



ПЕТЕР
КОРНЕЛЬ

Пути к раю

Комментарии к потерянной рукописи

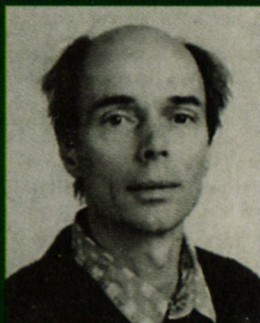
АЗБУКА-КЛАССИКА

Петер Корнель – шведский прозаик и искусствовед. Живет в Стокгольме, преподает историю искусства, выступает как критик по вопросам искусства в ежедневной газете «Экспрессен». В 80–90-е годы Корнель публикует ряд произведений, которые вводят его в круг современных писателей, оперирующих средствами «нелинейного письма», так называемой интерактивной литературы: «Потаенный источник. О формах инициации в искусстве, литературе и политике» (1981), «Вещи. О наглядности предметов» (1993), «Общее пространство» (1998, в соавторстве со скульптором С. Линдблумом). В публикуемом в серии «Азбука-классика» произведении П. Корнеля «Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи» заявлен новый подход к такому доселе маргинальному литературному жанру, как комментарии. В отсутствии текста собственно романа (утрачен? а возможно, вообще не был написан) писатель получает уникальную возможность воссоздать некое целое, прокладывая свой путь в лабиринте. Именно это и открывает, по мнению М. Павича, перед П. Корнелем «двери в литературу XXI века».

ISBN 5-267-00073-6



9 785267 000734



Петер
КОРНЕЛЬ

1942



В оформлении обложки
использован фрагмент картины
Рогира ван дер Вейдена
«Читающая Мария Магдалина»
(1450)

Peter
CORNELL
1942

Петер
КОРНЕЛЬ

Пути к раю

*Комментарии
к потерянной
рукописи*



Санкт-Петербург
Издательство «Азбука»
1999

УДК 82/89
ББК 84.4 Шв
К 67

Текст печатается по изданию:
Иностранная литература. 1999. № 5

*Перевод со шведского
Ю. Яхниной*

ISBN 5-267-00073-6

© Peter Cornell, 1987
© Ю. Яхнина, перевод, 1999
© М. Павич, предисловие, 1999
© В. Пожидаев, оформление серии, 1996
© «Азбука». 1999

КОРНЕЛЬ И НЕЛИНЕЙНОЕ ПИСЬМО

Несколько лет назад я испытал настоящее восхищение, наткнувшись на один из нелинейных романов, — если можно так назвать книгу Корнеля «Пути к раю». Я бы сказал, что это «роман в сносках». Как только это понимаешь, становится уже не важно, о чем этот роман: вас ведет вперед по его страницам желание пережить тот новый читательский опыт, который он вам предлагает. И так, самого текста книги не было, существовали только сноски, комментарии к тексту. Нечто похожее на схолии, на толкования загадочного текста, который нам недоступен. На основе этих примечаний, помещаемых под чертой в нижней части страницы, мы можем только вообразить себе роман или что-то, что находилось над чертой. Сама по себе идея замечательна и реализована с такой фантазией, что каждый читатель может создать свою собственную, отличную от всех других книгу. Все этому во многом способствовали и иллюстрации, которые шведский писатель приложил к роману, проявив себя прекрасным знатоком изобразительного искусства и эзотерики.

С 1987 года, когда была впервые опубликована книга П. Корнеля, прошло уже более десяти лет, за это время я предложил поэту Раше Ливаде напечатать ее в переводе на сербский в его знаменитом

журнале «Писмо» (этот журнал — своего рода белградский собрат «Иностранной литературы»), что он и сделал.

Итак, как я уже сказал, прошло больше десяти лет, но время добавило новые аргументы в пользу произведения Корнеля. Благодаря этой книге он вошел в узкий круг современных писателей, пользующихся нелинейным письмом (nonlinear narratives) и создающих интерактивную литературу. Ибо что же такое «Пути к раю», как не одно из тех произведений, которые, избавившись от рабства линейности языка, открывают перед нами, читателями, возможность самим участвовать в создании определенного текста, возможность переместить процесс чтения на новый уровень. На уровень, где ветвятся наши мысли и наши сны, совершенно нелинейные, в отличие от языка, на котором веками писали классики. Мне представляется, что благодаря этому перед Петером Корнелем открыты двери в литературу XXI века.

