

Илья Франк

ПОРТРЕТ СЛОВА



**ОПЫТ МИФОЛОГЕМЫ,
или ПОПЫТКА МИСТИФИКАЦИИ**

Илья Франк

**Портрет слова. Опыт
мифологемы, или
Попытка мистификации**

«Восточная книга»

2013

УДК 159.937
ББК 88.3

Франк И. М.

Портрет слова. Опыт мифологемы, или Попытка
мистификации / И. М. Франк — «Восточная книга», 2013

Данная книга посвящена звуковому символизму слов и некоторым другим странным вещам, случающимся в языке, произведении искусства и даже в обыденной жизни. Являясь чем-то вроде ментальной водки, эта книга противопоказана людям, которым и без того хорошо.

УДК 159.937
ББК 88.3

© Франк И. М., 2013
© Восточная книга, 2013

Содержание

Глава первая	5
Глава вторая	16
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Илья Франк

Портрет слова. Опыт мифологемы, или Попытка мистификации

Глава первая

ИМЯ ТЕКСТА

Передает ли звучание слова его значение или является только условным знаком? Ощущаем ли мы в слове «лес» сам лес как явление, его плоть и его звуки, например шелест? Иначе говоря, является ли слово «лес» маленьким звуковым рисунком леса? Или это только обозначение, о котором условились люди, чтобы понимать друг друга (и могли бы условиться по-другому, предложив другое слово для обозначения большой группы деревьев, например слово «сел»)?

Слово, в звучании которого раскрывалось бы его значение, – мечта немецких романтиков конца XVIII – начала XIX века. Они говорили о чудесном языке, каждое слово которого – не условный знак, а шифр явления, который поддается разгадке. Новалис в повести «Ученики в Саисе» говорит об этом так:

«Преимущественно же влек их к себе тот священный язык, который сияющим мостом соединял тех царственных людей с неземными краями и их жителями и кое-какими словами которого, согласно самым разным преданиям, владели еще некоторые счастливые мудрецы из наших предков. Его звучание было чудесным пением, неотразимые тона глубоко проникали внутрь каждой природы и расчленяли ее. Каждое из его имен было как бы словом-разгадкой для души каждого природного тела. Творческой властью этих ритмических колебаний пробуждались все образы мировых явлений, и о них можно было по праву утверждать, что жизнь вселенной – это вечный тысячеголосый разговор, так как в их речи все силы, все виды деятельности казались непостижимым образом соединенными».

Это сразу воспринимается, конечно, как красивая легенда. В любом случае у нас нет священного языка. У нас – несколько тысяч языков, в каждом из которых много тысяч слов-знаков, обозначающих предметы и явления. Получается, что слово – условный знак, его звучание безразлично для его значения.

Однако приглядимся, например, к таким словам, как «ветер» или «бабочка».

Мы чувствуем, что люди не могли условиться так, чтобы бабочка обозначалась словом «ветер», а ветер – словом «бабочка». Мы чувствуем, что в слове «ветер» дует ветер, а в слове «бабочка» порхает бабочка. Вот, говоря словами Новалиса, кое-какие слова священного языка прямо в нашем обычном языке.

Конечно, сказать, что мы это чувствуем, не значит что-либо доказать. Такое утверждение очень легко опровергнуть, сказав: «А я так не чувствую, это ваша галлюцинация». Или: «Вы просто настолько привыкли к этим словам, что, слыша слово «ветер», сразу представляете себе, как дует ветер, и вот вам уже кажется, что само явление изображено, нарисовано звуком в этом слове».

Доказать нельзя, но можно показать тем, кто готов прислушаться, готов попробовать слова на вкус. Могут ли обменяться смыслами слова «холод» и «жар», «тихий» и «громкий», «легкий» и «тяжелый», «мягкий» и «твердый», «узкий» и «широкий», «медленный» и «быстрый», «пушинка» и «камень», «взлететь» и «упасть», «пощечина» и «поцелуй»?.. Интересно, что в этих и подобных случаях иноязычный участник эксперимента часто уга-

дывает значение правильно, при этом набор предлагаемых для угадывания слов может быть и больше двух.

И наоборот, русскоязычный обычно угадывает, например, в паре немецких слов “eng” (энг) и “breit” (брайт), какое из них означает «широкий», а какое – «узкий». Или в паре английских слов “quick” (квик) и “slow” (слоу), какое из них означает «быстрый», а какое – «медленный».

Рассказывают, что немецкий философ-мистик XVII века Якоб Бёме, не знавший древнееврейского языка, правильно угадывал значения еврейских слов, которые ему называли. Это, несомненно, просто легенда (легендами же и прочими чудесами мы в данном сочинении заниматься не будем, – точнее, будем заниматься только теми чудесами, которые можно потрогать). Однако, может быть, речь шла лишь о небольшом наборе слов, который надо было сопоставить с соответствующим набором немецких слов. Тогда такое угадывание вполне возможно. При этом, конечно, нужно обладать развитым чувством звукового рисунка слова. У Якоба Бёме оно было, не случайно он говорит о «естественном языке», о том, что «внутреннее открывает себя в звуке слова», что «всякая вещь имеет рот для открывания» («Аврора, или Утренняя заря в восхождении»). Бёме вглядывается в звучание слов, в отдельные звуки и их комбинации, занимается своего рода языковой алхимией. Например, о слове «сердце» (Herz – хэрц) он пишет:

«...слог *Herz* выталкивают из глубины тела, из сердца: ибо слово *Herz* произносит истинный дух, поднимающийся (рождающийся) из зноя сердца, в котором восходит и кипит свет».

Вы слышите, как слово *Herz* поднимается из сердца и кипит?

Так вот и я скажу, что «лес» хоть и маленькое, односложное слово, а все же шелестит.

Сократ (в платоновском диалоге «Кратил») отрицает мнение, «что-де имена – это результат договора и для договорившихся они выражают заранее известные им вещи, и в том-то и состоит правильность имен – в договоре, – и безразлично, договорится ли кто-то назвать вещи так, как это было до сих пор, или наоборот: например, то, что теперь называется малым, он договорится звать великим, а что теперь великим – малым». Далее он говорит, что как ткачу для каждого отдельного вида ткани нужен особый челнок, соответствующий природе ткани, так для каждого предмета или явления нужна особая звуковая композиция. Так, например, «буква *rho* соответствует порыву, движению и в то же время твердости». От этого первоначального звука родится пучок «однокоренных» слов: «рэин» – «течь», «роэ» – «стремнина», «трос» – «трепет», «трахюс» – «обрывистый», «круэйн» – «ударять», «трауэйн» – «крушить», «эрэйкэйн» – «рвать», «трюптэйн» – «рыть», «кэрматидэйн» – «дробить», «рюмбэйн» – «вертеть» – «все они очень выразительны благодаря *rho*».

Вслушиваясь в приведенные выше греческие слова, мы чувствуем, что нельзя, например, поменять значения у «рэин», «эрэйкэйн», «кэрматидэйн», не разрушив звуковую картинку. Кстати говоря, если вы найдете среди ваших знакомых людей, не знающих древнегреческого, вы можете предложить им сопоставить эти слова с русскими словами «течь», «рвать», «дробить» – интересно, найдут ли они верную русскую пару к каждому греческому слову.

