача – в углу картины поэт изображает и себя самого, свидетеля сцены, которая поражает его так глубоко, что он не может сдержать слез и чувствует, как его «горло сжала страшная рука истерии». Выстраиваемые таким образом отношения образуют «треугольник»: при этом поэт-свидетель, созерцающая об-

раз *агонии* (в прямом смысле слова), раскрывает его символическое и пророческое содержание применительно к самому себе.



Энсор. Мщение Лягушки-Скакушки (1898)

Смешные спасители

Взлет и падение, триумф и деградация, ловкость и неуклюжесть, слава и жертвенная гибель – вот крайности, между которыми колеблется судьба клоуна и ему подобных. Иногда (как в истории Фанчулле) мы наблюдаем судорожное сплетение этих противоположностей в нерасторжимом целом, иногда преобладает их попеременное чередование; иногда авторы используют набор традиционных типов, образующих асимметричные пары, в которых каждому партнеру отводится своя функция.



Сера. Тромбонист (1887)

Образы, созданные Бодлером, волнуют художников конца XIX века и находят многочисленные отклики в их творчестве.

В картинах Тулуз-Лотрека, изображающих цирк и его звезд, очарование динамических сцен странно контрастирует с безжизненностью персонажей, показанных в момент отдыха.

Отдыхающее тело вяло, расслаблено – от него исходит ощущение усталости, гнетущей опустошенности. Если оно стремительно движется или застыло в напряженной позе, то, напротив, выглядит легким и складным, его пропорции идеально соответствуют рискованному ремеслу циркового артиста¹.

Тем самым художник выражает двойственный смысл, который проецирует на фигуру клоуна воображение писателя. «Клоунесса Ша-Ю-Као», запечатленная кистью Лотрека, предстает чем-то вроде бодлеровского старого паяца в женском облике. Жан Лод, чье свидетельство тем более ин-

¹ Jean Laude, "Le monde du cirque et ses jeux", *Revue d'esthétique*, t. VI, 1953, pp. 411–433.



Лотрек. Клоунесса Ша-Ю-Као (1895)

интересно, что он, по-видимому, вовсе не стремился установить это сходство, описывает знаменитую картину следующим образом:

На отдыхающую Ша-Ю-Као грустно смотреть: она совсем выбилась из сил. Забывшись, она расставила ноги так широко, что ее поза кажется почти непристойной, безвольно уронила руки, сгорбилась. На ее лице написана страшная усталость и смутное предчувствие близкой старости.

Впрочем, мир Лотрека отличается тем, что эти, казалось бы, раздавленные люди всегда сохраняют способность вновь воспрянуть: если оборотной стороной циркового представления является усталость артистов, то перевернутым отражением этой усталости в свою очередь становится спектакль, с его огнями и ярким гримом. У них всегда находятся силы, чтобы, «забывая себя», скакать и кувыряться на арене – с поистине чудесной энергией, которую эти создания с мертвенно-бледными лицами и темными подглазьями умеют обретать (в каких волшебных напитках?) за гранью полного изнеможения.

Еще более тесно связаны со старым паяцем Бодлера трагические клоуны Руо. В этих образах отражается сходный опыт, на удивление близкий



Лотрек. Сидящая клоунесса (1896)

бодлеровскому, – мне трудно поверить, что Руо не был к нему подготовлен чтением «Стихотворений в прозе». В письме к своему другу Шюре Жорж Руо описывает встречу, предопределившую выбор темы, которая будет его неотступно преследовать всю жизнь. Встречу решающую: ведь именно после нее ученик Гюстава Моро отверг сказочную мифологию своего учителя, заменив ее мифом современным и в то же время глубоко личным.

Когда погожий денек подошел к концу и на небе зажглась первая звезда, у меня непонятно почему защемило сердце, и я безотчетно извлек из того, что видел, целую поэтическую теорию. Этот фургон, остановившийся у обочины, тощая старая лошадь, щипавшая чахлую травку; старый клоун, который, сидя в углу фургона, латал свой сверкающий цветной костюм, – как же резко различались блестящие, мерцающие, веселые вещи, и жизнь бесконечно печальная... если смотреть на нее хоть чуть-чуть сверху вниз.

Потом я *все это развил*. Я со всей ясностью увидел, что «клоун» – это я сам, это мы... почти все мы... Этот *роскошный мишурный* наряд нам дарует жизнь; все мы в той или иной степени клоуны, все мы носим «мишурный наряд», но если нас застигают врасплох, как я застиг старого клоуна, – о, тогда никто из увидевших нас не посмеет сказать, что его до самой глубины души не пронзает безмерная жалость! Моя слабость (видимо, это все же слабость... во всяком случае, она



Руо. Портрет трагического клоуна (1904)

оборачивается для меня бездной страданий) в том, что я *всегда вижу человека без его мишурного наряда*, будь то король или император, – я стремлюсь видеть его душу... и чем выше он вознесся, чем больше его славословят другие, тем больше я боюсь за его душу... Извлекать все свое искусство из одного-единственного взгляда, из старой клячи странствующего паяца (или из него самого) – в этом есть какая-то безумная гордость... или, если ты к этому предрасположен, совершенное смирение.

Руо волнует удручающее несоответствие пестрого рубища и человеческой души. По природе своей душа не имеет ничего общего с наружным обликом человека – клоунское одеяние лишь нагнетает контраст, символизируя бедствие несуразного воплощения. Цель Руо – тронуть нас патетическим эффектом расхождения между внутренним и внешним. Ему нужен смешной ряженный, нужно мишурное тряпье, чтобы дать нам ощутить бесконечную печаль души, изгнанной из своего подлинного обиталища и бро-



Руб. Портрет клоуна (ок.1907)

шенной на «торжище», в скитальческую жизнь. Художник оставляет за собой счастливое право читать скрытую истину души. Странное превосходство фигуры клоуна над властителями и судьями основано на том, что он, в отличие от сильных мира сего, попавшихся в западню своих пышных риз и внешних атрибутов бессмысленной тирании, выступает в качестве *осмеянного царя* – надевая блестящий костюм, клоун сам признает себя смеш-



«Голубой ангел» Йозефа фон Штернберга (1930)



Рюо. Раненый клоун (1939)

ным и смиренно соглашается с истиной своего униженного положения. Мы должны понять, что он изображает всех людей без исключения, что мы все до единого шуты – и что все наше достоинство (здесь можно перефразировать Паскаля) заключается в признании нашего шутовского состояния. Если мы научимся как следует смотреть, то увидим, что любые наши одежды – мишурный наряд. *Totus mundus agit histrioniam*. Стоицеская формула, повторенная в средние века Иоанном Солсберийским, затем перенесенная на фронтон театра «Глобус», где играл Шекспир, появляется вновь, на этот раз в контексте христианского экспрессионизма, обогащенного всем наследием символизма. С помощью клоуна мы прозреваем, приходя к горькому сознанию своей участи. Художник должен сделаться актером, не боящимся называть себя актером; принимая унижительный облик шута, он открывает зрителю глаза на жалкую роль, которую каждый из нас, сам то-



Рюо. Композиция для «Цирка падачей звезды» (1934)

го не ведая, играет в мировой комедии. (Джеймс Энсор в каком-то смысле похож на Рюо, но в то же время и глубоко от него отличен: на картинах Энсора мы видим маскарадную толпу, Рюо же в основном изображает немногочисленных одиночек.)

Не стоит объяснять, почему видение мира, усвоенное Рюо, побуждало его исказить собственные автопортреты до такой степени, что они превращались в лица клоунов. Камилавка художника и колпак клоуна (или Пьеро) в данном случае взаимозаменяемы. Под ними – одно лицо, варьируются лишь ступени его символической интерпретации. Уместно напомнить выражение Козимо Медичи, которое приводит Полициано: *Ogni pinto è dirigene de se*¹. Рюо постоянно применял этот принцип на практике, хо-

¹ [Каждый художник рисует самого себя (*ит.*).]

тя подчас узнавал себя в своих портретах лишь «задним числом». Большой, с лицом, покрытым безобразными нарывами, он пишет Андре Сюаресу: «Теперь я выгляжу так же, как мои кошмарные гротески». Лицо художника играет самыми разными гранями смешного и уродливого: в нем светится душа, стремящаяся освободиться от плотского обличья и общественного положения, которые держат ее в плену.

Борьба души со страданиями воплощения находит особенно ясное выражение в лице Христа. Заклание трагического клоуна – невинной жертвы – может восприниматься как несколько пародийный вариант Страстей. Как следствие, клоун – «тот, кто получает пощечины», – становится эмблематическим двойником поруганного Христа. Автопортрет художника может соотноситься не только с общеизвестным типом клоуна – точно так же его образцом может считаться и пресвятой лик Господень. Возникает кругооборот значений: клоун наделяется нимбом святого, а Христос – бледными ланитами клоуна. Вовсе не парадоксальным будет утверждать, что в изображении цирка религиозное чувство Руо проявляется с такой же силой, как в картинах, вдохновленных священным писанием. Перед нами ценностный обмен: Страсти в интерпретации Руо разворачиваются на фоне нищеты предместий, цирковые же сцены как будто происходят на Голгофе. И поскольку трагический клоун получает тем самым роль искупительной жертвы, напрашивается вопрос: не восстанавливается ли здесь одно из древнейших значений фигуры клоуна и шута? Энид Уэлсфорд напоминает, что во время некоторых кельтских праздников языческого происхождения «дурака» (*folk-fool*) часто *убивали* и что центральную фигуру очистительных обрядов, «козла отпущения» – шла ли при этом речь о живом человеке или об изображении, – нередко называли шутком. Кем же был в большинстве случаев этот клоун или этот шут?

Может быть, как указывает его маска и вычерненное лицо, лисий хвост и одежда из телячьей шкуры, это потомок древней искупительной жертвы? [...] Отверженное положение шута может объясняться тем фактом, что он репрезентировал козла отпущения, изгнанного из общины.

Таким образом, в творчестве Руо мы наблюдаем выход на поверхность – в христианизированной форме – жертвенно-искупительной составляющей древнего обряда, изначально воплощавшейся в фигуре шута. Этот пережиток язычества, бессознательно и, можно сказать, простодушно сохраненный народной традицией, теперь вновь получает одно из своих первичных значений, но на этот раз озаряется светом пылкой и скорбной христианской веры.



Фотография Макса Жакоба (не позднее 1937)

Эта же тема получила иронически деформированное преломление в жизни и творчестве Макса Жакоба, для которого шутовство было одновременно и гримасой униженности, и пародийной вариацией Подражания Христу. Мы знаем, что «Кающиеся в розовых трико» могли бы также называться «Клоуном у алтаря». Атмосфера живописи Руо оживает и позднее, в «Улыбке на нижней ступени» Генри Миллера, где он с безыскусным блеском пишет о трогательном клоуне, берущем на себя роль спасителя и жертвы:

Клоун – это поэт в действии. Он по-настоящему *проживает* историю, которую играет. И это всегда одна и та же, вечная история: поклонение, жертвоприношение, распятие. «Распятие в розовом свете»¹, разумеется.

Теперь оглянемся назад и посмотрим на длинный ряд литературных буфонов и клоунов. Мы с удивлением обнаружим, что многие выдающиеся драматурги интуитивно делали клоуна или шута орудием спасения, до-

¹ [Трилогия Генри Миллера.]



«Цирк» Чарли Чаплина (1928)

брым гением, который, вопреки своей видимой неуклюжести и склонности к язвительным остроумам, вращает колесо фортуны и помогает восстанавливать гармонию в мире пьесы, нарушенную чьим-то злодейством. Эта функция спасителя, или спасателя, конечно же, не обязательно связана с умерщвлением клоуна – правда, клоун всегда и всюду предстает отверженным и, выступая в качестве незваного гостя, получает права вездесущего персонажа. Пользуясь вольностью, присвоенной самочинно или дарованной другими, клоун выглядит постоянным нарушителем спокойствия, – однако стихия беспорядка, вносимая им в мир, на деле является целительным средством, в котором этот больной мир нуждается, чтобы вновь обрести истинный порядок. Недалекий или плутоватый, а то и парадоксально совмещающий в себе оба этих качества, клоун берет на себя роль вечного несогласного, способного изменить ход событий на прямо противоположный, – здесь достаточно назвать хотя бы «Двенадцатую ночь» или «Зимнюю сказку». Стоит упомянуть и мир народных сказок, где шутовская функция передана волшебным персонажам («Кот в сапогах»), – впрочем,

эта интуитивная традиция не исчерпала себя и по сей день. Действительно, в главных своих фильмах Чарли Чаплин обычно появляется как раз в тот момент, когда нужно спасти девушку или ребенка, хотя сам при этом не перестает подвергаться жестоким унижениям. Может быть, своей увядающей популярностью Чаплин прежде всего и обязан тому мастерству, с которым он воплотил архетип спасителя, приносимого в жертву. Образ Чаплина созвучен какому-то доисторическому ожиданию, сохранившемуся в сознании современного человека. То же можно сказать и о братьях Маркс, которые часто вмешиваются в отношения влюбленных, встречающих преграды на своем пути, – так в сказках внезапно появляются гномы (или клоуны). На первый взгляд из-за них все летит кувырком, начинается сплошной кавардак, однако в конце концов выясняется, что все их нелепые поступки носили провиденциальный характер, подчиняясь особой, волшебной логике, разрушающей любые рациональные построения: эти герои приходят на помощь жизни и любви, над которыми нависает угроза.



Танцовщица-акробатка (египетский остракон 1450 г. до н. э.)

Проводники и покойники

Нужно ли удивляться тому, что свободное развитие образа клоуна в литературе и живописи привело к проявлению первичных смыслов этой фигуры, ее архаических функций? Вполне вероятно, что длительная работа художественного воображения над этой особо благоприятной темой об-

легчила и ускорила процесс, который психоаналитики называют «возвращением вытесненного»... Не будем также забывать, что начало XX века – момент, когда цивилизованный человек впервые обращается уже не просто к *идеи* природы и истоков человечества (как было со второй половины XVIII века), но непосредственно к пластическому и фольклорному наследию примитивных обществ. Художественный прогресс во многих отношениях осуществляется через *припоминание* форм глубочайшей старины, когда заново открывают различные периоды архаики, восхваляют африканское искусство и первобытные рисунки, пытаются изображать первичные телодвижения и основополагающие мифы. Высокоразвитая культура, ощущая себя истощенной, ищет источник новых сил в первобытном состоянии человечества. Художники рисуют в воображении некое прошлое, которое, оказывается, вовсе не кануло в Лету: напротив, оно только и ждет воскрешения в нашем сознании, и все, что нам нужно, – это научиться его видеть и ценить по достоинству. Так архаизирующая тенденция трансформируется в апелляцию к глубинам бессознательного: грезя, мы получаем возможность заглянуть в первобытный мир. А цирк и народный праздник сродни грезам наяву: они позволяют нам увидеть невозможное среди бела дня. Гюгье это смутно ощущал, но его в первую очередь увлекало любованье броским зрелищем; Банвиль, хоть и не развернул своей мысли до конца, смог написать о миме-акробате следующие поразительные строки: «Мим сделал выбор между словом “возможное” и словом “невозможное”: он выбрал слово “невозможное”. Он живет в невозможном, невозможное – это и есть то, что он делает». В начале XX века художники и писатели устремляются к истокам: они упорно исследуют невозможное...