МИЛОРАД ПАВИЧ

Пути к краю

*Комментарии
к потерянной
рукописи*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Автора этой книги хорошо знали в Королевской библиотеке в Хумлегордене. Более трех десятилетий подряд его почти ежедневно можно было увидеть в тихом научном зале, где он сидел, погружившись в исследования и раздумья. Говорили, что он работает над необычайно обширным проектом, над произведением, которое — как он однажды признался в доверительном разговоре — призвано выявить целый ряд до сих пор не замеченных связей.

Однако после его кончины, несмотря на тщательные разыскания, обнаружить эту работу так и не удалось. Тем не менее среди его бумаг была найдена рукопись, озаглавленная «Пути к раю. Комментарии». Таким образом, от капитального труда сохранился только научный аппарат.

Рукопись напечатана на машинке, на бумаге формата А4. Она состоит из 122 разрозненных страниц, собранных в папку. Ни страницы, ни комментарии не пронумерованы. В настоящем издании я, однако, пронумеровал комментарии, сохранив тот порядок, который был в папке. С уверенностью утверждать, что этот порядок был окончательным, мы не можем — нельзя исключить и другую последовательность. Точно так же нам неизвестно, содержит ли рукопись весь комментарий к сочинению или только

малую его часть. Некоторые графические изображения имелись в рукописи изначально, другие — преимущественно те, что иллюстрируют художественные произведения, упоминаемые в тексте, — добавил я сам.

Как единственному оставшемуся в живых другу и ученику писателя, мне осталось только опубликовать эти комментарии в надежде на то, что они дадут некоторое представление об общем характере утраченного произведения или хотя бы пробудят в читателе любопытство, подтолкнув его продолжить знакомство с литературой, на которую ссылаются комментарии.

Стокгольм, июнь 1987

ПЕТЕР КОРНЕЛЬ

I

1. Своего рода фантастические рассказы, «contes fantastiques autour des contes originaires» (фантастические сказки вокруг изначальной сказки). Jurgis Baltrusaitis. «La quête d'Isis. Essais sur la légende d'un mythe», 1985 (Юргис Балтрушайтис. «Поиски Иизды. Эссе о легенде, связанной с одним мифом»).
2. *Ibid.*
3. «Середина мира», «сердце мира». Эти понятия встречаются во всех культурах, даже если географическое или топографическое положение центра варьируется: это может быть страна, пещера, гора, башня или город. Все эти вымышленные места ведут свое происхождение от фантазий о Святой земле, которую Рене Генон описывал следующим образом: «Эта, в отличие от других, „Святая земля“ — земля изобилия по смыслу санскритского слова „Paradesha“, которое у халдеев приобрело форму „Pardes“, а в западных странах „Paradis“. То есть речь идет о земном рае, который является отправной точкой любой

религии»¹. Вот откуда все произошло, вот где было произнесено первое животворящее Слово. См. René Guénon. «*Les gardiens de la terre sainte*», 1929, в «*Symboles fondamentaux de la science sacrée*», 1962 (Рене Генон. «Стражи Святой земли» в «*Основополагающих символах священного знания*»).

4. Быть может, это предмет, описанный Андре Бретоном в его «*Souvenirs du Paradis terrestre*», 1953 («*Воспоминания о земном рае*»), шероховатый камень, 10×9 см, названный по надписи на камне.
5. Рай, «парадиз», от староперс. *pairīdāeza* в значении «огороженный сад, парк».
6. О парках как о местах, «где приходят в движение безумные мечты обывателей», см. Louis Aragon. «*Le paysan de Paris*», 1926 (Луи Арагон. «Парижский крестьянин»).
7. Заметим, он только *полагает* (sic!), что знает.
8. Ср. проф. Джанфранко Равази: «Поэтому такие определения, как центр, „рай“, „гуп Вселенной“, лежат в основе описаний Иерусалима. Эти определения могут прочитываться метафо-

¹ Все цитаты даются в переводе со шведского, кроме тех случаев, когда автор сам приводит их на языке оригинала. (Здесь и далее — прим. перев.)

рически, как некий защитный круг, убежище, *hortus conclusus*». *Gianfranco Ravasi*. «*La Gerusalemme celeste*», 1983 (Джанфранко Равази. «Небесный Иерусалим»).