Есть, как известно, просто звукоподражательные слова, скажем «кукареку», «квакать» или «шелестит», «дребезжит». Они обозначают и одновременно с этим рисуют какие-либо звуковые явления. При этом слово, например, «кукареку» очень условно передает крик петуха, это не подражание, а именно условное изображение. Видимо, звук «к» передает то, что это горловой и отрывистый крик, звук «р» подчеркивает его гортанность, а гласные «у-а-е-у» расставлены так, как показалось некоему художнику (коллективному художнику, народу) лучше – с эстетической точки зрения и в смысле соотношения с другими словами его языка (немецкий петух, например, кричит «кикерики», французский – «кокарико», а китай-

ский вообще кричит «уоуо»). Даже звукоподражательные слова являются не прямым подражанием явлению (стремлением, например, наиболее приближенно воспроизвести петушиный крик), а условным изображением явления, звуковым рисунком, их нужно рассматривать с эстетической точки зрения. Они не фотографии, а, скажем, картины Сезанна, передающие не сами предметы и явления и даже не впечатления от них, а их сущность, их идею. Они обладают своей структурой, соответствующей, параллельной структуре того, что они передают. То есть слова являются не условными знаками (в которых звучание было бы произвольно) и не точными слепками (фотографиями), а символами передаваемого (художественными произведениями).

Звучащих предметов и явлений не так уж много, большинство предметов и явлений не звучат, безголосы. Например, «колокольчик» имеет голос, а «бабочка» – нет. Но оба этих предмета нарисованы звуком. Слово не подражает явлению, а его выражает, дает ему «рот для откровения».

Павел Флоренский в работе «Магичность слова» замечает, что слова кажутся нам миниатюрными лишь по своей кратковременности, но при растяжении времени, например приемом гашиша, превращаются в сложные музыкальные произведения, в сложное целое.

Принимать гашиш мы не будем (мало ли еще какие чудеса привидятся), а послушаем то, что могут рассказать дети, вслушиваясь в какое-либо слово. Я проводил такие эксперименты. Вот, например, рассказ ребенка о том, как он воспринимает слово «метро»:

М – замедляя движение, подходит поезд; Е – потоки воздуха, рассекаемые поездом, обтекающие его; ТР – торможение и последующий разгон, рев удаляющегося поезда; О – поезд уходит в туннель, остается поток воздуха и эхо.

Откуда берутся эти сопоставления? Почему М здесь воспринимается ребенком как выражение замедляющегося движения? С криком петуха было примерно ясно: прерывистый, гортанный крик. А здесь откуда?

Видимо, из трех источников одновременно.

Первый источник – наше тело. Когда мы произносим «м», мы мычим, перегораживая путь воздуху. Это и дает возможность соотнести данный звук с замедлением движения в слове «метро».

Второй источник – соотношение с другими словами языка, например с «медленно», «замедлять». Этот корень присутствует в описании ребенком слова «метро». Ребенок как бы выстраивает аллитерацию, включая слово «метро» в некое более развернутое художественное произведение, в некое стихотворение.

Сравните со словами Сократа, приведенными выше: «буква *rho* соответствует порыву, движению и в то же время твердости». Здесь (правда, в русском переводе, но это как раз верно передано) Сократ подтверждает свою мысль о значении звука «р», например, в слове «стремнина» другими словами языка («порыв» и «твердость»), в которых тоже есть этот звук.

Третий источник – внутренняя логика рисунка, потому что звуки «м», «е», «т», «р», «о» могут означать все что угодно в других словах и только в слове «метро» имеют то значение, которое увидел в них ребенок. Иными словами, они значат то, что описано выше, именно в соотношении друг с другом и строго в этом порядке. Это краски, которыми написана картинка.

Если бы задачей слова было наиболее точное, реалистическое изображение предмета, то идеальным словом был бы точный двойник предмета, как говорит об этом Сократ Кратилу:

«Будут ли это разные вещи – Кратил и изображение Кратила, если кто-либо из богов воспроизведет не только цвет и очертания твоего тела, как это делают живописцы, но и все, что внутри, – воссоздаст мягкость и теплоту, движения, твою душу и разум – одним словом,

сделает все, как у тебя, и поставит это произведение рядом с тобой, будет ли это Кратил и изображение Кратила, или это будут два Кратила? ...И не настаивай на том, что имя должно иметь лишь такие звуки, какие делали бы его полностью тождественным вещи, которой оно присвоено».

Затем Сократ говорит, что имя отличается от именуемого своим несовершенством: «Допусти, что и какая-то неподходящая буква может тут быть добавлена». Но тогда и о картине можно было бы сказать, что от действительности ее отличает лишь несовершенство.

Слово «бабочка» – это не фотография бабочки, это стихотворение о бабочке. Иначе оно звучало бы одинаково на всех языках. На самом же деле каждый народ создает свое стихотворение о бабочке, в котором не только отражает бабочку, но и выражает свое собственное понимание сущности бабочки: «фарфалья» (итальянский), «папийон» (французский), «шметерлинг» (немецкий)... В каждом языке бабочка порхает по-своему, это как бы разные бабочки.

Каждое слово в процессе своего исторического развития не раз меняет и свое звучание, и часто даже свое значение. Однако звуковая картинка взаимодействует с изменяющимся значением, обкатывается, как камень волной, эстетическим чувством человека.

Представим себе следующую картину: первобытный человек вышел утром из пещеры подышать свежим воздухом (или еще для чего-нибудь) и, вернувшись, рассказывает соплеменникам о погоде. Слова «холод», допустим, еще нет, оно не существует в своей нынешней краткой форме, еще не сложилось, не застыло. И вот он начинает дуть (изображая ветер): хооо...хоо... потирать заledenевшее тело: ллл... дрожать, показывая, как он одеревенел, задубел, стучать зубами: ддд... Могли бы быть, конечно, при этом и другие звуки и жесты. На произнесение такого слова могло бы уходить несколько минут. Это могло бы быть целой музыкальной картиной. Это могло бы быть процессом творчества, созданием слова-рисунка, слова-стихотворения, единственного в своем роде, не предназначенного для повторных употреблений, передающего только вот этот холод вот в этой ситуации общения, – то есть созданием имени собственного. И только потом, видимо, такие большие и оригинальные первобытные слова сжались и застыли в маленькие наши слова, стали разменной монетой, именами нарицательными.

Это, разумеется, всего лишь макет, не было в доисторической древности слова «холод», даже отдельными звуками языка, входящими в это слово, человек овладевал тысячелетиями. В основе макета – восприятие современного человека (ребенка), который всматривается в современное слово. Но именно такое, детское, открытое восприятие готового слова помогает понять, как могло быть создано слово впервые.

Мартин Бубер в книге «Я и Ты» пишет о таком первобытном, детском восприятии мира, в котором слово рождается как динамический образ, как переживаемое отношение (то есть как символ, а не как знак):

«В начале было отношение. Возьмите язык “дикарей”, т. е. тех народов, чей мир еще беден объектами и чья жизнь строится в тесном кругу действий, насыщенных присутствием. Ядра их языка – слова-предложения, первичные дограмматические конструкции, из расщепления которых возникает все многообразие грамматических форм, – чаще всего выражают цельность отношения. Мы говорим: “Очень далеко”; зулус скажет вместо этого слово-предложение, которое значит: “Там, где кто-то кричит: “Ой, мама, я пропал””, а житель Огненной Земли посрамит нашу аналитическую премудрость семисложным словом, точный смысл которого – “глядят друг на друга, ожидая, что другой вызовется сделать то, чего оба хотят, но не могут сделать”. Здесь в целостности отношения нерасчлененно присутствуют и лица – будущие существительные и местоимения; они пока лишь намечены и не обладают полной самостоятельностью. Смысл речи составляют не эти продукты анализа и размышления, а подлинное первичное единство, переживаемое отношение.