Когда рассматриваешь серию «Паяцев» голубого периода Пикассо, возникает странное впечатление: кажется, что эти картины постепенно высвобождаются из атмосферы усталости, тоскливой покорности судьбе, в которую их поначалу погрузил художник, и наполняются если не солнечной радостью, то, во всяком случае, торжественным и таинственным покоем. Судя по всему, какое-то время Пикассо был увлечен сложившимся в живописи и литературе образом клоуна-жертвы: на ранние полотна мастера легла тень бодлеровского старого паяца, и его воображением, по-видимому, владели символистские лунные Пьеро. Но Пикассо мог сказать нечто большее. И то, что он сказал своими картинами, вскоре нашло не совсем обычный отклик в писательском слове.

Аполлинер в одной из статей 1905 года набрасывает поэтическое предложение «Паяцев» Пикассо, только что представленных публике. Писа-

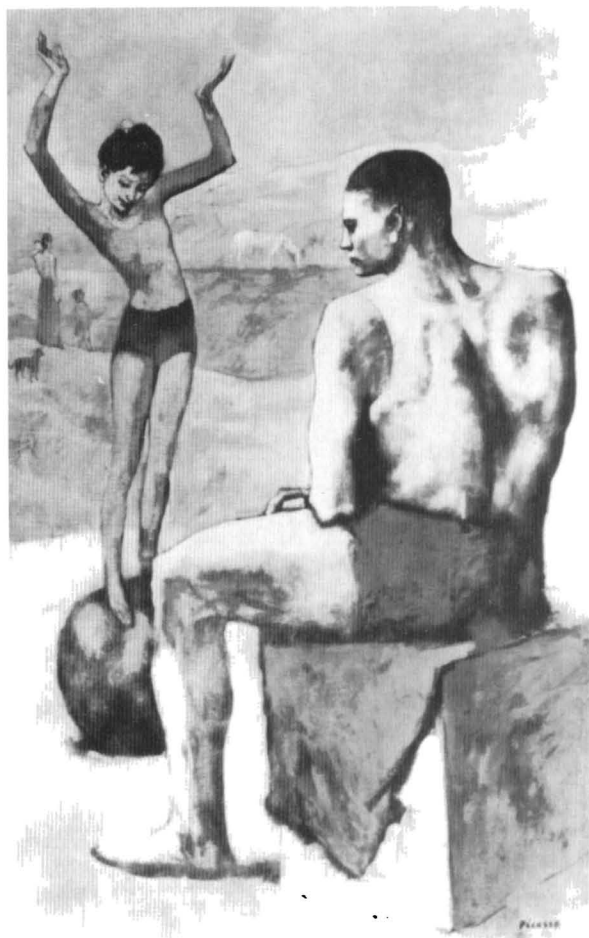


Пикассо. Смерть Арлекина (1905)

тель предается свободному полету фантазии, не совсем уместному в «серьезной» критике; в данном случае, однако, именно эта свобода помогает ему самым замечательным образом описать мифическую вселенную, созданную живописцем: даже если Пикассо не ставил перед собой цели выразить в своей живописи все то, что увидел в ней Аполлинер, предложенная интерпретация дает нам увидеть одно из возможных прочтений его картин, один из многих смыслов, которые можно связать с творчеством художника.

Матери, ждавшие первенцев, уже не надеялись на счастливые роды, может быть, из-за карканья ворон или другого недоброго предвестья. Но Рождество пришло! Окруженные своими друзьями-обезьянами, белыми лошадьми и медведеподобными собаками, они рожали будущих акробатов.

Сестры-подростки, балансируя на больших гимнастических шарах, управляют движением этих сверкающих сфер, похожих на небесные светила. Тревоги еще не созревших отроковиц невинны, а к религиозному таинству их приобщают животные. Арлекины так же блестящи, как циркачки, они напоминают их и с виду: не совсем мужчины и не совсем женщины [...] Какие-то полулюди-полузвери, чувствующие себя египетскими божествами [...] Этим паяцев не спутаешь с обычными комедиантами. Зритель должен испытывать перед ними благоговение, ведь то, что они делают, – это настоящие беззвучные обряды, совершаемые с немислимой ловкостью...



Пикассо. Акробатка на шаре (1905)

Подмостки и здесь превращаются в место культа. Но христианский пейзаж Руо сменяется эзотерической сценой, в духе *александрийского* синкретизма сочетающей таинства разных религиозных традиций: тут и чудесное плодородие, и гермафродитизм, и священное безмолвие, и рождение богов... Интерпретация поэта, накладываясь на композицию, созданную воображением художника, превращает балаганное зрелище в гностическую церемонию. Перед нами не просто игра: это ритуал, открывающий тайное знание. «Немыслимая ловкость», которую Аполлинер ассоциирует с «беззвучными обрядами», напоминает о том, что в античности акробатика часто связывалась с погребальными церемониями: подражая своими прыжками и необычными позами всепобеждающему явлению новой жизни, ак-

робат старался заковать смерть. Знаменательно, что преображение захватывает и животных: они, как бы в духе орфизма наоборот, выполняют по отношению к людям роль жрецов-посвященных. Низшая форма жизни открывает доступ к высшему знанию. Животная природа и верховная мудрость напрямую сопрягаются в единую цепь. Нас подводят к порогу инициационной мистерии: цирковые артисты знают заветное слово, позволяющее проникнуть и в сверхчеловеческий, божественный мир, и в мир недочеловеческий, животный.

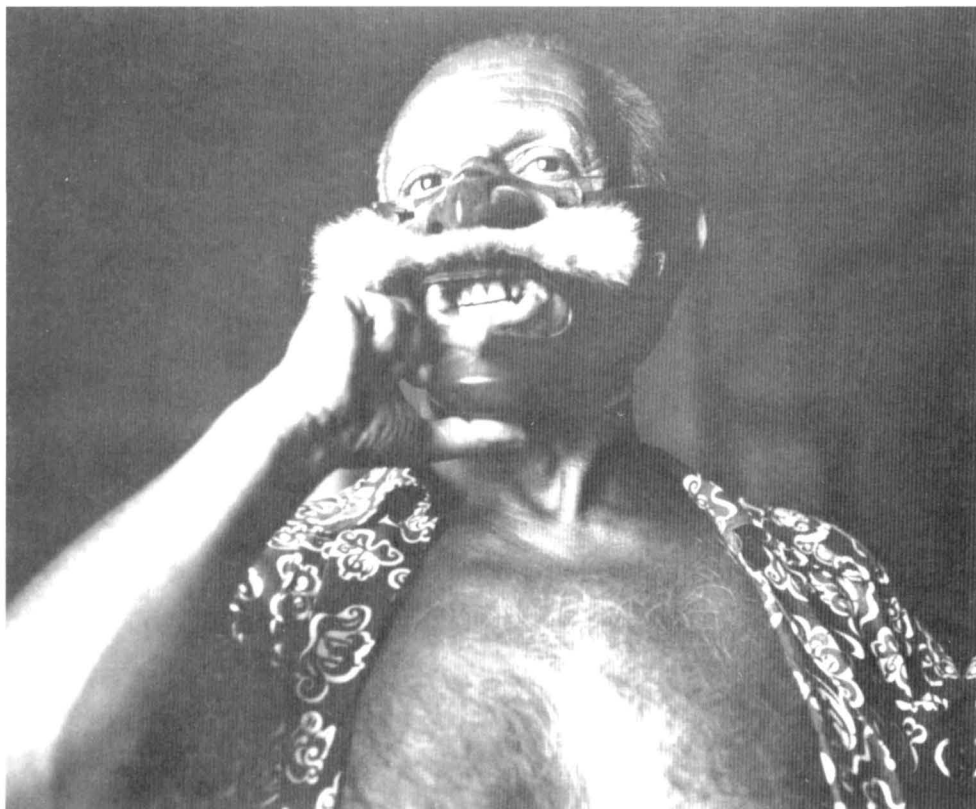
В одном из стихотворений книги «Алкоголи», вдохновленных паяцами Пикассо и живописью Мари Лорансен («Сумерки»), Аполлинер помещает труппу ярмарочных актеров в какой-то расплывчатый пейзаж: между жизнью и смертью, днем и ночью, ложью и истиной, небом и землей; в конце стихотворения «Арлекин трисмегист» растет на глазах у печально взирающего на него карлика. Вновь, в какой уже раз, мы оказываемся на опасном пороге, но здесь противоположности тяготеют к примирению. В первом стихе «Сумерек» проходят «тени мертвых», в последней же строфе появляется «прекрасное дитя»¹. Мы догадываемся, что необыкновенная способность роста, приписываемая арлекину, объясняется его близостью к царству смерти. Эпитет «трисмегист» косвенно отождествляет его с Гермесом, богом, проводящим души через ворота потустороннего мира и ведущим их в подземные царства. В то же время это бог алхимических тайн, которого гностики связывали с египетским обезьяноголовым Тотом. Срывая звезду, сближая небо и землю, Арлекин сверхприродным образом соединяет то, что разделено в природе. Нам обещают волшебное восстановление космического единства...

Намеченный Аполлинером мифический синкретизм включает любопытные аналогии, оправдывающие сближение Гермеса и Арлекина. Гермес не только водитель душ и открыватель тайн, не только символический покровитель *меркуриальной* ловкости, он еще и *бог-плут*, опрокидывающий запреты, – из чего само собой следует, что его роль провиденциального *проводника* неотделима от его дерзости *нарушителя*: и в том, и в другом случае он переходит священные границы, за которыми лежат области, подчиняющиеся иным законам, и которые смертным нельзя преступать безнаказанно. А ведь из наиболее ранних средневековых документов, упоминающих Арлекина (под именем Эллекина), известно, что изначально тот был бесом со звериной головой, который являлся людям зимними ночами в

¹ Маленький паяц (чудесное дитя) еще раз появится в конце стихотворения Аполлинера «Облачный призрак».

глубине лесной чащи, шествуя во главе сонма завывающих покойников. Образ, ничем не напоминающий спасителя, – напротив, дьявольское создание. Однако со временем театральное представление, пародия сумели «заговорить» это зло: бес, выходявший из преисподней и пугавший людей, сделался комической фигурой, а его сущностная трансгрессивность оказалась перенесенной на другие табу, диктуемые общественным строем и нормами нравственности. Эта трансформация подменяет кошмар зубоскальством, подчиняет образ страшного беса прихотям ряженого шута и растворяет бывшее нечеловеческое завывание в забавной болтовне. Испуг превращается в смех; первобытные ужасы исчезают, сменяясь фарсом: непристойные и гротескные гримасы актеров осуществляют экзорцизм, преобразующий силы смерти в мощь плодородия. Давая название безымянному ужасу, делая его предметом изображения, мы превращаем то, что сильнее нас, в то, что нас слабее, придаем невыразимому оформленный облик, и оно становится подвластным вольной языковой игре. Блестящее балагурство, скачки и приплясывание актера не просто свидетельствуют о том, что им овладела сверхъестественная сила, – одновременно они служат укрощению этой силы. Добрый, забавный бес «мистерий», каким стал Эллекин, еще долгое время воспринимался как пародийный заместитель куда более грозного «противника». Это подтверждает и маска с взлохмаченной шевелюрой – *homo silvestris*, – которую он носил вплоть до XVIII века, пока любовь окончательно не облагородила его внешность. Гёте, представляя Мефистофеля в прологе к «Фаусту» весельчаком, *lustige Person*, обнажает это радостное всевластие поэтического языка, позволяющее нам превратить страшный призрак в бойкого острошлова (хотя сокровенные глубины нашего смеха и наполняются при этом агрессивностью небытия).

Клоуны и арлекины Пикассо (как и Аполлинера) не утратили этой первоначальной связи с царством смерти. Правда, в их лицах полностью изгладились звериные черты – но все равно обезьяна, собака, лань, лошадь остаются рядом, они образуют непосредственное продолжение мира паяцев, круг их ближайших друзей. Уже в ранних рисунках Пикассо, сделанных задолго до того, как художник сознательно стал изображать минотавра или кентавра, появляется диковинный симбиоз паяца и животного. Рильке, воспевая в пятой Дуинской элегии бродячих актеров Пикассо, сравнил упражнения юных акробатов, еще не набравшихся сноровки, с прыжками молодых «животных, которые спариваются, а сами друг дружке не пара». Меня поражает в лирическом размышлении Рильке и то, что (несмотря на полное различие образных систем) мир акробатов, как у Аполлинера, предстает здесь некоторым промежуточным миром, символичес-

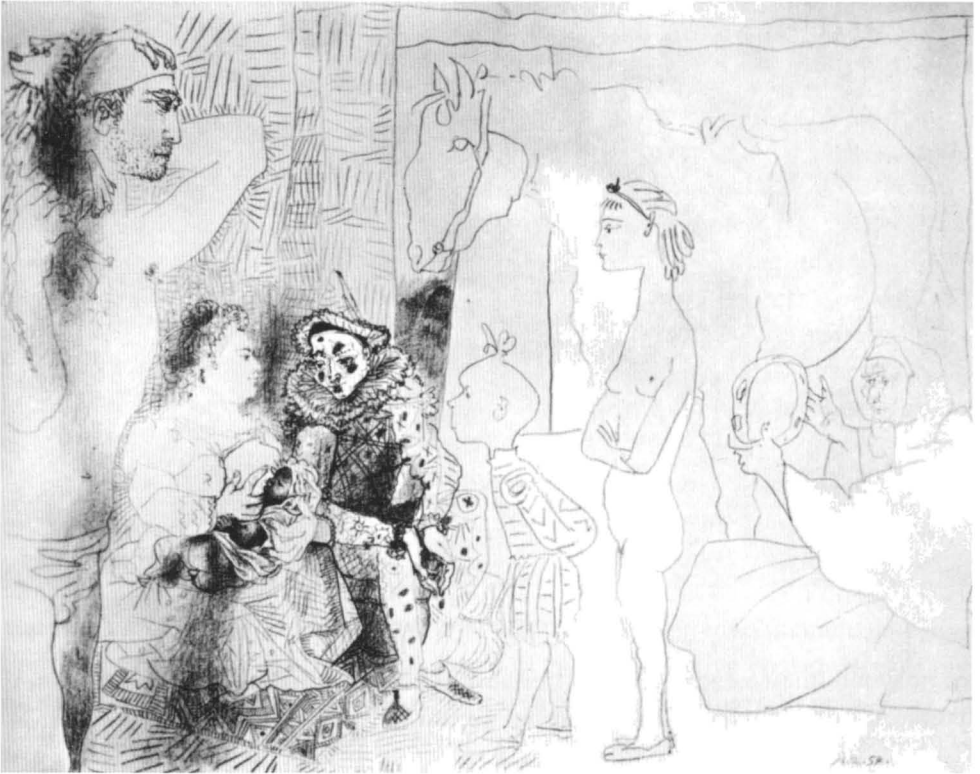


Робер Капа. Фотография Пикассо (1951)

ки помещенным между небом и землей, между жизнью и смертью (причем ближе к последней), миром, где все организуется вокруг тайны *перехода*. Правда, переход этот не приводит к истинному освобождению. Пока это лишь переход от неуклюжести к ловкости, от черновых упражнений к восхитительной пирамиде: он символизирует творческий акт и художественный успех, которые, впрочем, остаются не более чем аллегорическим – пророческим, но неполным – предвосхищением иного перехода, позволяющего осуществить в мрачных недрах смерти подлинный акт любви.