9. То есть считалось, что человек был создан в центре мира, в пупе земли, «*omphalos*». Мирча Элиаде воспроизвел многие из этих мифов, в том числе месопотамские и иудейские. Рай, где из персти был сотворен Адам, лежал, безусловно, в центре Вселенной. Рай был пупом земли. Согласно сирийской традиции, Адам был сотворен на том самом месте, на котором впоследствии распяли Христа. Подобных представлений придерживались и иудеи: в древнееврейских комментариях к Библии (*Midrash*) местом, где сотворен Адам, назван Иерусалим. Адам был погребен там же, где был создан, в середине мира, на Голгофе. Ср. *Mircea Eliade*. «*Le mythe de l'éternel retour*», 1949 (Мирча Элиаде. «Миф о вечном возвращении»).
10. О Мелхиседеке как о «царе мира», правящем Салимом и центром Земли, см. *René Guénon*. «*Le roi du monde*», 1958 (Рене Генон. «Царь мира»), а также *Heb. 7* (Послание к евреям, 7).
11. Впрочем, следует отметить, что в Иерусалиме два места, а при халифе Абдаль-Мелике три религии могли претендовать на то, чтобы считать себя абсолютным центром мира. С одной

стороны, была гора, которая служила основанием храма Соломона, — на ее вершине как раз и находился жертвенник; эта же самая гора позднее считалась местом, откуда вознесся на небо Мухаммед (Магомет). С другой стороны, была Голгофа и храм Гроба Господня, где



«Омфалос» в храме Гроба Господня. По Роше.

по-прежнему находилась чаша с круглым камнем внутри, которая была отметиной середины мира. См. *Lars-Ivar Ringbom. «Graaltem-pel und Paradies, Kgl. Vitterhets historie- och antikvitetsakademiens handlingar»*, 1951 (*Ларс-Ивар Рингбум. «Храм Грааля и Рай. Материалы Королевской академии литературы, истории и древностей»*).

12. О том же камне пишет Фредрика Бремер в своих путевых заметках о Палестине. «Здесь они [пилигримы] целуют большой мраморный шар, который они называют „каменный пуп“, так как считается, что он лежит в середине мира». Впрочем, само место, храм Гроба Господ-

ня, вызвало у писательницы разочарование, которое нельзя не отметить: «Спектакль для детей, безвкусный и фальшивый. Здесь тебе не удастся проникнуться благоговением, возвыситься духовно... Я пережила праздник Пасхи прежде всего у себя в душе». *Fredrika Bremer. «Lifvet i gamla världen. Dagboksanteckningar under resor i söder- och österland», del III, 1861 (Фредрика Бремер. «Жизнь в Старом Свете. Дневниковые заметки во время путешествий по южным и восточным странам», часть III).*

13. Здесь он имеет в виду известняковую гору Фавор в Галилее, вероятно от «*tabbur*», то есть пуп.
14. Но разве нельзя с таким же основанием утверждать обратное? Если Поль Сезанн охотно повторял один и тот же мотив, это вовсе не означает, что сам мотив был ему безразличен и служил всего лишь предлогом для поиска формы. Наоборот, быть может, его постоянное возвращение к могучей горе Сент-Виктуар вызвано тем, что этот мотив навеивает ему какую-то настойчивую, хотя и неясную мысль. Может быть, за очертаниями горы Сент-Виктуар маячит старинное представление о центре мира. А от этого первоисточника через Сезанна фантастический рассказ кругами расходится все дальше; так, Петер Хандке видит в определенном геологическом пункте этой горы свой собственный центр:



П. Сезанн. «Гора Сент-Виктуар со стороны Бибемю». 1898—1900.

«В поисках связи я напал на еще один особенный след, по которому счел своим долгом идти, хотя и не знал, куда он ведет и вообще ведет ли он куда-либо. Все предшествующие месяцы каждый раз, когда я смотрел на картины, на которых Сезанн запечатлел свою гору, я обнаруживал этот след, пока он не стал для меня навязчивой идеей.