При встрече мы приветствуем человека, желая ему благополучия, уверяя его в своей преданности или поручая его Богу. Но как мало непосредственности в этих стершихся формулах (улавливается ли хоть что-нибудь в “Хайль!” от первоначального наделения властью?) в сравнении с не теряющим свежести телесным приветствием кафров: “Я тебя вижу!” или с его забавным и возвышенным американским вариантом: “Услышь мой запах!”

Можно предположить, что понятия и связи, да и сами представления о лицах и вещах, выделились из представлений о таких событиях и состояниях, которые имели характер отношений. Стихийные впечатления и волнения, пробуждающие дух “первобытного человека”, вызываются событиями-отношениями – переживанием того, что предстает перед ним, и состояниями-отношениями – жизнью с тем, что предстает перед ним. О луне, которую он видит каждую ночь, он не составляет себе никаких идей, пока она, во сне или наяву, не предстанет ему телесно, приблизившись своими беззвучными движениями, околдует его, очарует своими касаниями, навлекая на него худое или доброе. Вначале он не сохраняет в себе даже оптического представления о блуждающем световом диске или о демоническом существе, как-то связанном с этим диском, а создает лишь динамический, пронизывающий тело, волнующий образ лунного воздействия, из которого лишь постепенно выделяется персональный образ – лик луны: тогда воспоминание о том неведомом, что воспринималось еженощно, разгорается в представлении о виновнике и носителе этого воздействия, и возникает возможность его объективирования, превращения первоначально непознаваемого, но лишь переживаемого *Ты* в *Он* или *Она*.

Люсьен Леви-Брюль в книге «Первобытное мышление» пишет о том же, подчеркивая, что для первобытного человека каждое слово звучит особенно, в зависимости от момента отношения, от ситуации, что порождает и обилие собственных имен для называния различных предметов:

«Так, в Лаонго каждый пользуется речью на свой лад, вернее, из уст каждого речь выходит по-разному, смотря по обстоятельствам и по расположению говорящего. Это пользование речью столь же свободно и естественно, как (я не знаю лучшего сравнения) звуки, издаваемые птицами. Иначе говоря, слова не являются здесь чем-то застывшим и установленным раз и навсегда, напротив, голосовой жест описывает, рисует, графически выражает, так же как и жест рук, действие или объект, о котором идет речь».

«Этой же тенденцией объясняется такое поразительное обилие собственных имен, даваемых отдельным предметам, в особенности всем мельчайшим подробностям поверхности земли. В Новой Зеландии у маори каждая вещь имеет свое имя (собственное). Их жилища, их челноки, их оружие, даже их одежда – все это получает особые имена... Их земли и дороги – все имеют свои названия, побережья всех островов, лошади, коровы, свиньи, даже деревья, скалы и источники. ...На деле каждая часть страны, каждое изменение ее поверхности обозначается в таком количестве специальными названиями, что потребовалась бы целая человеческая жизнь для того, чтобы расшифровать их смысл».

Мы упоминали уже слово «лес», задаваясь вопросом, слышен в этом слове лес или не слышен, нарисован или не нарисован. Если в это слово вслушиваться, всматриваться, то можно услышать и увидеть лес, но это своего рода медитация, созерцание, то есть нечто возможное, но не вызывающее доверия. Однако это слово можно дорисовать, присоединив к нему другие слова, например «лес шелестел» или «зеленый лес», – и слово «лес» действительно становится музыкальной картинкой, звуковым рисунком. Мы пробуждаем спящую в нем художественность, символичность.

Такие «проснувшиеся» слова наиболее ярко видны в поэзии. Вот, например, стихотворение Ивана Никитина «Лес»:

Шуми, шуми, зеленый лес!

Знаком мне шум твой величавый,
И твой покой, и блеск небес
Над головой твоей кудрявой.
Я с детства понимать привык
Твое молчание немое
И твой таинственный язык
Как что-то близкое, родное.
Как я любил, когда порой,
Краса угрюмая природы,
Ты спорил с сильною грозой
В минуты страшной непогоды,
Когда больших твоих дубов
Вершины темные качались
И сотни разных голосов
В твоей глуши перекликались...
Или когда светило дня
На дальнем западе сияло
И ярким пурпуром огня
Твою одежду освещало.
Меж тем в глуши твоих деревьев
Была уж ночь, а над тобою
Цепь разноцветных облаков
Тянулась пестрою грядой.
И вот я снова прихожу
К тебе с тоской моей бесплодной,
Опять на сумрак твой гляжу
И голос слушаю свободный.
И может быть, в твоей глуши,
Как узник, волей оживленный,
Забуду скорбь моей души
И горечь жизни обыденной.

В этом стихотворении о лесе слово «лес» как звуковой рисунок обрастает другими словами-картинками, отражается в них. Например, его звучание подчеркивается, расширяется словом «зеленый». Стоит сказать «зеленый лес» – и возникает новое единство, новое слово, новое имя. А от слова «зеленый» можно перекинуть мостик к слову «знаком», а от слова «лес» – к слову «блеск». Имя разрастается дальше. От слова «блеск» – к слову «близкое», от слова «знаком» – к слову «покой» и так далее, можно двигаться внутри стихотворения по многим расходящимся тропинкам, соединяющим слова. В стихотворении каждое слово бесспорно является звуковым рисунком. Происходит это оттого, что слова поддерживают друг друга, «братаются», и тогда, например, звук «ш», сам по себе мало что значащий, становится символичен: «шумит», «страшной», «больших», вершины», «в глуши». Или: слова «лес», «шум», сами по себе не соединенные в звуковом отношении, соединяются при помощи слов «голос», «глушь»: лес – голос – глушь – шум.

Ю. М. Лотман в «Лекциях по структуральной поэтике» пишет:

«В стихах:

Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я.

слова “утром”, “уверен”, “увиджусь” находятся в определенной связи, не зависящей от обычных синтаксических и иных, чисто языковых связей. Звук “у” (вопреки утверждению В. Шкловского в одной из его ранних работ), конечно, *сам по себе* никакого значения не имеет. Но повторение его в ряде слов заставляет выделить его в сознании говорящего как некую самостоятельную единицу. При этом фонема “у” осознается и как самостоятельная, и как несамостоятельная по отношению к слову “утром”. Будучи отделена и не отделена, она получает семантику (*значение*. – И. Ф.) от слова «утром», но потом повторяется еще в других словах ряда, приобретая новые лексические смыслы. Это приводит к тому, что слова “утром”, “уверен”, “увиджусь”, которые в непоэтическом тексте составляли бы самостоятельные и несопоставимые единицы, начинают восприниматься в семантическом взаимоналожении. Происходящее при этом своеобразное отождествление этих слов приводит к необходимости раскрыть в их разности нечто единое для всех. При таком семантическом наложении огромная часть понятийного содержания каждого слова окажется отсеченной, подобно тому, как контекст отсекает полисемию (*многозначность*. – И. Ф.). Но зато возникнет значение, невозможное вне этого сопоставления и единственно выражающее сложность авторской мысли. В данном случае подобная единица содержания – результат нейтрализации слов “утро”, “уверен”, “увиджусь”, их “архисема” (*верховное значение, соединяющее противопоставленные элементы, например архисема «север/юг»*. – И. Ф.), включающая пересечение их семантических полей.