Где же, где место – оно в моем сердце, –
 Где они всё еще не могли, всё еще друг от друга
 Отпали, словно животные, которые спариваются,
 А сами друг дружке не пара, –
 Где вса еще тяжелы,
 Где на своих понапрасну
 Вертящихся палках тарелки
 Все еще неустойчивы...

И вдруг в этом Нигде изнурительном, вдруг
 Несказанная точка, где чистая малость
 Непостижимо преображается, перескакивает
 В ту пустоту изобилия,
 Где счет многоместный
 Возникает без чисел.



Пикассо. Семейство паяца (1954)

Ангелы! Было бы место, нам неизвестное, где бы
 На коврикe несказанном влюбленные изобразили
 То, к чему здесь неспособны они, – виражи и фигуры,
 Высокие, дерзкие в сердцебиении бурном,
 Башни страсти своей, свои лестницы, что лишь друг на друга,
 Зыбкие, облакачивались там, где не было почвы, –
 И смогли бы в кругу молчаливых
 Бесчисленных зрителей-мертвых:
 Бросили бы или нет мертвецы свои сбереженья –
 Последние, скрытые, нам незнакомые, вечно
 Действительные монеты блаженства –
 Перед этой воистину, наконец, улыбнувшейся парой

На успокоенный
Коврик?¹

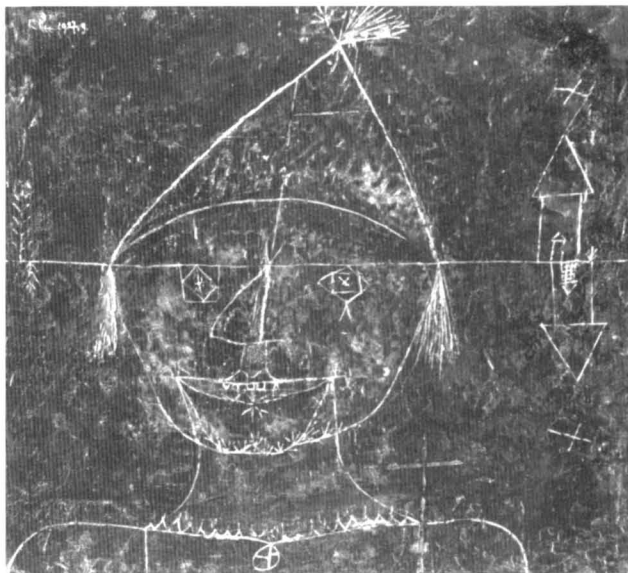
Как видим, для Рильке переход от неповоротливости к акробатической ловкости – это всего лишь движение от «чистой малости» к «пустоте изобилия». Подвиг акробата у него тоже исчерпывается демонстрацией бессодержательной сноровки: торжество удивительной победы вызывает лишь смех.

Так странно повторяются в творчестве Пикассо определенные *сочетания тем*, которые, возможно, следует рассматривать и как мифические проекции личности художника: зачастую он отказывается выбирать между образом бога и образом животного, создавая божественных зверей или зверовидных богов. Вместе с тем он выступает по отношению к животному и как искусный укротитель, как тореро, наносящий ему смертельный удар, как паяц, играющий со смертью; когда же «модель» женственно-покорна, художник превращается то в Юпитера, то в клоуна. Во времена «Парада» Пикассо принимал участие в публичных скандалах, которые устраивал Жан Кокто, – тогда ему был близок несколько легковесный дух мюзикхолльного орфизма, видевшего в гимнастической трапеции лучшее средство для перелета в рай. Во всех поисках и метаморфозах, характерных для искусства Пикассо, мы постоянно сталкиваемся с его одержимостью *переходами*: сообщением между божественным сознанием и темным инстинктом зверя, переходами от одной «манеры» к другой, иначе говоря – от *неумения* к *новому умению*, которое тревожит художника своим «пустым изобилием» и побуждает его к напряженному ожиданию новых открытий. В творчестве Пикассо все наводит на мысль о таинственном кругообращении, связывающем разные уровни бытия, о пересечении запретных порогов, о нарушении границ, о соприкосновении противоположностей: художник притязает в точности на то содержание, которым, как мы видели, постепенно наполнялась персона клоуна.

Можно сказать, что фигура клоуна, подобно Арлекину из стихотворения Аполлинера, выростала у нас на глазах. Она вбирала в себя самые разные, все более богатые и волнующие значения.

Но разве эти значения не противоречивы? Разве они друг друга не исключают? Да, конечно. Клоун-увалень ничем не напоминает ловкого потешника. Август не похож на Арлекина. Клоун-жертва (подобие Христа) явно не имеет с нарушающим запреты Арлекином (производным от беса)

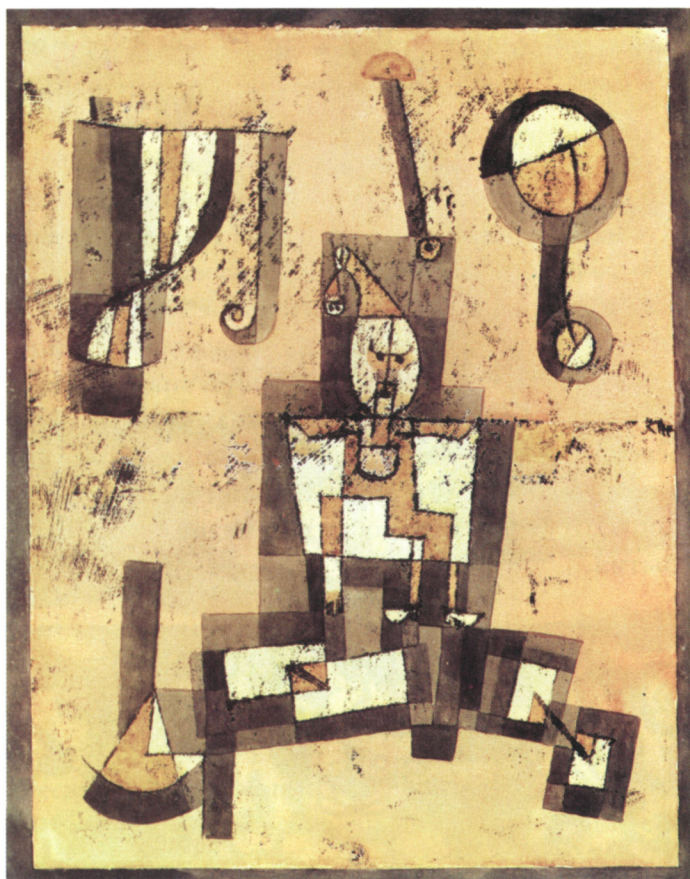
¹ [Перевод В. Микушевича.]



Клее. Шут глубин (1927)

ничего общего. Но художник, отождествляя себя то с одним, то с другим, указывает нам на то, что они, может быть, в чем-то и схожи – ровно в той мере, насколько внутренне схожи между собою ангелизм и сатанизм: противоположные и взаимодополняющие направления, которые принимает наше желание выйти за пределы мира, а еще точнее – желание принести в мир свидетельство о страсти «нездешней» или же «взыскующей нездешнего»... Принимая облик искупительной жертвы, клоун извергается из мира, он уносит с собою наши грехи и наш позор, он переходит в область смерти – этот переход позволяет и нам, в свою очередь, перейти в область спасения. Принимая облик беса-нарушителя, клоун вламывается к нам незванным гостем, пришельцем из крошечной тьмы: может быть, это тот, кто вначале был извергнут, угроза, не терпящая, чтобы мы о ней надолго забывали и вытесняли ее вовне, – и постольку, поскольку нам удастся воплотить *в игре* мрак, овладевающий нашей душой, «древняя скорбь» уже не гнетет нас так жестоко, оборачивается приливом жизненных сил и разряжается светлым смехом. Это не мешает дьявольской фигуре порою вновь приобретать страшные черты и увлекать к гибели тех, кто слаб духом, – так, гротескный черт из «Истории солдата»¹ получает полную власть над солда-

¹ Балет И. Ф. Стравинского (1918, либретто Ш.-Ф. Рамю по мотивам русской сказки). – Прим. ред.

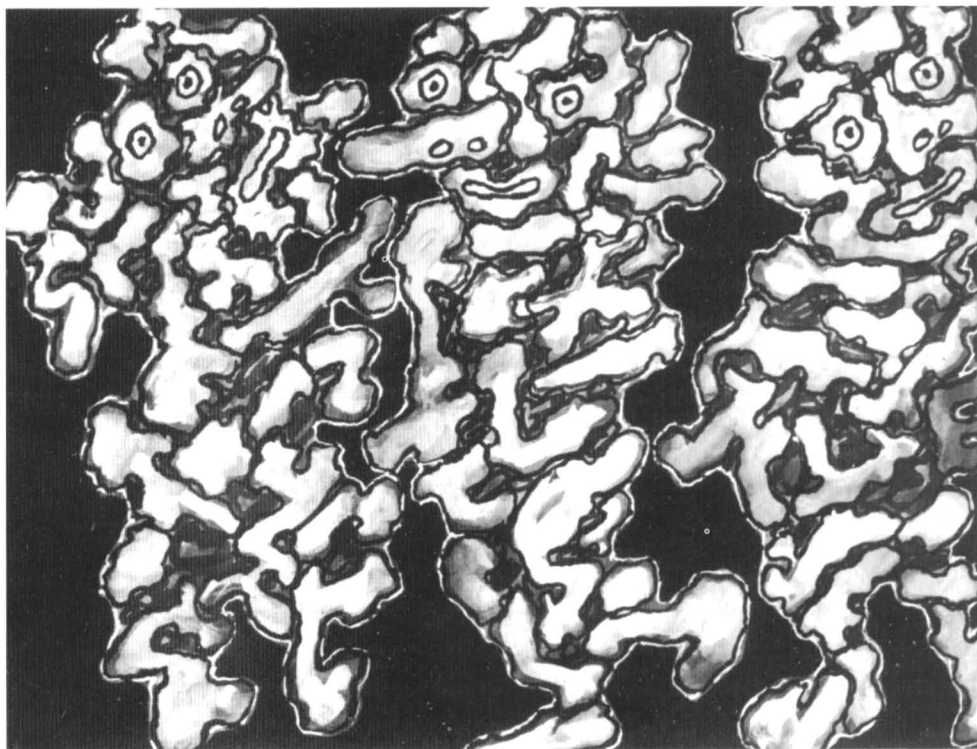


Клее. Пьеро в темнице (1923)

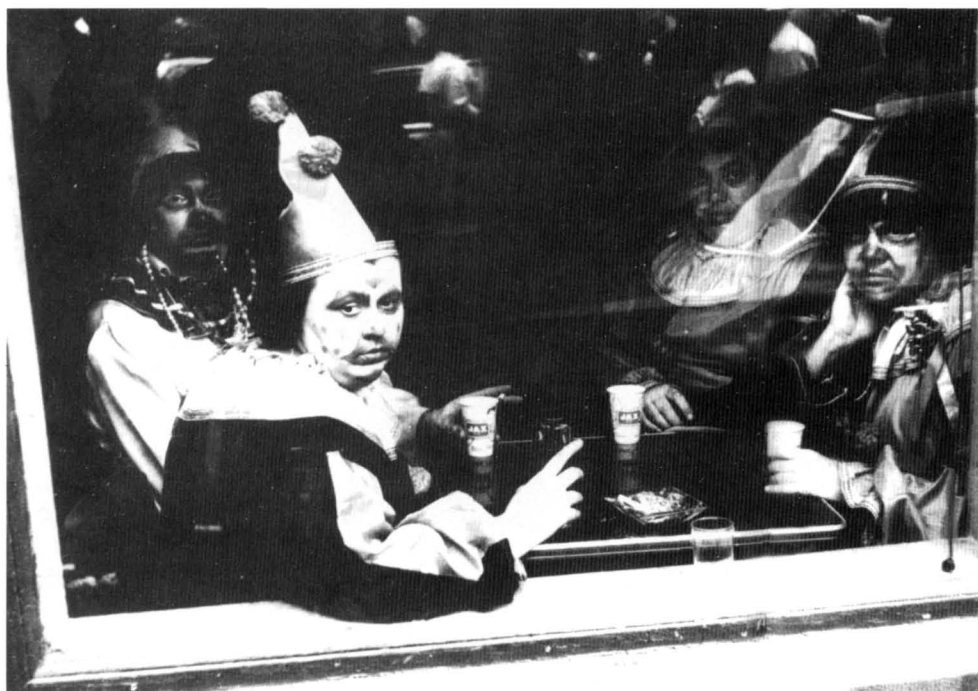
том, взошедшим на королевский трон, едва лишь тот безрассудно *преступает* рубежи его царства...

Поскольку клоун – пришелец из нездешних мест, повелитель таинственного перехода, контрабандист, нарушающий запретные границы, понятно, отчего всегда и всюду придается столь важное значение моменту его *выхода* на арену цирка или на театральную сцену. Дело здесь не ограничивается, как можно было бы подумать при поверхностном взгляде, технической проблемой актера. Эта техническая проблема – от решения которой зависит то, насколько актер с первых же мгновений своего появления перед публикой сумеет овладеть ее вниманием, – есть лишь рационализированная обратная сторона куда более настоятельного требования. Всякий подлинный клоун является из иного пространства, из иной вселенной: его выход должен изображать нарушение границ ре-

альности, и, каким бы веселым ни было представление, мы должны увидеть в нем *призрака*, пришельца из потустороннего мира. Дверь, через которую он проникает на арену, точно так же причастна року, как ворота из слоновой кости, сквозь которые, согласно Вергилию, вылетали из преисподней лживые сны. Он возникает перед нами на фоне зияющей бездны, словно выбрасываясь оттуда по направлению к нам. Выход клоуна должен дать нам ощутить «изнурительное Нигде», упомянутое Рильке, – отправную точку его движения, оставшуюся у него за спиной. Так же обстоит дело и с акробатом: «изнурительное Нигде» находится у него под ногами, а переход осуществляется у нас на глазах: в момент прыжка, рискованного полета, преодоления препятствия. Схожее значение я склонен усматривать в бумажных кругах, сквозь которые прыгают вальтижеры и дрессированные звери: эти круги символизируют победное прохождение какого-то зримого рубежа, волшебное-легкое пересечение какой-то границы. Победитель-акробат возникает по ту ее сторону, в новой области бытия.