Горный массив увиден с левой стороны, где он образует тройную вершину с ее пластами и складками в геологическом разрезе. Я читал о том, что другом юности Сезанна был геолог по

имени Марион, который и позднее часто сопровождал художника, когда тот работал на пленэре. Когда я изучал карты горы и ее описания, мое воображение по какой-то непонятной причине постоянно кружило вокруг одного и того же места: это разлом между двумя различными породами. Он находится на дороге, которая, плавно поднимаясь вверх, ведет с запада к самому гребню и по сути дела представляет собой „точку“, потому что линия гребня там разрывается, когда одна порода вклинивается в другую. В природе невооруженный глаз эту точку не различит, но на картинах художника она появляется снова и снова более или менее темным пятном; даже в карандашных набросках это вклинивание обозначено штрихами или хотя бы очерчено мягким контуром.

Именно это место и побудило меня снова поехать в Прованс — мне предстояла работа. Я надеялся найти ключ, и, хотя рассудок отговаривал меня от этой затеи, я знал, что прислушиваться надо к голосу воображения». *Peter Handke. «Der Weg zum St. Victoire», 1980 (Петер Хандке. «Путь к горе Сент-Виктуар»)*.

15. Гора Сент-Виктуар, увиденная со стороны Бибемю. Дориваль указывает, что Сезанн на склоне лет особенно любил заброшенные, пустынные места вроде забытой, полузаросшей каменоломни Бибемю. Там он обосновался на какое-то время, пока за несколько лет до

смерти не оборудовал мастерскую на окраине Экс-ан-Прованса. Все его пейзажи периода Бибемю, по мнению Дориваля, отличаются «космическим характером геологической трагедии». *Bernard Dorival. «Cézanne», 1948* (Бернар Дориваль. «Сезанн»).

16. Судя по всему, речь идет о произведениях американского скульптора Роберта Смитсона, ко-

Р. Смитсон. «Разорванный круг»: «Спираль Холм».



торые он создавал в самых недоступных и отдаленных местах, таких как Большое Соленое озеро в штате Юта, пустынные районы Техаса или Юкатан в Мексике, — «пограничные области, лишенные фокуса», как говорил сам Смитсон. Последняя из названных работ — «*Spiral Hill*» («Спираль Холм») — установлена в старом песчаном карьере в Голландии.

17. Сейчас уже почти доказано, что Зигмунд Фрейд в 1902 году поднимался на Везувий.
18. Ср. понятие «пассажей» в искусствоведческих трудах, посвященных Сезанну (*Андре Лот, Эрл Лоран* и др.). Сезанн упорно борется с прежним пространственным изображением на основе центральной перспективы, которая представляет собой статичную проекцию мира, где воображаемые линии сбегаются к одной и той же точке или фокусу в глубине. Изображение на основе центральной перспективы исходит из того, что художник рассматривает свой мотив под одним произвольным углом зрения. В этом случае художник неподвижен, он, так сказать, прикован к одной точке и не может даже повернуть голову, словно люди в пещере Платона. С помощью «пассажей» Сезанн не дает зрителю потеряться в иллюзорной пространственной глубине — вместо этого задний план приближается к передней плоскости. Например, рукав куртки какого-нибудь человека может приобрести тот же цвет, что драпировка на

заднем плане, а дерево как бы расщепляется и сближается с находящейся вдалеке горой; так возникают «пассажи», постоянные переходы от переднего плана к заднему, от поверхности к глубине. Глаз зрителя как бы странствует наугад взад и вперед по пространству картины, он фланирует. Или, говоря словами Андре Лота, по пейзажу Сезанна «можно совершить идеальную прогулку, не пешую, а духовную». *André Lhote. «Traité du paysage», 1939 (Андре Лот. «Рассуждение о пейзаже»)*.

19. На которые он также ссылается во введении.
20. Пассажи в живописи развиваются почти одновременно с «пассажами» в крупных метрополиях. Эти последние так описаны в одном из путеводителей по Парижу 1852 года, цит. по: *Walter Benjamin. «Das Passagenwerk», 1983 (Вальтер Беньямин. «Пассажи»)*: «Покрытые стеклом и выложенные мрамором пассажи, одно из новейших изобретений индустриальной роскоши, бегут между скоплениями домов, чьи владельцы согласились сообща участвовать в этом предприятии. В переходах, куда свет проникает извне, по обе стороны расположены самые элегантные магазины, и таким образом каждый пассаж образует свой маленький город, свой мир, в котором любители покупок могут найти все, что им нужно. А для тех, кого застиг внезапный дождь, пассажи служат убежищем, пусть тесным, но защищенным