Сложность, однако, в том, что вся нестиховая структура языка, все синтаксические связи, все определенные контекстом этой фразы, воспринимаемой как явление не-поэзии, значения слов сохраняются. Но одновременно возникают и *другие* связи, *другие* значения, которые не отменяют первых, а сложно с ними коррелируют (*соотносятся*. – И. Ф.).

Но и, более того, мы имеем дело не только со спорадическими (*непостоянными, случайными*. – И. Ф.) повторениями одного какого-либо звука, а с тем, что вся звуковая система стиха оказывается полем сложных соотношений.

Прочтите стихотворение «Лес» вслух, проартикулируйте его, попробуйте его на вкус. Или хотя бы пару строчек:

Когда больших твоих дубов
Вершины темные качались...

«Вся звуковая система стиха оказывается полем сложных соотношений» – невероятно, но факт. Невороятно потому, что не в человеческих силах построить такую систему, такую «предустановленную гармонию» (Лейбниц) сознательно. Так же как боец не может отразить нападение с разных сторон сразу нескольких противников. Однако мы знаем, что может, что так бывает. Человек обладает способностью впадать в особое состояние, когда все его движения фантастически точны и согласованны.

В стихотворении язык становится тем самым священным языком, о котором мечтал Новалис, в котором «все силы, все виды деятельности казались непостижимым образом соединенными».

Стихотворение похоже на ожерелье ведического бога Индры, о котором в «Аватамсака-сутре» говорится: «В небесах Индры есть, говорят, нить жемчуга, подобранная так, что если глянешь на одну жемчужину, то увидишь все остальные отраженными в ней. И точно так же каждая вещь в мире не есть просто она сама, а заключает в себе все другие вещи и на самом деле есть все остальное».

Текст стихотворения «Лес» построен так, что представляет собой разворачивающееся, разрастающееся слово «лес». «Лес» – главное слово в этом тексте, слово-матка, а все осталь-

ные слова им порождаются и его обслуживают. Все слова текста так или иначе отражаются в слове «лес». Одни из них непосредственно созвучны этому главному слову, прилепились к самому магниту, другие лепятся уже на эти намагниченные слова. «Лес» здесь – не только название стихотворения, но и действительное имя текста.

Мы уже говорили о том, как могло складываться первое слово, о том, что человек, возможно, сочинял его, как стихотворение. Здесь же пред нами стихотворение, состоящее из многих отдельных слов. Но при этом оно представляет собой и одно слово – «лес». Точнее говоря, даже не это маленькое, ужавшееся слово «лес», не лес как понятие, а лес как «отношение», как «динамический образ», являющийся в определенный момент автору. То есть одно слово, равное стихотворению, большое, развернутое слово. Это – не имя нарицательное, а имя собственное, собственное имя этого момента «отношения». Не случайно Лотман называет искусство «миром собственных имен».

Лотман в «Лекциях по структуральной поэтике» пишет, что поэтический текст, с одной стороны, состоит из многих слов, каждое из которых является самостоятельным знаком, но, с другой стороны, весь поэтический текст является одним единым знаком:

«Переходя к знаку в искусстве, мы сразу же сталкиваемся с неожиданными вещами. Для любой семиотической (*знаковой*. – И. Ф.) системы знак (единство обозначающего и обозначаемого), сочетаясь по законам синтагматики (*т. е. по законам синтаксической сочетаемости языковых единиц*. – И. Ф.) с другими знаками, образует текст. В противоположность этому в искусстве обозначаемое (содержание) передается всей моделирующей структурой произведения, т. е. текст становится знаком, а составляющие текст единицы – слова, которые в языке выступают как самостоятельные знаки, – в поэзии (в литературе вообще) становятся элементами знака».

А значит, каждое произведение является единым словом, и тот смысл, что в нем заложен, может быть высказан не частями, а только таким гигантским словом сразу, и потому «чудесное пение» поэзии, ее ритм, аллитерации и рифмы не являются внешними красотами, украшениями, а столь же необходимы для передачи смысла, как правильное сочетание звуков в отдельном слове:

«Рассмотрение вопросов структуры стиха убеждает нас, что слова Брюсова: “Стихи пишутся затем, чтобы сказать больше, чем можно в прозе”, – не только удачное по форме изречение, но и точное определение телеологии поэтического текста (*Телеология – философская концепция, согласно которой всё в мире устроено целесообразно и всякое развитие является осуществлением заранее предопределенного Богом или природой*. – И. Ф.). Усложненность поэтического текста – не внешнее украшение, а средство создать модель наиболее сложных жизненных явлений и знак для передачи сведений об этой модели слушателям. Слова А. Потебни о том, что целое художественное произведение в известном смысле может быть приравнено к слову, представляются нам чрезвычайно глубоким прозрением в знаковую природу поэзии».

(А. А. Потебня в книге «Мысль и язык» говорит: «Язык во всем своем объеме и каждое отдельное слово соответствует искусству».)

Об этом красиво сказал и Герхарт Гауптман: «Творчество поэта заключается в том, чтобы из-за слов заставлять звучать исконное слово».

Осип Мандельштам в «Разговоре о Данте» говорит:

«Всякий период стихотворной речи – будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая – необходимо рассматривать как единое слово. Когда мы произносим, например, “солнце”, мы не выбрасываем из себя готового смысла, – это был бы семантический выкидш, – но переживаем своеобразный цикл.

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося “солнце”, мы совершаем как бы огромное

путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге».

Говоря иначе, слово «солнце», если к нему присмотреться-прислушаться, если сделать его предметом созерцания, предстанет нам гиперсловом, протянет свои лучи к другим словам текста, в котором оно находится, а то и просто ко всем словам языка, в котором оно существует. И такими гиперсловами, «царственными словами» (Мандельштам) являются все слова без исключения.

В этом смысле очень интересен мистический опыт Даниила Андреева. Текст книги «Роза мира» то и дело сгущается, конденсируется в очередное собственное имя. Вот как, например, вводится одно из таких имен – «Лиурна»:

«Сквозь бегущие воды мирных рек просвечивает мир воистину невыразимой прелести. Есть особая иерархия – я издавна привык называть ее душами рек, хотя теперь понимаю, что это выражение не точно. Каждая река обладает такой “душой”, единственной и неповторимой. Внешний слой ее вечнотекущей плоти мы видим, как струи реки... Но внутренний слой ее плоти, эфирной, который она пронизывает несравненно живей и где она проявляется почти с полной сознательностью, – он находится в мире, смежном с нами и называемом *Лиурною*. <...> Невозможно найти слова, чтобы выразить очарование этих существ, таких радостных, смеющихся, милых, чистых и мирных, что никакая человеческая нежность не сравнима с их нежностью, кроме разве нежности самых светлых и любящих дочерей человеческих. И если нам посчастливилось воспринять Лиурну душой и телом, погружая тело в струи реки, эфирное тело – в струи Лиурны, а душу – в ее душу <...>, – на берег выйдешь с таким чистым, просветлевшим и радостным сердцем, каким мог бы обладать человек до грехопадения».

Откуда взялось слово «Лиурна» – это «заумное», «самовитое» (как сказали бы футуристы) слово? Оно собрано со всего данного текста, «с миру по нитке»: в него вошли и «струи реки», и «милые, мирные существа», и «любящие дочери», и эфирность. Это собственное имя текста, как бы ангел-хранитель текста.

Подобным именем текста является, например, и название фильма Феллини “*Amarcord*”. Это слово (как объясняется в самом фильме) образовано из слов “ricordo” – «вспоминание», “amaro” – «горький», “amare” – «любить», “cor” (= “cuore”) – «сердце».