Дюбюффе. Три персонажа (1961)



Карнавал. Фотография Л. Бонже

Символические интерпретации можно было бы умножить. В самом деле, не знаменует ли собой круглая арена цирка наш мир? И еще, подхватывая намеки Банвиля и Рильке, мы вправе спросить: не напоминают ли зрители, образующие громадную «розу созерцания», ту небесную розу, что предстает в одном из последних видений Дантова «Рая»? Нельзя, однако, увлекаться подобным нагромождением аллегорий, ведь это значило бы приписывать клоуну, бродячим паяцам, миру цирка четкое значение, устойчивую функцию. А они могут существовать только в условиях полной свободы. Не надо торопиться наделять их определенной ролью, функцией, смыслом – напротив, следует оставить за ними право быть всего лишь игрой, не имеющей смысла. Немотивированность, отсутствие какого бы то ни было значения – это, если можно так сказать, воздух, которым они дышат. Только благодаря этой *незаполненности*, этой первичной *пустоте* они и могут *переходить* к значению, которое мы в них обнаружили. Они должны быть как можно более бессмысленными, чтобы обрести смысл. В прагматическом мире, прошитом густой сетью значащих взаимосвязей, во вселенной практической выгоды, где всему придана какая-нибудь функция, потребительная или меновая стоимость, выход клоуна разрушает не-



Кожаная маска дзанни (XVII век)

сколько ячеек сети, прорубая в душливом преизбытке общепринятых значений брешь, сквозь которую может ворваться ветер тревоги и жизни. И тут бессмыслица, которую приносит с собой клоун, вновь приобретает характер критической переоценки – это вызов, брошенный серьезности наших убеждений. Нахлынувшая волна бессцельности вынуждает нас подвергнуть пересмотру все истины, которые считались непреложными. Как раз из-за начального отсутствия всякого значения клоун и получает исключительно высокое значение «несогласного»: он ниспровергает все существовавшие ранее системы ценностей, он создает внутри привычного монолитного порядка пустоту, благодаря которой зритель, отделившийся наконец от самого себя, может расхохотаться над собственной неуклюжестью. Полной нелепице легче стать многозначным образом: образом непрошеного гостя, который навязывает себя обществу или изгоняется вон; испуганной жертвы или беса-насмешника; прыгуна, радостно взлетающего в небесную высь или падающего в бездну. Смысловых отголосков слишком много, они раскатываются слишком широко, и цирк как таковой уже не может их вместить. Ведь функция клоуна, описанная в этой книге, предполагает существование органически структурированного общества, которому можно противопоставлять свое несогласие, выражая его соответствующим обликом и костюмом. Когда общественный строй рушится, клоун по-

является на сцене и на холсте художника гораздо реже; зато он выходит на улицу: в это время все мы превращаемся в клоунов. Границы исчезают: нарушать больше нечего.

Остается только хохот.

Список иллюстраций

Оноре Домье (1808–1879). Пьеро, играющий на мандолине. Ок. 1873. Winterthour, Am Römerholz, собрание Оскара Рейнхарта. (с. 502)

Ганс Гольбейн Младший (1497–1543). Шут, любующийся своей ручной куклой. Иллюстрация к «Похвале Глупости» (Базель, 1515), деталь. Базель, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett. (с. 503)

Ярмарочный балаган в Лондоне. 1804. Из книги: Henry Thétard, *La merveilleuse histoire du cirque*, tome I, Paris, 1947. (с. 505)

Джандоменико Тьеполо (1727–1804). Пульчинелла, балансирующий на канате. (ок. 1800). Париж, бывшее собрание Ричарда Оуэна. (с. 506)

Жак Калло (1592–1635). Два Панталоне (ок. 1617). Женева, Музей истории и искусства, кабинет эстампов. (с. 507)

Виктор Адан (1801–1866). Пасс-Тан, «Шекспировский» наездник (деталь, 1850). Париж, Библиотека Арсенала. (с. 508)

Адольф-Марсьяль Потемон (1828–1883). Театр Канатоходцев на бульваре Тампль (май 1862). Париж, Библиотека Арсенала. (с. 511)

Оноре Домье (1808–1879). Криспен и Скапен (ок. 1863–65). Париж, Лувр. (с. 512)

Анри де Тулуз-Лотрек (1864–1901). В цирке Медрано. Бум-Бум (1893). Чикаго, частное собрание. (с. 514)

Пьер Рош Виньерон (1789–1872). Трюки Ориоля, воспоминание о Мадриде (1841, деталь). Париж, собрание Мориса Рейналя. (с. 515)

Марк Шагал (1887–1985). Акробат (1914–1915). Париж, собрание Мориса Рейналя. (с. 516)

Эдгар Дега (1834–1917). В цирке (Леона Даре) (ок. 1879). Лондон, Национальная галерея. (с. 519)

Канатная плясунья. Литография Шарпантье. Нант. Париж, Библиотека Арсенала. (с. 520)

Мари-Александр Алоф (1812–1883). Сцена из «Пери», акт первый: «Менестрель» и Карлотта Гризи, спускающаяся на сцену для знаменитого «Танца грез» (1843). Париж, Библиотека Оперы. (с. 521)

Пабло Пикассо (1881–1973). Саломея (1905). (с. 522)

Пальмира Анато, цирковая наездница (ок. 1850). Из книги: Henry Thétard, *La merveilleuse histoire du cirque*, tome I, Paris, 1947. (с. 524)

Анри де Тулуз-Лотрек (1864–1901). Вольтижировка (1899). (с. 524)

Жорж Сера (1859–1891). Цирк (1891). Париж, Лувр. (с. 525)

Эдгар Дега (1834–1917). Балерина с букетом, кланяющаяся публике (1878, деталь). Париж, Лувр. (с. 527)

Эдгар Дега (1834–1917). Кабаре. «Собачья песенка» (1875–1877). Нью-Йорк, собрание г-жи Хорас Хейвмейер. (с. 528)

Обри Винсент Бердслей (1872–1898). «Кульминация». Иллюстрация к «Саломея» Оскара Уайльда № 15. (1894) Рим, собрание Луи Спровьеры. (с. 529)

Эдвард Мунк (1863–1944). Вампир (1894). Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Munch-Museet. (с. 530)

Жан-Иньяс Гранвиль (1803–1847). Влюбленные. Иллюстрация к книге: *Un autre monde, transformations, visions, incarnations... et autres choses*, Paris, 1843. (с. 531)

Джон Брэнфорд (1812–1863). «King of the Castle, or Harlequin Prince Diamond and Princess Brighteyes», арлекинад из спектакля-пантомимы в Принсесс-театре, Лондон, 1858. Лондон, Театральное собрание Раймонда Мэндера и Джо Митченсона. (с. 532)

Жан-Иньяс Гранвиль (1803–1847). Путешествие в вечность. «Зайдите ко мне, милый господин, вам будет приятно». Гравюра без даты. Брюссель, Королевская библиотека Альберта I (эстампы). (с. 534)

Феликсен Ропс. Верховный порок (1884). Брюссель, Королевская библиотека Альберта I (эстампы). (с. 535)

Шарль Бодлер (1821–1867). Автопортрет (1857–1858, деталь). Лозанна, собрание Армана Годоя. (с. 536)

Пабло Пикассо (1881–1973). За ужином (1901). Музей искусства. Род-Айлендская школа дизайна. (с. 539)

Два актера (аттические статуэтки IV века до н.э.). Париж, Лувр. (с. 540)

Жорж Руо (1871–1958). Фигуры-кегли («Марионетки», или «Невеста», 1907). Лондон, Галерея Тейт. (с. 540)

Джеймс Энсор (1860–1949). Пьеро и скелет в желтом (1893). Антверпен, собрание г-жи А. де Ланж. (с. 542)

Марсель Карне (1906–1996). Сцена из фильма «Дети райка»: смерть старьевщика. Актеры Жан-Луи Барро и Пьер Ренуар (1943–1945). (с. 544)

Оноре Домье (1808–1879). Паяцы в пути (ок. 1847–1850). Вашингтон, Национальная художественная галерея, собрание Честера Дейла, 1962. (с. 545)

Одилон Редон (1840–1916). Болотный цветок. Иллюстрация к альбому *Hommage à Goya*, 1885. (с. 546)

Оноре Домье (1808–1879). Баяццо (клоун). Нью-Йорк, музей Метрополитен, фонд Роджерса, 1927. (с. 549)

Оноре Домье (1808–1879). Балаганный Геркулес («Борец» – «Цирковое представление», ок. 1865). Вашингтон, собрание Филлипса. (с. 550)

Федерико Феллини (1820–1993). Сцена из фильма «Дорога» (1954). Актеры Джульетта Мазина и Энтони Куин. (с. 551)

Пабло Пикассо (1881–1973). Шарманщик (1906). Цюрих, Кунстхаус. (с. 552)

Джеймс Энсор (1860–1949). Мщение Лягушки-Скакушки (1898). Брюссель, Королевская библиотека Альберта I (эстампы). (с. 554)

Жорж Сера (1859–1891). Тромбонист (этюд к картине «Цирковое представление», 1887). Филадельфия, собрание Генри П. Макленни. (с. 555)

Анри де Тулуз-Лотрек (1864–1901). Клоунесса Ша-Ю-Као («Мулен-Руж», 1895). Winterthour, Am Römerholz, собрание Оскара Рейнхарта. (с. 556)

Анри де Тулуз-Лотрек (1864–1901). Сидящая клоунесса (1-я литография из цикла «Они», 1896). Нью-Йорк, Музей современного искусства, дар Эбби Олдрича Рокфеллера. (с. 557)

Жорж Руо (1871–1958). Портрет трагического клоуна (1904). Цюрих, Кунстхаус. (с. 558)

Жорж Руо (1871–1958). Портрет клоуна (ок. 1907). США, частное собрание. (с. 559)

Йозеф фон Штернберг (1894–1969). Сцена из фильма «Голубой ангел» (1930). Актер Эмиль Яннингс. (с. 559)

Жорж Руо (1871–1958). Раненый клоун (1939). (с. 560)

Жорж Руо (1871–1958). Композиция для «Цирка падучей звезды» («Карлик», 1934). (с. 561)

Фотография Макса Жакоба (не позднее 1937-го, вероятно, на улице Нолле в Париже). (с. 563)

Чарли Чаплин (1889–1977). Сцена из фильма «Цирк» (1928). Актеры Чарли Чаплин и Мерна Кеннеди. (с. 564)

Танцовщица-акробатка (египетский остракон 1450 г. до н. э.). Турин, Египетский музей. (с. 565)

Пабло Пикассо (1881–1973). Смерть Арлекина (1905). Аппервилль (Виргиния), собрание г-на и г-жи Пол Меллон. (с. 567)

Пабло Пикассо (1881–1973). Акробатка на шаре (1905). Москва, Музей изобразительных искусств имени Пушкина. (с. 568)

Робер Капа (1913–1954). Фотография Пикассо (Антиб, 1951). (с. 571)

Пабло Пикассо (1881–1973). Семейство паяца (16 февраля 1954). (с. 572)

Пауль Клее (1879–1940). «Шут глубин» (1927). Кюзнахт, собрание Курта и Эрны Бургауэр. (с. 574)

Пауль Клее (1879–1940). Пьеро в темнице (1923). Детройт, Институт искусств, дар Роберта Х. Таннахилла. (с. 575)

Жан Дюбюфе (1901–1985). Три персонажа (17 октября 1961). Париж, частное собрание. (с. 576)

Лиль Бонже. Карнавал. Фотография. (с. 577)

Кожаная маска дзанни (XVII век). Париж, Музей Оперы. (с. 578)

Указатель имен к томам 1–2¹

- Абрамс (Abrams) Мейер **I**, 78
Августин Аврелий **I**, 222, 224, 225, 227; **II**, 25, 51
Авл Геллий **II**, 180
Адам (Adam) Роберт **II**, 412
Адан (Adam) Виктор **II**, 508
Аддисон (Addison) Джозеф **I**, 344
д'Аламбер (d'Alembert) Жан **I**, 284, 320; **II**, 190
Александр Македонский **II**, 58, 152, 311, 312, 480
Ален (Alain) **I**, 69; **II**, 247
Алкмеон Кротонский **II**, 173
Алоф (Alophe) Мари-Александр **II**, 521
Альгаротти (Algarotti) Франческо **II**, 476
Альфьери (Alfieri) Витторио **II**, 374, 379, 402, 403
Аммиан Марцеллин **I**, 116
Амьель (Amiel) Анри-Фредерик **II**, 537
Анакреонт **II**, 239, 486
Анато (Anato) Пальмира **II**, 524
Анфосси (Anfossi) **II**, 468
Аполлинер (Apollinaire) Гийом **II**, 566–570, 573
Аполлодор **I**, 24, 85
Арас (Arasse) Д.**I**, 105
д'Аржансон (d'Argenson) Марк-Пьер де Вуайе **I**, 112
Аржантье (Argentier) **II**, 187
Ариосто (Ariosto) Лудовико **I**, 83, 358; **II**, 415, 507, 518
Аристарх Самофракийский **I**, 27
Аристид **II**, 29, 45
Аристокитон **II**, 71
Аристон Хиосский **I**, 366
Аристотель **I**, 72, 73, 160, 178, 322; **II**, 28, 64, 159, 194, 325, 338
Аристофан **I**, 25
Артаксеркс **II**, 417
Артог (Hartog) Франсуа **I**, 119
Ауэрбах (Auerbach) Эрих **I**, 236, 433
Ачетто (Accetto) Торквато **I**, 155
Базиле (Basile) Джамбаттиста **I**, 358, 371, 374, 388
Байеу (Bayeu) Франсиско **II**, 435
Байи Жан-Сильвен **II**, 400, 419, 487
Байрон (Byron) Джордж Гордон Ноэл **II**, 510
Балланш (Ballanche) Пьер-Симон **I**, 135
Балтрушайтис (Baltrusaitis) Юргис **I**, 109; **II**, 468

¹ Указатель не включает имен, упоминаемых в библиографических списках к работам «Монтень в движении» (т. 2, с. 349–356) и «1789 год: эмблематика разума» (т. 2, с. 496–500), а также в списке иллюстраций к работе «Портрет художника в образе паяца» (т. 2, с. 579–581).