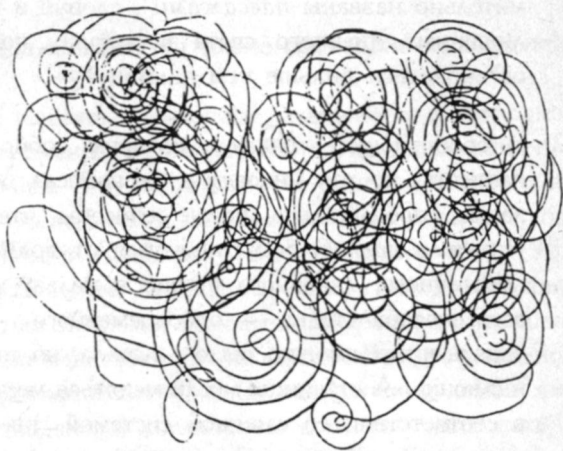
пространством, где они совершают вынужденную прогулку на благо торговцам».

21. Несомненно, имеется в виду само движение в пассажах, циркуляция людей, денег и товаров. В своем романе «Парижский крестьянин» Арагон так описывает это пространство, где покупают, фланируют, где происходят неожиданные встречи: «Своего рода крытые галереи, которых много в Париже вокруг Больших бульваров и которые довольно невразумительно названы *пассажами*¹, словно в этих лишенных дневного света коридорах нельзя остановиться дольше чем на минуту».
22. В обобщающей «Книге», которую собирался написать, но так никогда и не написал Малларме, предлагались новые способы чтения. Читатель должен был отказаться от прямонаправленного, линейного чтения в пользу «нового способа чтения — одновременного». Начинать читать можно было с начала, но также и с конца. А страницы могли меняться местами в соответствии со сложной системой, так что все время возникали новые комбинации и сочетания смыслов. Таким образом, в «Книге» не было ни начала, ни конца, никакого заданного устойчивого смысла, а только смысл, находящийся в непрерывном движении, как «подвижные кольца змеи». См. *Jacques Scherer*.

¹ Passage — переход, проход, прохождение (франц.).

«Le „Livre“ de Mallarmé», 1957 (Жак Шерер.
«„Книга“ Малларме»).

23. Можно подумать, странное движение по кругу: частности понимаются через целое, целое через частности. Так, самый процесс понимания, герменевтическая работа, у Хайдеггера, Гадамера и др. может быть описан как хождение по кругу, однако не по замкнутому, «*circulus vitiosus*», а как свободная циркуляция по



все более широким окружностям в направлении все более широких горизонтов. Вот почему выражение «герменевтическая спираль» часто предпочитают выражению «герменевтический круг». Так, Адриан Марино считает, что «герменевтический процесс связан с циркулярным

развитием. Он проходит различные круги, которые непрерывно выводят к ряду альтернативных связей, к отступлениям, к старым следам, обретающим новую достоверность, к доказательству „по спирали“. *Adrian Marino*. «*L'Herméneutique de Mircea Eliade*», 1981 (Адриан Марино. «Герменевтика Мирчи Элиаде»); см. также *Gerard Radnitzky*. «*Contemporary schools of metascience*», 1977 (Дже-рард Радницки. «Современные школы мета-науки»).

24. На первый взгляд их прогулки и шатания по Парижу бесцельны и определяются случайной прихотью. Сюрреалисты передвигаются словно бы автоматически. В 1926 году Арагон пишет: «Я жил по воле случая, в поисках случая, который оставался единственным божеством, сохранявшим свои чары». Но все-таки это не безусловная случайность, потому что сюрреалисты сознательно избегают всех достопримечательностей и живописных мест, привлекающих туристов. Они поворачиваются спиной к левому берегу и охотнее обретаются в более будничном Париже, в кварталах вокруг Оперы, где сосредоточена деловая жизнь и журналистика. Однако, по сути дела, эти кварталы — вулканическая почва, где много объектов: перекрестков, парков, статуй, вывесок, которые вызывают либо эйфорию, либо, наоборот, тягостное чувство. Андре Бретон хотел бы, чтобы была составлена карта,

окрашенная особым эмоциональным отношением сюрреалистов к месту: приятные места на этой карте были бы помечены белым, отталкивающие — черным, а все остальные — серым. В этой географии есть удивительные магнетические узлы, такие как башня Сен-Жак, площадь Дофина, парк Бютт-Шомон, пассажи Оперы. Ср. Marie-Claire Blanquart. «Paris des surréalistes», 1972 (Мари-Клер Бланкар. «Париж сюрреалистов»).