В старину верили, что имя человека влияет на его жизнь. Так, например, Яков, предсказывая судьбу сыну Гаду («гад» на древнееврейском языке – «счастье, удача»), извлекает ее из его имени: «Гад гдуд йгудэну вху ягуд ‘акев» – «Гад – рать поратует на него, а он оттеснит ее обратно». Слово разворачивается и становится текстом подобно тому, как, по древнему поверью, имя разворачивается и становится судьбой.

Вот как Даниил Андреев описывает свой мистический опыт, опыт встреч с такими «ангелами»:

«Видел ли я их самих во время этих встреч? Нет. Разговаривали ли они со мной? Да. Слышал ли я их слова? И да, и нет. Я слышал, но не физическим слухом. Как будто они говорили откуда-то из глубины моего сердца. Многие слова их, особенно новые для меня названия различных слоев Шаданакара и иерархий, я повторял перед ними, стараясь наиболее близко передать их звуками физической речи, и спрашивал: правильно ли? Некоторые из названий и имен приходилось уточнять по несколько раз; есть и такие, более или менее точного отображения которых в наших звуках найти не удалось. Многие из этих нездешних слов, произнесенных великими братьями, сопровождалось явлениями световыми, но это не был физический свет, хотя их и можно сравнить в одних случаях со вспышками молнии, в других – с заревами, в третьих – с лунным сиянием. Иногда это были уже совсем не слова

в нашем смысле, а как бы целые аккорды фонетических созвучий и значений. Такие слова перевести на наш язык было нельзя совсем, приходилось брать из всех значений – одно, из всех согласованно звучащих слогов – один. Но беседы заключались не в отдельных словах, а в вопросах и ответах, в целых фразах, выражавших весьма сложные идеи. Такие фразы, не расчлняясь на слова, как бы вспыхивали, отпечатываясь на сером листе моего сознания, и озаряли необычайным светом то темное для меня и неясное, чего касался мой вопрос. Скорее даже это были не фразы, а чистые мысли, передававшиеся мне непосредственно, помимо слов».

Но ведь так же рождается и стихотворение, как, например, описано в строках Осипа Мандельштама:

Какая-то страсть налетела,
Какая-то тяжесть жива;
И призраки требуют тела,
И плоти причастны слова.

Стихотворение и представляет собой «нездешнее слово», содержащее «целые аккорды фонетических созвучий и значений». Так же, видимо, рождалось и слово вообще, первое слово.

Владимир Набоков в романе «Приглашение на казнь» пишет (перекликаясь с Новалисом мечтой о некоем особом мире):

«Стой! Вот опять чувствую, что сейчас выскажусь по-настоящему, затравлю слово. Увы, никто не учил меня этой ловитве, и давно забыто древнее искусство писать, когда оно в школе не нуждалось, а загоралось и бежало как пожар, – и теперь оно кажется таким же невозможным, как музыка, некогда извлекаемая из чудовищной рояли, которая проворно журчала или вдруг раскалывала мир на огромные, сверкающие, цельные куски – я-то сам так отчетливо представляю себе все это, но вы – не я, вот в чем непоправимое несчастье. Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как складывают слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, – так что вся строка – живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу, а это-то мне необходимо для несегодняшней и нетутошной моей задачи. Не тут! Тупое “тут”, подпертое и запертое четою “твердо”, темная тюрьма, в которую заключен неумно воющий ужас, держит меня и теснит. Но какие просветы по ночам, какое... Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия. Сонный, выпуклый, синий, он медленно обращается ко мне. Это как будто в пасмурный день валяешься на спине с закрытыми глазами, – и вдруг трогается темнота под веками, понемножку переходит в томную улыбку, а там и в горячее ощущение счастья, и знаешь: это выплыло из-за облаков солнце. Вот с такого ощущения начинается мой мир: постепенно яснее дымчатый воздух, – и такая разлита в нем лучающаяся, дрожащая доброта, так расправляется моя душа в родимой области. – Но дальше, дальше? – да, вот черта, за которой теряю власть... Слово, извлеченное на воздух, лопається, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на темной, сдавленной глубине. Но я сделаю последнее усилие, и вот, кажется, добыча есть, – о, лишь мгновенный облик добычи!»

(Обратим внимание на то, как слово «тут» у Набокова высвечивается словами, братается со словами «тупое», «запертое», «темная тюрьма», «неумно воющий ужас», «держит», «теснит». Слово «дышит и блистает только на темной, сдавленной глубине».)

Если все это пустая фантазия, то есть если слова не являются потенциальными гиперсловами и не образуют в тексте реальные гиперслова, несущие особый актуальный смысл, могущий быть высказанным только таким способом, то прав Смердяков из романа Достоевского «Братья Карамазовы» (а его позиция умнее и принципиальнее позиции его собеседницы – да и позиции многих людей, которые об этом вообще не задумываются):

« – Стихи вздор-с, – отрезал Смердяков.

– Ах нет, я очень стишок люблю.

– Это чтобы стих-с, то это существенный вздор-с. Рассудите сами: кто же на свете в рифму говорит? И если бы мы стали все в рифму говорить, хотя бы даже по приказанию начальства, то много ли бы мы насказали-с? Стихи не дело, Марья Кондратьевна».

А теперь, пожалуй, о самом интересном. Ну да, мы не часто говорим в рифму (иногда все же говорим – даже просто в обыденном общении). Но прислушайтесь, например, как говорит Платон Каратаев в романе Льва Толстого «Война и мир» – тот самый Платон Каратаев, из которого «слова и действия выливались... так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка». Утешая Пьера, говорит: «Не тужи, дружок»; или тут же, лаская собаку: «Ишь, шельма, пришла!» Ему удастся «высказаться по-настоящему», «затравить слово»!

Потебня говорит: «Таинственная связь слова с сущностью предмета не ограничивается одними священными словами заговоров (*или, добавим, словами в стихотворении. – И. Ф.*): она остается при словах и в обыкновенной речи».

Гиперслова образуются не только в специально художественном тексте, они являются основой нашей речи. Представьте себе: мы говорим цельными художественными, оригинальными кусками, «динамическими образами» – как люди, которые только-только изобретают язык. При этом слова, постоянно включаясь в различные гиперслова, обкатывают в них свою звуковую форму. Если бы этого не происходило, например, то современные языки звучали бы некрасиво, неорганично. Английский, например, был бы уродлив. Мало ли было наворочено в процессе его исторического развития! Но этот гремучий сплав из англосаксонского, старофранцузского и древнедатского, этот, как его иногда называют, “bastard language” («незаконнорожденный язык») звучит совершенно прекрасно, органично, как, впрочем, и каждый язык, если его знать.

«Так мог бы и должен был бы развиваться язык-праведник, не обремененный и не оскверненный историческими невзгодами и насилиями», – замечает Мандельштам о стихотворных языкотворческих опытах Велемира Хлебникова. А он так и развивается! Якоб Бёме в «Утренней заре» пишет (непосредственно перед тем, как собирается писать о слове “Herz” – «сердце»):

«Ибо пойми только в тучности свой материнский язык, ты найдешь в нем такое же глубокое основание, как и в еврейском или латинском, хоть ученые и кичатся ими, как безумные девы; это ничего не значит, наука их ныне на склоне. Дух свидетельствует, что еще прежде, чем настанет конец, иной мирянин будет больше знать и разуметь, нежели знают ныне умнейшие ученые: ибо врата небес отверзаются; и кто не будет сам ослеплять себя, тот поистине увидит их. Жених увенчает свою невесту, аминь».