- Бальзак (Balzac) Оноре де **I**, 134, 355, 409, 461
- Банвиль (Banville) Теодор де **II**, 517–521, 523, 566, 577
- Банье (Banier) **I**, 100, 108
- Бара (Bara) Жозеф **II**, 407
- Бараз (Baraz) Майкл **II**, 18, 184, 208
- Барбо (Barbault) **II**, 484
- Барнав (Barnave) Антуан **II**, 398, 461
- Баррер (Barrère) Ж.-Б. **I**, 71
- Баррес (Barrès) Морис **I**, 335
- Барг (Barthes) Ролан **I**, 230; **II**, 342
- Бартелеми (Barthélemy) Жан-Жак **II**, 428
- Бартон (Burton) Роберт **II**, 16
- Батони (Batoni) Помпео **II**, 407
- Баттё (Batteux) Шарль **I**, 362
- Баумгартен (Baumgarten) Александр Готлиб **II**, 330
- Башляр (Bachelard) Гастон 71, 82, 83
- Беген (Béguin) Альбер **I**, 31, 78, 211
- Бейль (Beyle) Анри *см.* Стендаль
- Бейль (Bayle) Пьер **I**, 95; **II**, 362
- Беккет (Beckett) Сэмюэль **I**, 221, 449
- Бекфорд (Beckford) Уильям **I**, 364; **II**, 415
- Беланже (Bélangier) Франсуа-Жозеф **II**, 478
- Бело (Belot) **II**, 72
- Бембо (Bembo) Пьетро **II**, 222
- Беме (Boehme) Якоб **I**, 78
- Бенвенист (Benveniste) Эмиль **I**, 58, 81, 110, 112, 114, 119, 220, 221, 223, 230
- Бенсерад (Benserade) Исаак де **I**, 91
- Бергман (Bergman) Ингмар **II**, 449
- Бергсон (Bergson) Анри **II**, 105, 279
- Бердслей (Beardsley) Обри **II**, 529
- Бёрк (Burke) Эдмунд **I**, 133, 322; **II**, 489
- Берман (Berman) Антуан **I**, 146
- Бернарден де Сен-Пьер (Bernardin de Saint-Pierre) Жак-Анри **II**, 360, 362, 463, 494
- Берни (Bernis) Франсуа де **II**, 416
- Бернини (Bernini) Джованни Лоренцо **I**, 98; **II**, 427
- Беррийский, герцог **I**, 455, 456
- Бертон (Berton) Анри **II**, 452, 468
- Бертье (Berthier) **II**, 492
- Бетховен (Beethoven) Людвиг ван **II**, 405, 435, 468, 469, 493
- Биант **II**, 313
- Бинсвангер (Binswanger) Людвиг **I**, 54, 67
- Бланшо (Blanchot) Морис **I**, 44, 83, 489; **II**, 81
- Блейк (Blake) Уильям **I**, 79, 108; **II**, 374, 419, 430–433
- Блен (Blin) Жорж **I**, 23, 177, 431; **II**, 549
- Блоссий Гай **II**, 64, 75
- Блэкуэлл (Blackwell) Т. **I**, 108, 307
- Блюм (Blum) Леон **I**, 335
- Блюмауэр (Blumauer) **I**, 93
- Блюменберг (Blumenberg) Ханс **I**, 105, 109; **II**, 28
- Бовале (Beauvillais) **II**, 487
- Боден (Bodin) Жан **II**, 305
- Бодлер (Baudelaire) Шарль **I**, 30, 35, 44, 55, 65, 78, 79, 139, 454, 455, 472; **II**, 342, 372, 406, 520, 531, 533, 534, 536, 537, 546–550, 552, 553, 555–557, 566
- Бозе (Beauzée) **I**, 121, 126
- Бойдел (Boydell) **II**, 412
- Боллем (Bollème) Женевьева **I**, 450
- Бомарше (Beaumarchais) Пьер Карон де **I**, 464, 466–468, 470–472, 474, 475, 477; **II**, 363, 371, 510
- Бональд (Bonald) Луи де **I**, 135
- Бонапарт *см.* Наполеон **I**
- Бонапарт Луи *см.* Наполеон **III**
- Бонже (Bongé) Л. **II**, 577
- Бонней (Bonneuil) **II**, 486
- Бопп (Bopp) Леон **I**, 448
- Борджиа (Borgia) Франческо **II**, 436
- Борромини (Borromini) Франческо **II**, 388
- Борхес (Borges) Хорхе Луис **I**, 148, 149

- Боссюэ (Bossuet) Жак-Бенинь **I**, 158, 210, 314
 Боэций **II**, 11
 Брасид **I**, 298
 Брейер (Breuer) Иосиф **I**, 268
 Броньяр (Brogniart) Александр-Теодор **II**, 478
 Бруно (Bruno) Джордано **I**, 77
 Брут Марк Юний **II**, 71
 Брэнгард (Brandard) Джон **II**, 532
 Брюн (Brun) Фридерике **II**, 427
 Брюнетьер (Brunetière) Фердинанд **I**, 30, 51
 Брюно (Bruneau) Жан **I**, 453
 Буайи (Boilly) **II**, 475
 Буало (Boileau) Никола **I**, 165, 169–172, 174
 Бувересс (Bouveresse) Жак **I**, 142
 Бугенвиль (Bougainville) Луи-Антуан де **II**, 494
 Буйе (Bouilhet) Луи **I**, 462
 Булле (Boullée) Этьен-Луи **II**, 386, 387, 389, 390, 392, 393, 478
 Бурдалу (Bourdalous) Луи **I**, 314
 Бурри (Bourrit) **II**, 492
 Бустелли (Bustelli) Франц Антон **II**, 509
 Бутен (Boutin) **II**, 486
 Буше (Boucher) Франсуа **I**, 359; **II**, 406
 Бьюкенен (Buchanan) Джордж **II**, 141
 Бэкон (Bacon) Френсис **II**, 327, 328
 Бэнкс (Banks) Томас **II**, 487
 Бюнель (Bunel) Пьер **II**, 56
 Бюффон (Buffon) Жорж-Луи
 Леклерк де **I**, 220, 238
 Вагнер (Wagner) Рихард **I**, 45, 99, 109
 Валадье (Valadier) Джузеппе **II**, 478
 Валансьен (Valenciennes) Пьер-Анри **II**, 494, 495
 Валантен (Valentin) Жан **II**, 406, 409
 Валери (Valéry) Поль **I**, 18, 30, 164, 410; **II**, 282, 291, 342
 Ван Гельмонт (Van Helmont) Ян Баптист **I**, 78
 Варанс (Warens) Луиза де **I**, 226
 Васкосан (Vascosan) **II**, 180
 Ватто (Watteau) Антуан **II**, 509, 541
 Вашингтон (Washington) Джордж **II**, 397, 402
 Ведекинд (Wedekind) Франк **II**, 529
 Везалий **II**, 188
 Вейль (Weil) Эрик **I**, 146, 276; **II**, 294, 492
 Веласкес (Velasquez) Диего **II**, 492
 Венсан (Vincent) Ф.-А. **II**, 480, 482
 Вергилий Публий Марон **I**, 24, 28, 93, 104; **II**, 133, 140, 141, 164, 193, 198, 207, 212, 218–220, 223, 226, 234, 238, 241, 242, 281, 513, 576
 Верлен (Verlaine) Поль **II**, 543
 Верне (Vernet) Жозеф **II**, 404, 480, 486, 491
 Вертес **I**, 369
 Видмер (Widmer) Пауль **II**, 308
 Вие (Wier) Жан **II**, 193
 Виге-Лебрэн (Vigée-Lebrun) Элизабет **II**, 416, 462, 480, 485, 486
 Вико (Vico) Джамбаттиста **I**, 103, 108, 307
 Виланд (Wieland) Кристоф Мартин **II**, 373, 415, 468
 Вилле (Villey) Пьер **II**, 8, 11, 12, 19, 95, 154, 197, 202
 Виллетт (Willette) **II**, 543
 Вилье де Лиль-Адан (Villiers de Lisle-Adam) Огюст **II**, 541
 Винкельман (Winckelmann) Иоганн Иоахим **I**, 104; **II**, 411, 416, 417, 422, 424, 485, 487, 493
 Виньерон (Vignerон) Пьер-Рок **II**, 515
 Вире (Virey) Ж.-Ж. **I**, 130
 Водрей (Vaudreuil) **II**, 486
 Вольней (Volney) Константен-Франсуа де **I**, 128
 Вольпато (Volpato) Джованни **II**, 484

- Вольтер (Voltaire) I, 76, 95, 96, 122, 343, 358–361, 365, 401; II, 362, 403, 473, 510
 Вольф (Wolf) Каспар II, 491, 492
 Вордсворт (Wordsworth) Уильям I, 79; II, 426
 Воссий (Vossius) Герард Иоганн I, 103, 108
 Враницкий (Wrangitzky) II, 468
 Выспянский (Wyspiński) Станислав I, 144
 Вьен (Vien) Ж.-М. II, 480, 481
 Габийо (Gabillot) II, 463
 Гадамер (Gadamer) Ханс Георг I, 274
 Гайдн (Haydn) Йозеф II, 468, 493
 Гален II, 36, 39, 166, 188, 193, 209, 222, 239
 Гамильтон (Hamilton) Гевин II, 416
 Ганн (Ganne) Луи II, 523
 Ганьеро (Gagnereaux) II, 416, 420
 Ганьон (Gagnon) Анри I, 405
 Гармодий II, 71
 Гартман (Hartmann) Эдуард фон I, 51
 Гварди (Guardi) Джакомо II, 366
 Гварди (Guardi) Франческо II, 365, 367, 368, 438
 Гверкино (Guerchino) Джован Франческо II, 409
 Гвидо (Guido) Рени II, 409
 Гегель (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих I, 106, 145, 171, 175, 176, 247, 284, 288, 347, 489; II, 100, 341, 393, 419, 521
 Гейнсборо (Gainsborough) Томас II, 409, 413
 Геккель (Haeckel) Эрнст I, 51, 53
 Гельвеций (Helvétius) Клод-Адриен I, 364, 411
 Гельдерлин (Hölderlin) Фридрих I, 106, 109; II, 419
 Гемстергейс (Hemsterhuis) Франс II, 419–421, 485
 Генрих IV II, 301
 Георг III II, 415
 Георг IV II, 434
 Гераклит II, 16
 Герант (Guérente) II, 141
 Гердер (Herder) Иоганн Готфрид I, 103, 104, 109; II, 487
 Герен (Guérin) Морис де I, 79
 Геродот I, 116, 119
 Гесиод I, 85, 96, 102; II, 423
 Гесснер (Gessner) Соломон II, 493
 Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг I, 53, 58, 74, 345, 365, 379; II, 247, 408, 415, 416, 418, 420, 430, 445, 447, 450, 458–460, 464, 476, 487, 488, 494, 543, 570
 Гетцер (Hetzler) Теодор II, 491, 492
 Гиббон (Gibbon) Эдвард I, 130
 Гизы (Guise), династия II, 297
 Гизо (Guizot) Франсуа I, 113, 114, 121, 139, 141, 162
 Гийяр (Guillard) II, 486
 Гилрей (Gillray) Джеймс II, 466
 Гиппократ II, 11, 16, 166, 167, 185, 194, 195, 222, 305, 417
 Гиртин, Жиртен (Girtin) Томас II, 492
 Гиффре (Guiffrey) Ж. II, 480, 482, 484
 Гишарно (Guicharnaud) Жак I, 173
 Глюк (Gluck) Кристоф Виллибальд II, 486
 Гоббс (Hobbes) Томас I, 55, 290; II, 291, 472
 Гогю (Goguet) I, 115
 Гоген (Gauguin) Поль II, 538
 Годшо (Godechot) Жак II, 470, 467
 Гойя (Goya) Франсиско де II, 360, 361, 413, 434–444, 488, 489, 491, 492
 Гольбейн Младший (Holbein) Ханс II, 503
 Гольдман (Goldmann) Люсьен I, 40
 Гольдони (Goldoni) Карло I, 357, 363, 367, 372, 376
 Гомер I, 23, 27, 28, 46, 93, 94, 96, 102, 104, 145, 309, 330, 491; II, 152, 180, 409, 418, 423, 479, 481, 482
 Гондуэн (Gondoin) Жак II, 478

- Гонкур (Goncourt) Жюль де II, 475
 Гонкур (Goncourt) Эдмон де II, 510, 536
 Гораций Квинт Флакк I, 74, 174; II, 50, 83, 88, 220, 235, 238, 300, 338
 Госсек (Gossec) Франсуа-Жозеф II, 405, 468, 469
 Готье (Gaultier) Жюль де I, 193
 Готье (Gautier) Теофиль II, 510, 512, 513, 515–517, 519, 523, 526, 543–546, 552, 566
 Гофман (Hoffmann) Эрнст Теодор Амадей I, 369, 375, 376, 378, 380, 382, 384, 387–394
 Гофмансталь (Hofmannsthal) Гуго фон II, 445, 460
 Гоци (Gozzi) Карло I, 357, 361–370, 372–377, 379, 388, 390, 391, 393, 394; II, 369, 373, 509, 510
 Гракх Тиберий II, 64, 75
 Гранвиль (Grandville) Жан-Жерар II, 531, 534
 Грасиан (Graciàn) Бальгасар I, 155
 Гратароль (Gratarol) Пьер Антонио I, 367
 Грез (Greuze) Жан-Батист II, 482
 Гретри (Grétry) Андре-Модест II, 468
 Гротовский (Grotowski) Ежи I, 144, 145
 Гудон (Houdon) Жан-Антуан II, 397, 487, 488
 Гуйе (Gouhier) Анри I, 115; II, 15
 Гумбольдт (Humboldt) Вильгельм фон I, 340
 Гурне (Gourmay) II, 240
 Гуссерль (Husserl) Эдмунд I, 80; II, 279
 Гутенберг (Gutenberg) Иоганн I, 132
 Гюго (Hugo) Виктор I, 30, 57, 131, 132; II, 547
 Гюисманс (Huysmans) Ж.-К. II, 526, 527
- Давид (David) Жак-Луи II, 358, 396, 398–412, 420, 424, 425, 429, 435, 438, 439, 444, 462, 463, 466, 469, 479–482, 486–488
- Далейрак (Dalayrac) Никола-Мари II, 468, 469
 Дамиш (Damisch) Юбер II, 491
 Данте (Dante) Алигьери I, 28, 75; II, 518, 577
 Дантон (Danton) Жорж-Жак I, 128
 Дарвин (Darwin) Чарльз I, 51
 Даре (Daré) Леона II, 519
 Дассуси (Dassoucy) Шарль Куапо I, 93
 Дебюкур (Debucourt) II, 475, 476
 Дебюро (Deburau) Жан-Батист II, 510, 515, 543, 548
 Де Вайи (De Wailly) II, 478
 Дега (Degas) Эдгар II, 518, 519, 527, 528
 Декарт (Descartes) Рене I, 151, 275; II, 100, 175, 264, 266, 288, 328, 331
 Делакруа (Delacroix) Эжен I, 44; II, 407, 412
 Делиль (Delille) Жак II, 493
 Де Люк (De Luc) II, 492
 Демокрит II, 16
 Демулен (Desmoulins) Камиль I, 128
 Демустье (Demoustier) Ш.-А. I, 91, 108
 Депре (Desprez) Луи-Жан II, 370, 390
 Джаквинто (Giaquinto) II, 435
 Джеймс (James) Генри I, 433
 Джефферсон (Jefferson) Томас II, 477
 Джойс (Joyce) Джеймс II, 505
 Джордано (Giordano) Лука II, 435
 Дигби (Digby) I, 78
 Дидро (Diderot) Дени I, 54, 113, 115, 120, 176, 258, 280, 315–317, 365–367, 379, 417, 455, 466; II, 190, 442
 Дидье-ле-Галь (Didier Le Gall) Беатрис II, 463
 Диоген Киник II, 509
 Диоген Лаэртский I, 366
 Диоклетиан I, 136
 Дирсе (Dierse) У. II, 335
 Диттерсдорф (Dittersdorf) II, 468
 Доминикино (Dominichino) II, 407
 Домье (Daumier) Оноре II, 502, 512, 538, 545, 549, 550