Глава вторая МАГНИТ И СТРУЖКИ

Бывает так, что совершенно не связанные между собой, случайные по отношению друг к другу вещи в наших глазах соединяются в некую единую картину, которая вселяет в нас радость, чувство счастья. (Если вы, однако, скажете, что нет, не бывает такого, мне нечего будет вам возразить.) Вот, например, что происходит с влюбленным Левиным в романе Льва Толстого «Анна Каренина»:

«Всю эту ночь и утро Левин жил совершенно бессознательно и чувствовал себя совершенно изъятый из условий материальной жизни. Он не ел целый день, не спал две ночи, провел несколько часов раздетый на морозе и чувствовал себя не только свежим и здоровым как никогда, но он чувствовал себя совершенно независимым от тела: он двигался без усилия мышц и чувствовал, что все может сделать. Он был уверен, что полетел бы вверх или сдвинул бы угол дома, если б это понадобилось. Он проходил остальное время по улицам, беспрестанно посматривая на часы и оглядываясь по сторонам.

И что он видел тогда, того после уже он никогда не видал. В особенности дети, шедшие в школу, голуби сизые, слетевшие с крыши на тротуар, и сайки, посыпанные мукой, которые выставила невидимая рука, тронули его. Эти сайки, голуби и два мальчика были неземные существа. Все это случилось в одно время: мальчик подбежал к голубю и, улыбаясь, взглянул на Левина; голубь затрещал крыльями и отпорхнул, блестя на солнце между дрожащими в воздухе пылинками снега, а из окошка пахло духом печеного хлеба и выставились сайки. Все это вместе было так необычайно хорошо, что Левин засмеялся и заплакал от радости».

Для Левина подбегающий к голубю и улыбающийся Левину мальчик, отпархивающий голубь, дрожащие в воздухе пылинки снега, дух печеного хлеба из окошка и выставленные сайки – «все это вместе» на мгновение складывается в нечто неделимое, в индивидуум, словно к рассыпанным по бумаге стружкам снизу поднесли магнит. То, что очевидно не имеет друг к другу никакого отношения, становится вдруг (именно вдруг – это важное слово) каким-то единым сообщением, посланием Левину. Словно кто-то играет с Левиным, подает ему знак. Сквозь обычные вещи неожиданно видны «неземные существа», обычные вещи становятся проводниками неземного, метафизического смысла, становятся вестниками-ангелами.

Поль Клодель в статье «Поэтическое искусство» пишет:

«Как-то раз в Японии, по дороге из Никко к озеру Тюзенци, мне попались на глаза два дерева: сосна и клен, они росли довольно далеко друг от друга, но так, что с того места, где я был, кленовые листья точно заполняли промежутки между ветвями сосны. Эти страницы – как бы комментарий к тому лесному тексту, к новому Поэтическому (пойэин – делать) Искусству Мироздания, к той новой Логике, которую июнь вложил в древесные письма. Основой старой логики был силлогизм, нынешняя же – и в этом ее новизна – основана на метафоре, которая есть нечто, происходящее из одновременного и согласного существования двух разнородных вещей. Старая исходит из общих и абсолютных утверждений, приписывает субъекту некое непреложное качество или признак. Независимо от времени и места солнце светит, а сумма углов треугольника равна 180 градусам. Самим актом определения логика создает абстрактные понятия и строго распределяет их по классам. Ставит имя как клеймо. Выделив и перебрав все эти понятия по одному, составив их перечень по родам и видам, она применяет их к любому предложенному предмету. Я бы сравнил ее с первой частью грамматики, которая перечисляет свойства и функции отдельных слов. Другая же Логика подобна синтаксису, изучающему искусство сочетания слов, это логика, кото-

рую являет нам сама природа. Наука жива обобщениями, творчество – индивидуальностью. Метафора (и ее соответствия в других искусствах: “оттенки”, “гармония”, “пропорции”), этот извечный ямб, сопряжение двух слогов – долгого и короткого, претворяется не только на страницах наших книг – это исконное искусство всего живого. И не говорите мне о случайности! Расположение этой сосновой рощи, контур этой горы не более случайны, чем Парфенон или вот этот бриллиант, стоивший годы труда гранильщику, нет, это плоды высокой стихии, куда более мудрой и щедрой, чем случай».

В каменной, непреступной стене необходимости порой возникает пролом, просвет – возможность свободы, возможность побега, новая Логика. Послушаем героя повести Федора Достоевского «Записки из подполья»:

«Какая каменная стена? Ну, разумеется, законы природы, выводы естественных наук, математика. Уж как докажут тебе, например, что от обезьяны произошел, так уж и нечего морщиться, принимай как есть. <...> “Помилуйте, – закричат вам, – восставать нельзя: это дважды два четыре! Природа вас не спрашивается; ей дела нет до ваших желаний и до того, нравятся ль вам ее законы или не нравятся. Вы обязаны принимать ее так, как она есть, а следственно, и все ее результаты. Стена, значит, и есть стена... и т. д., и т. д.”. Господи Боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся? Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило».

В какое-то мгновение в какой-то точке пространства человек может почувствовать, что мир превращается в художественное произведение (например, из того, что видит Левин, японец мог бы сочинить хайку), что мир обращается к нему, смотрит на него всеми своими элементами. Не случайно Леонардо да Винчи дает совет художникам: вглядываться в пыльные или покрытые плесенью стены. Они ведь могут увидеть в бессмыслице – смысл, в закрытом – открытое, в безличном – лицо, в незрячем – смотрящие на них множество глаз, как на картинках алхимиков.

Такое превращение может происходить не только в пространстве (удивительно осмысленным сочетанием вещей), но и во времени (переключкой вещей или даже просто их повтором).

Вот как это происходит в романе Диккенса «Давид Копперфилд». Давид влюблен в Дору и делится со своей бабушкой:

«Когда я потянулся к ней, она уперлась стаканом мне в колено, чтобы удержать меня, и сказала:

– О Трот, Трот! Так, значит, ты воображаешь, что влюблен?

– Воображаю, бабушка! Я обожаю ее всей душой! – воскликнул я, так покраснев, что дальше уж некуда было краснеть.

– Ну, разумеется! Дора! Так, что ли? И, конечно, ты хочешь сказать, что она очаровательна?

– О бабушка! Никто не может даже представить себе, какова она!

– А! И не глупенькая? – осведомилась бабушка.

– Глупенькая?! Бабушка!

Я решительно уверен, что ни разу, ни на один момент мне и в голову не приходило задуматься, глупенькая она или нет. Конечно, я отбросил эту мысль с возмущением. Тем не менее она поразила меня своей неожиданностью и новизной.

– Не легкомысленная? – спросила бабушка.

– Легкомысленная?! Бабушка!

Я мог только повторить это дерзкое предположение с тем же чувством, что и предыдущее.

– Ну, хорошо, хорошо... я ведь только спрашиваю, – сказала бабушка. – Я о ней плохо не отзываюсь. Бедные дети! И вы, конечно, уверены, что созданы друг для друга и собираетесь пройти по жизни так, словно жизнь – пиршественный стол, а вы – две фигурки из леденца? Верно, Трот?

Она задала мне этот вопрос так ласково и с таким видом, шутивым и вместе с тем печальным, что я был растроган.

– Бабушка! Я знаю, мы еще молоды и у нас нет опыта, – сказал я. – Я не сомневаюсь, что мы, может быть, говорим и думаем о разных глупостях. Но мы любим друг друга по-настоящему, в этом я уверен. Если бы я мог предположить, что Дора полюбит другого или разлюбит меня, или я кого-нибудь полюблю или разлюблю ее – я не знаю, что бы я стал делать... должно быть, сошел бы с ума!

– Ох, Трот! Слепой, слепой, слепой! – мрачно сказала бабушка, покачивая головой и задумчиво улыбаясь. – Один мой знакомый, – продолжала она, помолчав, – несмотря на мягкий свой характер, способен на глубокое, серьезное чувство, напоминая этим свою покойную мать. Серьезность – вот что этот человек должен искать, – чтобы она служила ему опорой и помогала совершенствоваться, Трот. Глубокий, прямой, правдивый, серьезный характер!

– О, если бы вы только знали, как Дора серьезна! – воскликнул я.

– Ах, Трот! Слепой, слепой! – повторила она.

Сам не знаю почему, но мне почудилось, будто надо мной нависло облако, словно я что-то утратил или чего-то мне не хватает».

Давиду не хватает того, что ему суждено судьбой, но чего он пока не видит: другой любви, Агнес, к которой он относится сейчас как к сестре. После разговора с бабушкой Давид встречается с Агнес и говорит с ней о своей любви к Доре:

«А как она говорила со мной о Доре, когда мы сидели в сумерках у окна! Как она слушала мои похвалы ей и как хвалила ее сама! Маленькую волшебную фигурку она одарила собственным своим чистым светом, благодаря чему Дора становилась еще более целомудренной, еще более драгоценной для меня. О Агнес, сестра моего детства, если бы я тогда знал то, что узнал много лет спустя!..

Когда я вышел на улицу, повстречался мне нищий. И когда я поднял голову к ее окну, думая о спокойных, ангельских глазах Агнес, нищий заставил меня вздрогнуть, повторяя, как эхо, слово, слышанное мною утром – Слепой! Слепой! Слепой!»

Что здесь происходит? Сначала бабушка говорит Давиду: «Слепой!» Потом он слышит, как это же слово повторяет на улице нищий, – и вздрагивает. Почему вздрагивает? Видимо, потому, что в этом случайном повторе чувствует ненавязчивое обращение к себе, чей-то зов, чье-то предупреждение, как бы инопланетный сигнал.

Я уже приводил отрывок из романа Владимира Набокова «Приглашение на казнь», в котором Цинциннат мечтает о чудесном «сонном мире»:

«Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия. Сонный, выпуклый, синий, он медленно обращается ко мне. Это как будто в пасмурный день валяешься на спине с закрытыми глазами, – и вдруг трогается темнота под веками, понемножку переходит в томную улыбку, а там и в горячее ощущение счастья, и знаешь: это выплыло из-за облаков солнце. Вот с такого ощущения начинается мой мир: постепенно яснее дымчатый воздух, – и такая разлита в нем лучающаяся, дрожащая доброта, так расправляется моя душа в родимой области».

Чуть дальше этот текст продолжается так:

«Там – неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудачки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нем».

Элементы композиции, которые видит Левин (подбегающего к голубю и улыбающегося Левину мальчика, отпархивающего голубя, дрожащие в воздухе пылинки снега, дух печеного хлеба из окошка и выставленные сайки), невозможно заподозрить в сознательном построении этой композиции. И слепой, который встретился с Давидом Копперфилдом, ничего не знает о беседе Давида с бабушкой и об отношениях Давида с двумя девушками. Предположить, что элементы совершенно случайно вступили в композиционное и ритмическое взаимодействие и образовали точные контрасты и повторы, столь же странно, как предположить, что если вы побросаете на стол вырезанные из газеты слова, они сами сложатся в стихотворение. Ну хорошо, все это придумали Лев Толстой и Чарльз Диккенс, это они здесь художники. Но фокус в том, что такие вещи действительно случаются в жизни, и Лев Толстой и Чарльз Диккенс это знают и показывают. Как настоящие художники они не стали бы изображать то, чего не бывает.

Может быть, каждый человек, пусть неосознанно и далеко не всегда прямо и решительно, следует в своей жизни таким знакам – подобно капле, причудливо сбегающей по стеклу по уже намоченным местам, временами замедляющей движение и колеблющейся. Анри Бергсон в книге «Два источника морали и религии» пишет, что подчас все «огромное множество элементов» организуется «простым актом, подобным погружению ноги в песок, благодаря которому тысячи песчинок мгновенно образуют какой-то рисунок». По этому удивительному следу и идет, видимо, человек-художник. Бергсон пишет далее:

«Что может быть более сложным, более изощренным по своему построению, чем симфония Бетховена? Но на протяжении всей своей работы по аранжировке и отбору, осуществлявшейся в интеллектуальном плане, музыкант обращался к пункту, расположенному вне этого плана, ища в нем принятия или отказа, направления, вдохновения; в этом пункте располагалась неделимая эмоция, которой ум, несомненно, помогал выразиться в музыке, но которая сама по себе была чем-то большим, чем музыка и чем ум. <...> Чтобы соотноситься с ней, художник каждый раз должен был прилагать усилие, подобно тому как глаз обнаруживает звезду, которая, как только она найдена, сразу же растворяется в ночной темноте».

То есть художника ведет некий свет. И это не просто метафора. Вот, например, что происходит с Якобом Бёме, по словам одного его прижизненного биографа:

«Между тем как он в поте своего лица, как верный труженик, кормил свою семью, в начале XVII века, а именно на 25-м году своей жизни, он был повторно отмечен мистическим светом. Через слепящий блик оцинкованного сосуда (свет которого был добрым и бодрящим) он был всецело увлечен к самым глубинным основаниям, к центру тайной природы. Он решил пойти к воротам Найсе у Гёрлица на зеленый луг, с тем чтобы избавиться от этого наваждения, которое показалось ему сомнительным. И тем не менее это видение становилось все яснее, так, что он смог посредством запечатленных знаков проникнуть в сокровенные глубины природы. Он в большой радости, вознося хвалу Богу, узрел смысл своих домашних дел в воспитании детей и обходился теперь с каждым еще более мило и дружески, и о своей тайне говорил мало или совсем ничего».

Так и Цинциннату в романе Набокова «Приглашение на казнь» является «стежка» – тропинка, ведущая в «сонный мир», и расходящийся, всеохватывающий свет:

«И настолько сильна и сладка была эта волна свободы, что все показалось лучше, чем на самом деле: его тюремщики, каковыми в сущности были все, показались сговорчивей... в тесных видениях жизни разум выглядывал возможную стежку... играла перед глазами какая-то мечта... словно тысяча радужных иголок вокруг ослепительного солнечного блика на никелированном шаре...»

Неожиданный свет может являться по-разному: например, как огонь, как растение (цветок или дерево), как лицо (часто – как женское лицо или как образ женщины в целом).