- Достоевский Ф.М. I, 59, 193
 Дош (Dauch) Мартен II, 401, 402
 Доуд (Dowd) Д. Л. II, 463, 482
 Дрѣ-Брезе (Dreux-Brézé) II, 381
 Дюбюффе (Dubuffet) Жан II, 576
 Дюкло (Duclos) Шарль Пино I, 126, 127
 Дюмарсе (Du Marsais) Сезар Шено I, 389
 Дюмон (Dumont) II, 480
 Дюпон де Немур (Dupont de Nemours) Пьер-Самюэль I, 112
 Дюра (Duras) II, 49, 52, 175, 315
 Дюркгейм (Durkheim) Эмиль I, 143
 Дюси (Ducis) Жан-Франсуа I, 336; II, 480
 Дюфурни (Dufourny) II, 476
 Дюше (Duchet) Мишель I, 313
- Еврипид I, 25, 216, 374
- Жакоб (Jacob) Макс II, 563
 Жанен (Janin) Жюль II, 543
 Жанлис (Genlis) Стефани-Фелисите де I, 92; II, 486
 Жан-Поль (Jean Paul), Жан-Поль Рихтер I, 79, 105, 106, 369
 Жарри (Jarry) Альфред II, 505
 Жерар (Gérard) Маргерит II, 482
 Жерико (Géricault) Теодор II, 407
 Жермен (Germain) Ф. I, 71
 Жид (Gide) Андре I, 158, 192, 193; II, 342
 Жизор (Gisors) Анри-Альфонс II, 478
 Жироде (Girodet) Анн-Луи II, 416, 417
 Жиру (Giroust) II, 468
 Жокур (Jaucourt) I, 86, 88
 Жоли (Joly) Р. II, 11
 Жубер (Joubert) II, 386, 419
 Жув (Jouve) Пьер-Жан II, 371, 469
- Золя (Zola) Эмиль I, 83, 134
- Иенсен (Jensen) Вильгельм I, 49, 50
- Ингарден (Ingarden) Роман I, 37
 Иоанн Солсберийский II, 11, 560
- Казанова (Casanova) Джованни Джакомо II, 484
 Казот (Cazotte) Жак II, 467
 Калиостро (Cagliostro) II, 467
 Калло (Jacques) Жак I, 376, 389; II, 507, 509
 Камнитцер (Kamnitzer) П. I, 147
 Камю (Camus) Альбер II, 342
 Кан (Kahn) Гюстав II, 536
 Канова (Canova) Антонио II, 416, 423, 424–429, 435, 484
 Кант (Kant) Иммануил I, 69, 77, 388; II, 404, 444, 485, 489, 491, 492
 Кантильон (Cantillon) Ришар I, 112
 Капа (Cара) Робер II, 571
 Капет Луи см. Людовик XVI
 Караваджо (Caravaggio) Микеланджело II, 409
 Карбоньер (Carbonnières) Рамон де II, 492
 Карл IV II, 436
 Карл V II, 49
 Карл IX II, 408
 Карл X II, 479
 Карл Смелый II, 312
 Карне (Carné) Марсель II, 544
 Карнеад II, 153
 Карпцов (Karpztow) Иоганн Бенедикт I, 366
 Карраччи (Carracci), братья II, 409
 Карстенс (Carstens) Асмус Якоб II, 420, 421, 423
 Картелье (Cartellier) II, 487
 Кассий II, 71
 Кассирер (Cassirer) Эрнст II, 100, 293, 294, 330
 Катон Утический II, 29, 31, 45, 82, 88, 89, 95, 155, 158, 159
 Катремер де Кенси (Quatremère de Quincy) Антуан-Кризостом II, 387, 388, 393, 416, 418, 424, 426, 466, 476, 477, 487

- Катулл Гай Валерий II, 241, 242
 Кауфман (Kauffmann) Ангелика II, 416
 Кауфман (Kauffmann) Эмиль II, 393, 476
 Кафка (Kafka) Франц I, 404
 Кваренги (Quarenghi) Джакомо Антонио Доменико II, 478
 Квинт Курций II, 345
 Квинтилиан Марк Фабий I, 74; II, 14
 Кейв (Cave) Теренс II, 207, 220
 Кене (Quesnay) Франсуа II, 467
 Клапаред (Claparède) Эдуард I, 132, 306
 Клеанф II, 325
 Клебер (Kléber) Жан-Батист I, 132
 Клее (Klee) Пауль II, 574, 575
 Клейст (Kleist) Генрих фон I, 344
 Климент Александрийский I, 99
 Климент XIII II, 416, 425, 426
 Климент XIV II, 424
 Клиптомах II, 153
 Клодель (Claudel) Поль I, 51
 Клодион (Clodion) Клод-Мишель II, 487
 Клопшток (Klopstock) Фридрих Готлиб I, 108; II, 374, 398
 Кляйн (Klein) Роберт I, 77, 78
 Козеллек (Kosellek) Рейнхарт II, 308, 336, 451
 Козенс (Cozens) Александр II, 492
 Козенс (Cozens) Джон Роберт II, 493
 Кокто (Cocteau) Жан II, 573
 Коле (Colet) Луиза I, 442, 453, 455–463
 Коллен д'Арлевиль (Collin d'Harleville) Жан-Франсуа II, 475
 Кольридж (Coleridge) Сэмюэль Тэйлор I, 78, 79
 Компаньон (Compagnon) Антуан II, 32, 152; II, 57
 Кондильяк (Condillac) Этьен Бонно де I, 294–296
 Кондорсе (Condorcet) Мари-Жан-Антуан-Никола I, 114, 115, 128–131, 335
 Констан (Constant) Бенжамен I, 135–138, 141, 335, 339, 365; II, 384, 464, 465
 Констебль (Constable) Джон II, 492
 Конт (Comte) Огюст I, 115
 Конти (Conti) Натале I, 85
 Коперник (Copernic) Николай II, 325, 328, 330
 Копли (Copley) Джон Синглтон II, 483
 Корбе (Corbet) II, 487
 Корде (Corday) Шарлотта II, 405, 406
 Корнель (Corneille) Пьер I, 163, 164, 177, 178, 180–182, 184–200, 202, 204, 214; II, 404, 408
 Коро (Cotot) Жан-Батист-Камиль II, 494
 Корреджо (Correggio) Антонио I, 406; II, 417, 483, 484
 Кох (Koch) Йозеф Антон II, 494
 Крабб (Crabbe) Джордж II, 493
 Кребийон (Crébillon) Клод-Проспер Жوليو де (Кребийон-сын) I, 359
 Креки (Créqui) Рауль де II, 468
 Кролл (Croll) Моррис У. II, 13
 Ксенофонт II, 52, 131, 185, 239
 Кузен (Cousin) Виктор I, 22
 Кунзен (Kunzen) II, 468
 Кур де Жеблен (Court de Gébelin) I, 108; II, 419
 Курциус (Curtius) Эрнст Роберт I, 141, 132
 Кьеркегор (Kierkegaard) Сёрен I, 43, 287, 392–394, 401, 489
 Кьяри (Chiari) I, 363, 372, 376–388, 391
 Кюбьер (Cubières) II, 486
 Ла Боэси (La Boétie) Этьен де I, 43; II, 20, 21, 30, 31, 52–54, 57–59, 61–63, 66–81, 90, 123, 127, 156, 160, 228, 230, 234, 264, 285, 309, 321
 Лабрюйер (La Bruyère) Жан де I, 122, 151, 162, 164, 168, 169
 Лагонтан (La Hontan) I, 117

- Лагранж (Lagrange) Жозеф-Луи II, 471
- Лагрене (La Grenée) Жан-Жак (Лагрене Младший) II, 480
- Лагрене (La Grenée) Луи-Жан-Франсуа (Лагрене Старший) II, 480
- Ла Кальпренед (La Calprenède) Готье де I, 237
- Лакан (Lacan) Жак I, 81, 173
- Лаканаль (Lakanal) Жозеф II, 474
- Лакло (Laclos) Пьер Шодерло де II, 373
- Ламенне (La Mennais) Фелисите-Робер де I, 134
- Лами (Lamy) Бернар I, 313
- Ламорлиер (La Morlière) I, 359
- Ланганс (Langhans) Карл II, 479
- Лансак (Lansac) II, 59
- Лансон (Lanson) Гюстав II, 176
- Ланфан (L'Enfant) Пьер-Шарль II, 479
- Ланци (Lanzi) Луиджи II, 487
- Лаплас (Laplace) Пьер-Симон де II, 471, 477
- Лапоз (Lapauze) II, 463
- Ларошфуко (La Rochefoucauld) Франсуа де I, 17, 120, 157, 158, 221
- Ларрер (Largère) Катрин I, 112
- Лафайет (La Fayette) Мари-Жозеф де II, 487
- Лафатер (Lavater) Иоганн Каспар II, 466
- Лафонтен (La Fontaine) Жан де I, 97, 162, 165–168, 359; II, 482
- Лафорг (Laforgue) Поль II, 542
- Лафорг (Laforgue) Рене I, 65
- Лебрен (Lebrun) Понс-Дени Экушар (Пиндар-Лебрен) II, 384, 396, 485, 486
- Лебрен (Lebrun) Шарль II, 466
- Левассер (Levasseur) Тереза I, 332
- Леду (Ledoux) Клод-Никола II, 386, 387, 389, 391, 392, 393, 478
- Лейбниц (Leibniz) Готфрид Вильгельм I, 51
- Лейрис (Leiris) Мишель I, 220; II, 343
- Леке (Lequeu) Жан-Жак II, 394, 478
- Леклер (Le Clerc) Жан I, 22
- Лемари (Leymarie) Жан II, 404
- Лемний Левиний II, 193
- Лемуан (Lemoine) Франсуа II, 468
- Ленин В. И. II, 334
- Ленуар (Lenoir) Александр II, 481, 487
- Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) I, 188; II, 484
- Леонкавалло (Leoncavallo) Руджеро II, 523
- Леопарди (Leopardi) Джакомо I, 141
- Леру (Le Roux) II, 243
- Лесаж (Le Sage) Ален-Рене I, 237; II, 16
- Лессинг (Lessing) Готхольд Эфраим II, 413
- Лесюер (Lesueur) II, 487
- Лефор (Lefort) Клод I, 138; II, 70
- Ликург II, 165
- Литтре (Littré) Эмиль I, 110, 112
- Лод (Laude) Жан II, 555
- Лодоли (Lodoli) Карло II, 387, 476
- Локк (Locke) Джон II, 472
- Ломброзо (Lombroso) Чезаре I, 134
- Лонги (Longhi) Пьетро II, 368
- Лонгин I, 74
- Лоне (Launay) Мишель I, 313
- Лопиталь (L'Hospital) Мишель де II, 58, 71
- Лоран из Ардеша (Laurent de l'Ardèche) Поль-Матье I, 131
- Лорансен (Laurencin) Мари II, 569
- Лотреамон (Lautréamont) I, 57, 430
- Лотрек (Lautrec), Анри-Мари-Раймон де Тулуз-Лотрек II, 514, 524, 541, 555–557
- Лоуренс (Lawrence) Томас II, 413
- Лоуренс (Lawrence), клоун II, 515
- Лувель (Louvel) Луи-Пьер I, 455, 456
- Луи (Louis) Виктор II, 478
- Лукан II, 34
- Лукиан Самосатский I, 161
- Лукреций Тит Кар I, 100; II, 90, 219, 220, 223, 224, 234, 242, 281, 284, 325

- Льюис (Lewis) Мэтью Грегори II, 415
 Людовик XIV I, 94, 172, 178, 357;
 II, 364
 Людовик XV II, 364, 471
 Людовик XVI II, 363, 377, 384, 391, 398,
 470, 480, 481
 Лютер (Luther) Мартин II, 56
- Мази (Masi) Эрнесто I, 361
 Макиавелли (Machiavelli) Никколо
 I, 168; II, 472
 Макробий II, 180
 Малларме (Mallarmé) Стефан I, 30, 37,
 355, 456, 482; II, 521, 522, 534
 Малле дю Пан (Mallet du Pan) I, 133
 Мальбранш (Malebranche) Никола де
 I, 340; II, 25, 291
 Мальвиль (Malville) Клод де
 I, 178
 Мальдона (Maldonat) II, 320
 Мальзерб (Malesherbes) Кретьен-
 Гийом де I, 258, 280
 Мальро (Malraux) Андре I, 335
 Мандевиль (Mandeville) Бернард
 I, 112
 Мане (Manet) Эдуард II, 435, 489, 538
 Манилий II, 178
 Манн (Mann) Томас I, 141
 Мантенья (Mantegna) Андреа
 II, 408, 417
 Марат (Marat) Жан-Поль I, 128;
 II, 405–409, 443, 466, 469, 474, 475
 Марест (Marest) I, 424
 Мариво (Marivaux) Пьер Карле де
 I, 93, 94; II, 509
 Марини (Marini) Джамбаттиста I, 91
 Мария-Антуанетта II, 363
 Маркс (Marx) Карл I, 52, 83, 141, 275;
 II, 334, 475
 Маркс (Marx), братья II, 565
 Мармонтель (Marmontel) Жан-Франсуа
 I, 76
 Мартелло (Martello) Пьер Якопо
 I, 381
- Мартин-и-Солер (Martín y Soler) Висенте
 I, 467
 Марциал Марк Валерий II, 219
 Мах (Mach) Эрнст II, 471
 Мегюль (Méhul) Этьен II, 396, 469
 Медичи (Medici) Козимо II, 561
 Мелон (Melon) I, 112
 Мем (Mesmes) II, 57, 68
 Менгс (Mengs) Антон Рафаэль
 II, 417, 435
 Мере (Méré) Антуан Гомбо I, 151, 152,
 155, 156
 Мерло-Понти (Merleau-Ponty) Морис
 I, 66; II, 52, 279
 Мерсье (Mercier) Себастьян I, 112
 Месмер (Mesmer) Франц Антон I, 78;
 II, 453, 454, 467
 Местр (Maistre) Жозеф де I, 135;
 II, 376
 Метастазιο (Metastasio) Пьетро
 II, 469
 Микеланджело (Michelangelo)
 Буонаротти I, 275; II, 398, 407, 409, 411,
 415, 417, 432, 481–483
 Милиция (Milizia) Франческо
 II, 483
 Миллар (Millar) I, 115
 Миллер (Miller) Генри II, 505, 563
 Милош (Milosz) Чеслав I, 144
 Мильтон (Milton) Джон II, 410, 412,
 413, 415
 Мирабо (Mirabeau) Виктор де Риккети
 I, 111–113, 115–117, 145
 Мирабо (Mirabeau) Оноре-Габриель де
 Риккети I, 111, 128; II, 372, 381, 469, 487
 Мишалон (Michallon) II, 487
 Мишле (Michelet) Жюль I, 131;
 II, 391, 395
 Моле (Molé) I, 417
 Мольер (Molière) Жан-Батист
 I, 172–174, 406, 417
 Монглон (Monglond) Андре II, 474
 Монгольфье (Montgolfier) Бернар де
 II, 463