Приведу пять примеров, первый – из автобиографического романа Этьена де Сенанкура «Оберман» (1804 год):

«Было сумрачно и прохладно; я чувствовал себя подавленным и бродил без цели, потому что не мог ничем заняться. На невысокой стене я увидел несколько нарциссов. Один цветок уже совсем распустился, – вот оно, самое сильное выражение желания. Это был первый из весенних ароматов. Я ощутил полноту счастья, предназначенного человеку. Невыразимая гармония всего сущего, – отражение идеального мира, – звучала в моей душе. Никогда еще я не испытывал ничего более великого и столь мимолетного. Не знаю, очертания ли этого цветка или какое-то иное тайное сходство позволили мне угадать в нем бесконечную красоту, выразительность, изящество форм счастливой бесхитростной женщины во всей прелести, во всем великолепии поры любви. Я никогда не постигну эту невыразимую силу и эту беспредельность, эту ничем не стесняемую форму, эту идею о лучшем мире, который мы чувствуем, но которого нет в природе; этот небесный свет, мнится нам, мы можем осязать, он воодушевляет и влечет нас, но это всего лишь еле заметный блуждающий огонек, затерянный в бездне тьмы. О, этот свет, райский образ, еще более прекрасный в своей прозрачности, манящий всем обаянием тайны, образ, ставший необходимым в наших горестях, привычным утешением для наших угнетенных сердец, – найдется ли человек, который, хотя бы раз увидев, мог его позабыть? Если противодействие, если косность мертвой, грубой, отвратительной силы сковывает нас, обволакивает и поработывает, не дает нам выбраться из пучины неуверенности, разочарований, толкает на ребяческие, безрассудные или жестокие поступки; если ничего не знаешь, ничего не имеешь; если все проходит мимо, подобно причудливым созданиям какого-то жуткого и нелепого сна, – кто может подавить в нашем сердце потребность в ином порядке, в иной природе?»

Второй пример – из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Герою романа снится, что он, пройдя через ход в скале, встречает голубой цветок:

«Но то, что его полновластно притягивало, было высоким светло-голубым цветком, стоявшим у самого источника и прикасавшимся к нему своими широкими блестящими листьями. Кругом росли бесчисленные и разнообразные цветы, удивительный аромат наполнял воздух. Он не видел ничего, кроме голубого цветка, и рассматривал его долго, с несказанной нежностью. Наконец он захотел к нему приблизиться, и тогда цветок вдруг начал двигаться и изменяться, листья заблестели сильнее и прижались к растущему стеблю, цветок склонился к нему навстречу, и лепестки раскрылись широким воротником, в котором светилось нежное лицо».

Третий пример – свидетельство одного психиатра, приводимое Вильямом Джеймсом в книге «Многообразие религиозного опыта»:

«Я провел вечер в большом городе с двумя друзьями за чтением и спорами по вопросам философии и поэзии. Мы расстались в полночь. Чтобы попасть домой, мне предстояло сделать большой конец в экипаже. Мой ум, еще полный идеями, образами и чувствами, вызванными чтением и беседой, был настроен спокойно. Мной овладело состояние почти полной пассивности, и мысли почти без моего участия проходили через мою голову. Вдруг, без всякого перехода, я почувствовал вокруг себя облако цвета огня. С минуту я думал, что это зарево большого пожара, вспыхнувшего где-нибудь в городе, но скоро понял, что огонь этот был во мне. Неизмеримая радость охватила меня, и к ней присоединилось прозрение, которое трудно передать словами. Между прочим, я не только уверовал, я увидел, что вселенная соткана не из мертвой материи, что она живая; и в самом себе я почувствовал присутствие вечной жизни. Это не было убеждение, что я достигну бессмертия, это было чувство, что я уже обладаю им. <...> Состояние это длилось всего несколько секунд, но воспоминание о нем и чувство реальности принесенных им откровений живет во мне вот уже четверть века».

Четвертый пример – из повести Джеймса Джойса «Портрет художника в юности»:

«Он был один. Отрешенный, счастливый, коснувшийся пьяного средоточия жизни. Один – юный, дерзновенный, неистовый, один среди пустыни пьянящего воздуха, соленых волн, выброшенных морем раковин и водорослей, и дымчато-серого солнечного света, и весело и радостно одетых фигур детей и девушек, и звучащих в воздухе детских и девичьих голосов.

Перед ним посреди ручья стояла девушка, она стояла одна, не двигаясь, глядела на море. Казалось, какая-то волшебная сила превратила ее в существо, подобное невиданной прекрасной морской птице. Ее длинные, стройные, обнаженные ноги, точеные, словно ноги цапли – белее белого, только прилипшая к ним изумрудная полоска водорослей метила их как знак. Ноги повыше колен чуть полнее, мягкого оттенка слоновой кости, обнажены почти до бедер, где белые оборки панталон белели, как пушистое оперение. Подол серо-синего платья, подобранный без стеснения спереди до талии, спускался сзади голубиным хвостом. Грудь – как у птицы, мягкая и нежная, нежная и мягкая, как грудь темнокрылой голубки. Но ее длинные светлые волосы были девичьи, и девичьим, осененным чудом смертной красы, было ее лицо.

Девушка стояла одна, не двигаясь, и глядела на море, но когда она почувствовала его присутствие и благоговение его взгляда, глаза ее обратились к нему спокойно и встретили его взгляд без смущения и вызова. Долго, долго выдерживала она этот взгляд, а потом спокойно отвела глаза и стала смотреть вниз на ручей, тихо плеская воду ногой – туда, сюда. Первый легкий звук тихо плещущейся воды разбудил тишину, чуть слышный, легкий, шепчущий, легкий, как звон во сне, – туда, сюда, туда, сюда, – и легкий румянец задрожал на ее щеках.

“Боже милосердный!” – воскликнула душа Стивена в порыве земной радости.

Он вдруг отвернулся от нее и быстро пошел по отмели. Щеки его горели, тело пылало, ноги дрожали. Вперед, вперед, вперед уходил он, неистово распевая гимн морю, радостными криками приветствуя кликнувшую его жизнь.

Образ ее навеки вошел в его душу, но ни одно слово не нарушало священной тишины восторга. Ее глаза позвали его, и сердце рванулось навстречу этому призыву. Жить, заблуждаться, падать, торжествовать, воссоздавать жизнь из жизни. Огненный ангел явился ему, ангел смертной красоты и юности, посланец царств пьянящей жизни, чтобы в единый миг восторга открыть перед ним врата всех путей заблуждения и славы. Вперед, все вперед, вперед, вперед!

Он внезапно остановился и услышал в тишине стук собственного сердца. Куда он забрел? Который теперь час?

Вокруг него ни души, не слышно ни звука. Но прилив уже возвращался, и день был на исходе. Он повернул к берегу и побежал вверх по отлогой отмели, не обращая внимания на острую гальку; в укромной ложбинке, среди песчаных холмов, поросших пучками травы, он лег, чтобы тишина и покой сумерек утихомирили бушующую кровь.

Он чувствовал над собой огромный равнодушный купол неба и спокойное шествие небесных тел; чувствовал под собой ту землю, что родила его и приняла к себе на грудь.

В сонной истоме он закрыл глаза. Веки его вздрагивали, словно чувствуя высшую упорядоченную энергию земли и ее стражей, словно ощущая странное сияние какого-то нового, неведомого мира. Душа его замирала, падала в этот новый мир, мир фантастический, туманный, неясный, словно мир подводных глубин, где двигались смутные существа и тени. Мир – мерцание или цветок? Мерцающая и дрожа, дрожа и распускаясь вспыхивающим светом, раскрывающимся цветком, развертывался мир в бесконечном движении, то вспыхивая ярко-алым цветком, то угасая до белейшей розы, лепесток за лепестком, волна света за волной света, затопляя все небо мягкими вспышками одна ярче другой. Уже стемнело, когда он проснулся, песок и чахлая трава его ложа теперь не переливались красками. Он медленно встал и, вспомнив восторг, который пережил во сне, восхищенно и радостно вздохнул».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.