- Монтень (Montaigne) Мишель де I, 17, 30, 43, 74, 110, 117, 225, 286, 365, 488; II, 8–13, 15–23, 25–28, 31–64, 66–89, 90–92, 94–118, 120–244, 246–250, 252–275, 278–329, 331–341, 343–348
 Монтескье (Montesquieu) Шарль де Секонда I, 112; II, 305
 Мопертюи (Mauvertuis) Пьер-Луи
 Моро де I, 296
 Морас (Moras) Иоахим I, 110, 112, 117, 128, 131, 135
 Морган (Morgan) Льюис Х. I, 140
 Морген (Morghen) Рафаэлло II, 484
 Мориц (Moritz) Карл Филипп I, 105, 108
 Морне (Mornet) Даниель II, 474
 Моро (Moreau) Гюстав II, 557
 Моро (Moreau) Луи II, 494
 Морон (Mauron) Шарль I, 64, 213
 Мосс (Mauss) Марсель I, 110, 143
 Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей I, 464, 466–472, 474, 475, 477; II, 370, 371, 373, 374, 445–448, 453, 454, 458–460, 468
 Муат (Moitte) Жан-Гийом II, 487
 Мукаржовский (Mukarovski) Ян I, 37
 Мунк (Munch) Эдвард II, 530
 Мэн де Бيران (Maine de Biran) Мари-Франсуа-Пьер I, 335, 411
 Мэтьюз (Mathews) Генри II, 342
 Мюре (Muret) II, 141
 Мюссе (Musset) Альфред де II, 504

 Надо (Nadeau) Морис I, 453
 Наполеон I Бонапарт I, 328, 334, 412; II, 385, 402, 416
 Наполеон III Бонапарт II, 475
 Нарбонн (Narbonne) I, 344, 355
 Неккер (Necker) Жак I, 320, 328, 334, 339, 341, 342; II, 363, 374
 Нерваль (Nerval) Жерар де II, 430, 443
 Никет Сиракузский II, 325
 Николь (Nicole) Пьер I, 314
 Ницше (Nietzsche) Фридрих I, 51, 141, 428; II, 342–344, 346, 538
 Новалис (Novalis) I, 79, 362
 Новер (Noverre) II, 486
 Ногаре (Nogaret) Феликс II, 494
 Нодье (Nodier) Шарль I, 357; II, 511, 512
 Нортон (Norton) Г. П. II, 184
 Ноэль (Noël) Ф. I, 87, 108
 Нуво (Nouveau) Жермен II, 541
 Ньютон (Newton) Исаак II, 389–392
 Нэш (Nash) Джон II, 478

 Овидий Публий Назон I, 85, 91, 93; II, 139, 164, 203, 219
 Ориоль (Auriol) II, 514, 515, 526
 Орлеанский, герцог II, 467, 486
 Ортолани (Ortolani) Джузеппе I, 369
 Оссиан II, 513
 Оссола (Ossola) Карло I, 119
 Осунский, герцог II, 436, 437
 Откёр (Hauteceur) Луи II, 463, 484
 Отто (Otto) В. Ф. I, 109

 Павел, апостол I, 486
 Пажу (Pajou) Огюстен II, 482, 487
 Паизиелло (Paisiello) Джованни II, 466, 468
 Палладио (Palladio) Андреа II, 476, 477
 Палуа (Palloy) II, 470
 Панж (Pange) I, 341
 Парацельс I, 78; II, 176, 187, 189, 344
 Паре (Paré) Амбруаз II, 173, 174, 192, 194–197, 201
 Парни (Pagny) Эварист I, 97
 Паруа (Pargois) II, 486
 Паскаль (Pascal) Блез I, 273; II, 23, 50, 100, 115, 194, 282, 288, 291, 292, 560
 Паэр (Paër) II, 466
 Пейтон (Paton) II, 516
 Пеко (Pécault) II, 482
 Перголезе (Pergolese) Джованни Баттиста II, 466

- Перро (Perrault) Шарль I, 358
 Перроне (Perronnet) Жан-Родольф II, 470
 Персий II, 254, 256
 Персье (Percier) Шарль II, 416
 Петроний Арбитр II, 11, 12, 242
 Пигаль (Pigalle) Жан-Батист II, 487
 Пий IX I, 132
 Пикар (Picard) Ш. II, 480
 Пикассо (Picasso) Пабло II, 422, 501, 505, 522, 539, 552, 566–573
 Пико делла Мирандола (Pico della Mirandola) Джованни II, 419
 Пил (Peale) Чарлз Уилсон II, 483
 Пиндар I, 104; II, 486
 Пиранези (Piranesi) Джамбаттиста II, 518
 Пиррон II, 153, 287, 337
 Пифагор II, 27
 Плавт Тит Макций II, 140
 Плантен (Plantin) II, 180
 Платон I, 31, 72, 74, 200, 296, 361; II, 11, 38, 48, 63, 98, 131, 180, 185, 197, 213, 223, 241, 308, 347, 419, 428
 Плиний I, 298
 Плотин I, 75
 Плутарх I, 116, 262, 316; II, 17, 52, 61, 62, 127, 129, 130, 132, 141, 142, 225, 472
 По (Рое) Эдгар Аллан I, 139; II, 548
 Полан (Paulhan) Жан I, 59; II, 283
 Поле (Paulet) Ж.-Ж. II, 467
 Полибий I, 116
 Полиньяк (Polignac), герцог де II, 366, 367
 Полициано (Poliziano) Анджело II, 561
 Померель (Pommereul) II, 483
 Помпей Гней II, 104
 да Понте (da Ponte) Лоренцо I, 464, 466–475; II, 370
 Поппея Сабина II, 164
 Потемон (Potémont) Адольф-Марсиаль II, 511
 Пракситель II, 230
 Прево (Prévoist) Антуан-Франсуа I, 237
 Прево (Prevost) Пьер I, 116
 Прокл II, 419
 Пруст (Proust) Марсель I, 32, 43, 401, 488
 Приюдон (Prud'hon) Пьер-Поль II, 404, 484
 Птолемей II, 325
 Пуайе (Poyet) II, 386, 391, 478
 Публий Сир II, 104
 Пуле (Poulet) Жорж I, 31, 36, 37, 71, 204, 320, 322, 323, 462, 483; II, 316, 465, 477
 Пуссен (Poussin) Никола II, 408, 409, 486, 494
 Ра (Rat) Морис II, 11
 Рабле (Rabelais) Франсуа I, 371
 Рабо Сент-Этьен (Rabaut Saint-Etienne) Ж.-Р. I, 108; II, 363, 364, 419, 470
 Радклифф (Radcliffe) Анна II, 415
 Раймон (Raymond) Марсель I, 79; II, 100, 145, 189, 322, 463
 Раймонди (Raimondi) Маркантонио II, 398
 Раймунд Сабундский II, 51, 55–57, 97, 118, 132, 150, 151, 153, 154, 186, 221, 223, 239, 322
 Раме (Ramée) II, 395, 487
 Раме (Ramey) II, 487
 Рамо (Rameau) Жан-Филипп II, 453
 Рамю (Ramuz) Ш.-Ф. II, 574
 Ранке (Ranke) II, 282
 Расин (Racine) Жан I, 97, 161, 198, 204–215, 344, 351, 406; II, 404, 408
 Рамбуйе (Rambouillet) Катрин де I, 178
 Рапен (Rapin) Никола I, 76
 Рафаэль (Raphaël) Санти II, 407, 416, 417, 481
 Реберн (Raeburn) Генри II, 413
 Ревель (Revel) II, 464
 Редиша (Redisha) II, 515

- Редон (Redon) Одилон **II**, 546
 Редуте (Redouté) **II**, 511
 Рейналь (Raynal) Гийом **I**, 113
 Рейнолдс (Reynolds) Джошуа **II**, 409, 410, 482, 483
 Рем (Rehm) Вальтер **II**, 485
 Рембо (Rimbaud) Артюр **I**, 137, 409; **II**, 520
 Рембрандт (Rembrandt) ван Рейн **II**, 492
 Ренан (Renan) Эрнест **I**, 51
 Реньо (Regnault) Жан-Батист **II**, 480
 Ренувье (Renouvier) Шарль **II**, 482
 Ретиф де ла Бретонн (Rétif de la Bretonne) Никола **I**, 449
 Риббинг (Ribbing) **I**, 355
 Риголо (Rigolot) Франсуа **II**, 208, 238
 Рикёр (Ricoeur) Поль **I**, 81; **II**, 209
 Рильке (Rilke) Райнер Мария **II**, 570, 573, 576, 577
 Ричардсон (Richardson) Сэмюэль **I**, 315, 316
 Ришар Жан-Пьер **I**, 71, 431, 452
 Ришле (Richelet) Сезар-Пьер **I**, 123
 Робер (Robert) Юбер **II**, 359, 360, 375, 438, 462, 463, 480, 482
 Робеспьер (Robespierre) Максимилиан **I**, 128; **II**, 382, 384, 455, 481
 Родис-Льюис (Rodis-Lewis) Женевьева **I**, 313
 Ролан (Roland) Филипп-Лоран **II**, 487
 Роллен (Rollin) Шарль **I**, 85–90, 108
 Романо (Romano) Джулио **II**, 398, 410, 481, 483
 Ромберг (Romberg) Р. **II**, 335
 Ромни (Romney) Джордж **II**, 409, 413
 Ропс (Rops) Феликсен **II**, 535
 Роулэндсон (Rowlandson) Томас **II**, 465, 466
 Руже де Лиль (Rouget de Lisle) Клод-Жозеф **II**, 396, 469
 Руо (Rouault) Жорж **II**, 505, 540, 556–563
 Руссе (Rousset) Жан **I**, 182, 433, 466; **II**, 13
 Руссо (Rousseau) Жан-Жак **I**, 17, 43, 83, 98, 103, 115, 117, 171, 173, 217, 218, 224–228, 230–247, 250–262, 264–270, 273–275, 278–314, 316–333, 337, 340, 344, 365, 415, 428; **II**, 9, 22, 63, 64, 67, 109, 157, 186, 189, 213, 282, 285, 286, 314, 331, 364, 380, 409, 413, 448, 450, 456, 472–474, 492
 Сабунд *см.* Раймунд Сабундский
 Сад (Sade) Донасьен-Альфонс-Франсуа де **I**, 134; **II**, 372, 376, 390, 414, 452
 Сакки (Sacchi) **I**, 363, 368, 369, 373
 Сальери (Salieri) Антонио **I**, 467; **II**, 486
 Санд (Sand) Жорж **I**, 365
 Сантаяна (Santayana) Джордж **II**, 342
 Сартин (Sartine) **I**, 285
 Сартр (Sartre) Жан-Поль **I**, 39, 70, 71, 80, 83, 220, 457, 485; **II**, 109, 342, 536
 Сейс (Sayce) **II**, 8, 13
 Секст Эмпирик **II**, 287
 Селерье (Cellérier) **II**, 395, 478
 Сельва (Selva) Джанантонио **II**, 366
 Сенак де Мейлан (Sénac de Meilhan) Габриель **II**, 464
 Сенанкур (Senancourt) Этьен Пивер де **II**, 463
 Сендби (Sandby) Пол **II**, 492
 Сенека Луций Анней **II**, 17, 23, 34, 92, 127, 129, 132, 141, 142, 215
 Сен-Жюст (Saint-Just) Луи-Антуан **I**, 128; **II**, 459
 Сен-Мартен (Saint-Martin) Луи-Клод де **II**, 461, 462, 477
 Сен-Пьер (Saint-Pierre) Шарль-Ирине Кастель де **I**, 112
 Сен-Симон (Saint-Simon) Клод-Анри де **I**, 137
 Сент-Эвремон (Saint-Evremond) Шарль де **I**, 120
 Сера (Seurat) Жорж **II**, 525, 541, 555

- Сергель (Sergel) Иоганн Тобиас
II, 487, 489
- Сидни (Sidney) Эджернон **II**, 472
- Симон (Simon) Ришар **I**, 27
- Синесий **I**, 77
- Сисмонди (Sismondi) Жан-Шарль де
I, 363, 368
- Скалигер (Scaliger) Юлий Цезарь
II, 174
- Скаррон (Scarron) Поль **I**, 93
- Скотт Эриугена **I**, 273
- Скюдери (Scudéry) Мадлен де **I**, 237
- Смит (Smith) Адам **I**, 114
- Снетлаге (Snetlage) Л. **I**, 111
- Сократ **I**, 268; **II**, 59, 95, 96, 121, 122,
 154–156, 158, 159, 170, 185, 188, 205, 239,
 240, 289, 327, 399, 400, 425, 509
- Солон **II**, 379
- Соссюр (Saussure) Орас-Бенедикт де
II, 492
- Соссюр (Saussure) Фердинанд де
I, 249, 305
- Соун (Soane) Джон **II**, 412, 478
- Софокл **I**, 272; **II**, 425
- Стаббс (Stubbs) Джордж **II**, 413, 414
- Сталь (Staël) Жермена де **I**, 21, 135, 137,
 314, 320–338, 340–356, 365; **II**, 364, 475
- Стаций Публий Папиний **II**, 345
- Стендаль (Stendhal) **I**, 17, 346, 365,
 395–398, 400–427, 429–431, 467; **II**, 342
- Стобей **II**, 32
- Стораче (Storace) Нанси **I**, 471
- Страбон **I**, 103, 307
- Стравинский И. Ф. **II**, 574
- Стюарты (Stuart), династия **II**, 425
- Стюарт (Stuart) Гилберт **II**, 483
- Сулла Луций Корнелий **II**, 312
- Суффло (Soufflot) Жак-Жермен
II, 392, 487
- Сципионы **II**, 159
- Сюарес (Suarès) Андре **II**, 562
- Сюше (Sucher) Поль **I**, 376, 384
- Тайасон (Taillasson) **II**, 480
- Талейран (Talleyrand) Шарль-
 Морис де **II**, 398
- Тассо (Tasso) Торквато **II**, 38, 481, 494
- Таун (Towne) Френсис **II**, 492
- Тацит Публий Корнелий **I**, 116, 161;
II, 164
- Тейлор (Taylor) Дж. **II**, 419
- Темкин (Temkin) Овсей **II**, 36, 166, 173
- Теофраст **I**, 160, 164; **II**, 325
- Тереза Авильская **I**, 225, 331; **II**, 172
- Теренций Публий **II**, 140
- Тернер (Turner) Джозеф Мэллорд Уильям
II, 492
- Террасон (Terrasson) **II**, 373, 450
- Тиберий **II**, 185
- Тибодет (Thibaudet) Альбер
I, 30–32, 442; **II**, 11, 20, 31, 52, 127, 161,
 164, 259, 279
- Тик (Tieck) Людвиг **I**, 369, 393; **II**, 510
- Тит Ливий **II**, 472; **II**, 403
- Тициан (Tiziano) Вечелио **II**, 492
- Тишбейн (Tischbein) Вильгельм
II, 416, 494
- Тоблер (Tobler) **I**, 53, 54, 62
- Токвиль (Tocqueville) Алексис де
II, 375, 378, 469
- Тома (Thomas) **I**, 320
- Траян **II**, 416
- Тэн (Taine) Ипполит **I**, 22, 485
- Тьеполо (Tiepolo) Джамбатиста **II**, 435
- Тьеполо (Tiepolo) Джандоменико
I, 359; **II**, 368, 369, 370, 506, 508
- Тьерсо (Tiersot) Жюльен **II**, 468, 469
- Тюрго (Turgot) Анн-Робер-Жак
I, 112, 335; **II**, 472
- Уайет (Wyett) Джеймс **II**, 478, 479
- Уайльд (Wilde) Оскар **II**, 529
- Уарте (Huarte) **II**, 193
- Уинд (Wind) Эдгар **II**, 483, 486
- Уолпол (Walpole) Хорас **II**, 466
- Уорбертон (Warburton) **I**, 307
- Уэдждуд (Wedgwood) Джошуа
II, 416, 422

- Уэлсфорд (Welsford) Энид II, 562
 Уэст (West) Бенджамин II, 409, 483
- Фабр д'Эглантин (Fabre d'Eglantine)
 Филипп I, 176
 Фалес II, 26, 268
 Феллини (Fellini) Федерико II, 551
 Фенелон (Fénelon) Франсуа де Ламот
 I, 30, 98; II, 456
 Феокрит I, 24; II, 493
 Фергюсон (Ferguson) Адам I, 112,
 114–116
 Фернель (Fernel) Жан II, 173, 174,
 194, 196
 Ферноу (Fernow) II, 421
 Ферри (Ferru) Жюль I, 130
 Фиен (Fienus) II, 193
 Филдинг (Fielding) Генри II, 465
 Фихте (Fichte) Иоганн Готтлиб I, 384;
 II, 375, 376, 386
 Фичино (Ficino) Марсилио I, 77;
 II, 63, 193, 222, 419
 Флавоний II, 307
 Фладд (Fludd) I, 78
 Флакмен (Flaxman) Джон
 II, 416, 420–422, 466, 487
 Флери (Fleury) I, 307
 Флешье (Fléchier) Валантен-Эспри
 I, 120
 Флобер (Flaubert) Гюстав I, 32, 193, 355,
 432–438, 440–443, 446, 447, 449, 450,
 452–463; II, 342, 504, 523, 525–527
 Фогель (Vogel) Й.-К. II, 468, 469
 Фокион II, 29, 45
 Фоленго (Folengo) Теофило I, 358
 Фома Аквинский I, 75
 Фонтанье (Fontanier) Пьер I, 224
 Фонтен (Fontaine) Пьер-Франсуа-Леонар
 II, 416, 511
 Фонтенель (Fontenelle) Бернар де
 I, 101, 102, 108, 119, 120, 320; II, 362
 Форд (Ford) Джон I, 371
 Фрагонар (Fragonard) Жан-Оноре
 II, 437, 438, 482
- Франклин (Franklin) Бенджамин
 II, 483
 Фрей (Frey) М. I, 112
 Фрейд (Freud) Зигмунд I, 49–52, 55–58,
 60–64, 66, 80–83, 142, 249, 267, 268, 272,
 275, 390; II, 17, 67, 221, 284, 422, 451
 Фрейм (Frame) II, 8
 Фридрих (Friedrich) Хуго II, 8, 20, 26, 31,
 282, 291, 299
 Фуа (Foix) II, 59, 68
 Фулон (Foulon) II, 492
 Фурье (Fourier) Шарль I, 140
 Фуше (Fouché) Жозеф I, 395
 Фьораванти (Fioravanti) II, 187
 Фюретьер (Furetière) Антуан I, 119
 Фюсли (Füssli) Иоганн Генрих II, 398,
 399, 405, 408–416, 432, 435, 440, 452
- Хайдеггер (Heidegger) Мартин
 I, 141, 274
 Хельд (Held) Ютта II, 488, 489
 Хесс (Hess) Людвиг II, 491
 Хогарт (Hogarth) Уильям II, 465, 483
 Хоркхаймер (Horkheimer) Макс
 II, 291, 294, 297, 298, 303
 Храбан Мавр I, 28
- Цезарь Гай Юлий I, 221; II, 104,
 179, 312
 Цейтлер (Zeitler) Р. II, 423, 426, 427
 Цицерон Марк Туллий I, 28; II, 29, 51, 63,
 64, 69, 70, 72, 83, 88, 90, 171, 194
- Чаплин (Chaplin) Чарльз II, 564, 565
 Чимароза (Cimarosa) Доменико
 II, 466, 468
- Шагал (Chagall) Марк II, 516
 Шадов (Schadow) Готфрид
 II, 479, 487
 Шайе (Chailley) Жак II, 445, 448, 449,
 457, 458
 Шальгрэн (Chalgrin) Жан-Франсуа
 II, 478, 486

- Шанфлери (Champfleury) Жюль Юссон
II, 512
- Шапиро (Schariro) Леонард II, 335
- Шарьер (Charrière) Аньес-Элизабет де
I, 332; II, 464
- Шатобриан (Chateaubriand) Франсуа-
Рене де I, 117, 118, 134, 217, 218, 335;
II, 240, 470, 492
- Ша-Ю-Као II, 555, 556
- Шекспир (Shakespeare) Вильям I, 74, 161,
336, 374, 420; II, 12, 17, 309, 410, 415, 480,
482, 508–510, 516, 533, 560
- Шелл (Schelle) Г. I, 112
- Шелли (Shelley) Перси Биши I, 79
- Шеллинг (Schelling) Фридрих Вильгельм
I, 79, 106, 107; II, 419
- Шенье (Chénier) Андре I, 104;
II, 379, 403, 404
- Шенье (Chénier) Мари-Жозеф
II, 408, 469
- Шеррингтон (Sherrington) Чарльз Скотт
II, 173, 259
- Шефтсбери (Shuftesbury) Энтони Эшли
II, 492
- Шиканедер (Schikaneder) II, 373, 445,
446, 447, 451, 458
- Шиллер (Schiller) Фридрих I, 105, 376;
II, 429
- Шинар (Chinard) Жозеф II, 379,
416, 487
- Шлегель (Schlegel) Август Вильгельм
I, 370
- Шлегель (Schlegel) Фридрих I, 106, 108,
369, 370, 391, 393
- Шлейермахер (Schleiermacher) Фридрих
I, 274
- Шоде (Chaudet) Антуан-Дени II, 487
- Шольер (Cholières) II, 243
- Шомпре (Chompré) I, 87, 108
- Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур
I, 51, 279; II, 344
- Шпенглер (Spengler) Освальд I, 142
- Шпитцер (Spitzer) Лео I, 43, 207, 219,
274, 488
- Шталь (Stahl) I, 78
- Штернберг (Sternberg) Йозеф фон
II, 559
- Штирле (Stierle) Карлхайнц
II, 29, 31
- Штраус (Strauss) Рихард II, 445
- Шуберт (Schubert) Г. Г. фон I, 384
- Шюре (Schuré) II, 557
- Эбрео (Hebreo) Леоне II, 222
- Эдельштейн (Edelstein) Людвиг
II, 166, 167
- Эквикола II, 222
- Эллродт (Ellrodt) Роберт II, 12
- Энгельс (Engels) Фридрих I, 140, 141
- Энсор (Ensor) Джеймс II, 542, 554, 561
- Эпаминонд II, 152
- Эпикур II, 22
- Эразм Роттердамский II, 100, 509
- Эро де Сешель (Hérait de Séchelles)
Мари-Жан I, 238
- Эсперсье (Espercieux) II, 487
- Эспри (Esprit) Жак I, 120
- д'Эстиссак (d'Estissac) II, 36
- Эсхил I, 25, 26, 104; II, 421
- Ювенал Децим Юний I, 171, 174;
II, 218
- Юм (Hume) Давид I, 102, 108
- Юнг (Jung) Карл Густав I, 80, 82, 390;
II, 458
- д'Юрфе (d'Urfé) Оноре I, 237
- Юстий Липсий II, 12
- Якоби (Jacobi) И.-Х. I, 137
- Якоби (Jacobi) Ф.-Г. II, 464
- Ямвлих II, 419
- Ясперс (Jaspers) Карл I, 67, 70

- Adhémar Jean II, 480
Andlau B. de I, 341, 342
Albouy P. I, 109
Apollonio Mario I, 369
- Bailly J.-S. I, 108
Banuls André I, 110
Barchilon Jacques I, 358
Baur F.-C. I, 108
Beaujour Michel II, 192
Belaval Yvon I, 365
Béneton Philippe I, 110
Benjamin Walter I, 384
Bespaloff Rachel II, 104
Bezold C. II, 305
Bloch O. I, 163
Blondel Spire II, 476
Boas G. II, 187
Boll F. II, 305
Borst Arno I, 300
Bourgey Louis II, 166
Bowen B. C. II, 220
Breton A. I, 57
Brody J. II, 184
Brombert Victor I, 452
Broughton T. I, 108
Brunschvicg Leon II, 100
Bryant J. I, 108
Buffum I. II, 13
Bundy M. W. I, 72
Butor Michel II, 31, 52
Butcher S. H. I, 72, 73
- Campanella T. I, 77
Cardan Jérôme II, 187
- Charron Pierre I, 159
Coche de la Ferté E. II, 480
Coleman D. G. II, 220
Creuzer F. I, 108
- Dampierre E. de I, 110
De Brosse I, 108
Debus Allen G. II, 173, 189
Derrida Jacques I, 313
Detienne M. I, 109
De Vries J. I, 109
Dilthey W. I, 69
Dodd E. R. I, 74
Dulaure J.-A. I, 109
Dupuis C.-E. I, 108
Durand Gilbert I, 82
- Elias N. I, 147
Enrique Eugène I, 142
Ernout A. I, 162
Ernst Fritz I, 384
Etiemble II, 145
- Febvre Lucien I, 110, 112
Feldman B. I, 109
Fenaille M. II, 476
Frye Northrop I, 56
Fuhrmann M. I, 109
- Gaillard Emile I, 261
Genette Gérard I, 220, 224, 432
Giraud Y. F.-A. I, 109
Gothot-Mersch C. I, 447
Grafton A. T. I, 26
Granger G.-G. I, 219

- Gruppe Q. I, 109
 Guey F. II, 480
 Gundel W. II, 305
 Gusdorf Georges I, 110

 Hallie Philip P. II, 80
 HARRISSE Henry II, 475
 Heyne C.-G. I, 108
 Hilgers-Schele H. I, 130
 Hoffmann Rusack Hedwig I, 364
 Houssaye A. de I, 161
 Huguet E. I, 110
 Hytier Jean II, 282

 Jones W. I, 108
 Jurieu P. I, 108

 Kerényi K. I, 109
 Khan Masud II, 67
 King W. I, 108
 Klibansky R. II, 37
 Klossowski Pierre I, 68
 Knight R. P. I, 108
 Koyré Alexandre II, 316
 Kunz Hans I, 70

 Labadie Jean-Michel I, 134
 Lain Entralgo Pedro II, 173
 La Motte I, 76
 Laplanche Jean I, 81
 Lausberg H. 28, I, 74
 Leith A. II, 482
 Lindemann J.-G. I, 108
 Lochore R. A. I, 110
 Lovejoy A. O. II, 187
 Lowth R. I, 108
 Lubac H. de I, 28

 Mallet P.-H. I, 108, 133
 Man Paul de I, 321
 Manuel F. E. I, 109
 Marrou H.-I. I, 26
 Martin J. II, 482
 Massin B. et J. II, 445

 Meek Ronald L. I, 115
 Meillet A. I, 162
 Misch Georg I, 222
 Molino Jean I, 143
 Moore W. G. II, 184
 Morenz Siegfried II, 445

 Nadal Octave I, 189
 Niceforo Alfredo I, 110
 Nolhac P. II, 463

 Oltramare André II, 24

 Pagel Walter I, 78; II, 189
 Panofsky E. II, 37
 Paris J.-M. II, 474
 Pèpin J. I, 28
 Pernety A. I, 108
 Pfeiffer R. I, 26
 Pivcevic Edo I, 393
 Pluche N. I, 108
 Pomian Krzystof II, 333
 Pontalis J.-B. I, 81, 447
 Popkin Richard H. II, 100
 Putt H. I, 130

 Ramsay A. I, 108
 Regosin R. L. II, 52
 Rehm W. I, 109
 Reinhard P.-C. I, 108
 Ribot Théodule I, 70
 Richardson R. D. I, 109
 Ritter Joachim II, 28, 330
 Robert Marthe I, 64, 264
 Rudler Gustave II, 465

 Salvucci Pasquale I, 115
 Saxl F. II, 37
 Schuwer Camille I, 384
 Schwab R. I, 109
 Sellers Charles Coleman II, 483
 Shuckford S. I, 108
 Storer Mary Elisabeth I, 358
 Strich F. I, 108

Temkin Lilian C. II, 166
Toland J. I, 108
Tonnelat Emile I, 110
Toynbee A. I, 147
Trahard Pierre II, 474
Trapp Marianne II, 488
Trenchard J. I, 108
Trilling Lionel I, 55
Trousseau R. I, 109

Van Dale A. I, 108
Voisine Jacques I, 225

Walker D. P. I, 77
Wartburg W. von I, 163
Weber Louis I, 110
Weinrich Harald I, 220, 224
Wellek René I, 79
Wildenstein Georges II, 482
Wilhelm Jacques II, 482
Wojciechowska Bianco B. II, 127
Wolf F. A. I, 29
Wood R. I, 108

Yates Frances A. II, 105

Научное издание

Старобинский Жан

ПОЭЗИЯ И ЗНАНИЕ

История литературы и культуры

Том II

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление обложки

Ю. Саевича и М. Михальчука

Корректор Л. Бондарева

Оригинал-макет подготовил Е. Капустянский

Подписано в печать 10.06.2002. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Баскервилл.
Усл. печ. л. 48,375. Заказ № 6515

Издательство «Языки славянской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6–105; № 02745 от 04.10.2000.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: mik@sch-lrc.msk.ru

Каталог в ИНТЕРНЕТ
<http://www.lrc-mik.narod.ru>

Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография “Наука”».
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).

Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).