25. *Ibid.*

26. Это утверждение исходит из ошибочного предположения, что центр всегда располагается на определенном фиксированном месте. Но у кочевых народов дело обстоит, естественно, по-другому. Элиаде приводит пример такого переносного *axis mundi*, священного столба у австралийского племени ахилпа. Куда бы это племя ни перемещалось, оно уносит столб с собой. Близость столба создает постоянное ощущение дома, через этот столб осуществляется и связь с небом. Но если столб рухнет, это равнозначно катастрофе, «концу света», возврату хаоса.

Антропологи Б. Спенсер и Ф. Дж. Джиллен наблюдали последствия такой катастрофы; представители племени, терзаемые смертельной тоской, бесцельно бродили как неприкаемые и наконец сели на землю, готовясь к смерти. Mircea Eliade. «Le sacré et le profane», 1968 (Мирча Элиаде. «Священное и мир-

ское»). Ковчег Завета иудеев, вместилище Божественного присутствия, Шехины, также находился в непрерывном движении и приобрел постоянное место только после того, как по велению Соломона был построен храм.

27. Для Сальвадора Дали это пограничный город Перпиньян, являющийся, по мнению художника, центром мира, ибо здесь в XIII веке была определена величина метра, меры всех вещей. Дали также обнаружил, что железнодорожный вокзал в этом городе необъяснимым образом напоминает единственный сохранившийся рисунок Зигмунда Фрейда.
28. Вряд ли есть необходимость указывать, что центр может располагаться на периферии, представляя собой некий небольшой фрагмент. Марсель Пруст считал, что самая прекрасная на свете картина — вермееровский «Вид Делфта». Когда картина была выставлена в залах Жё де Пом в 1921 году, Пруст, несмотря на свою болезнь, захотел снова ее посмотреть. Это произошло за год до смерти писателя. Сохранилась фотография, запечатлевшая это посещение. Пруст оказался в полосе яркого солнечного света, он стоит, напряженно выпрямившись, словно участвуя в торжественной церемонии. Что видели его глаза? Пруст включил этот эпизод в свой роман «В поисках утраченного времени». В романе пожилой и больной писатель Бергготт

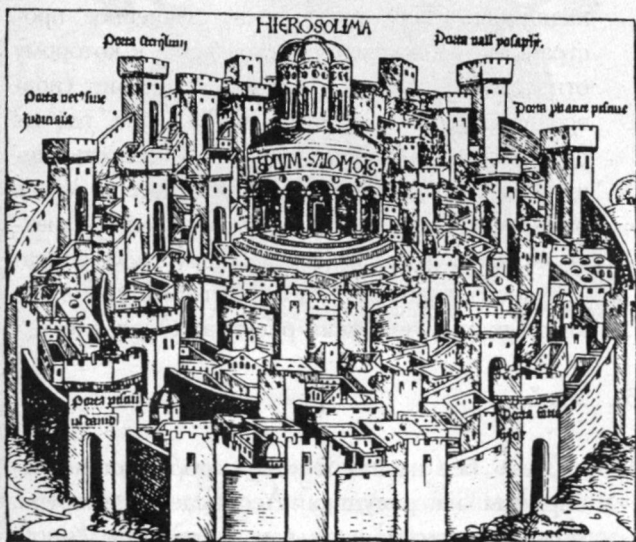
с трудом отправляется на выставку, чтобы увидеть эту картину Вермеера, он тоже ее любит. Но на сей раз Берготта интересует не столько вся картина, сколько на первый взгляд незначительная деталь: небольшой фрагмент желтой стены. Сознание Берготта озаряется вдруг беспощадным восторгом. «Его голова кружилась все сильнее; словно ребенок, желающий поймать желтую бабочку, впивался он взглядом в драгоценную стену. „Вот так мне надо было писать“, — думал он». Берготт вдруг ощутил, что его творчество стало слишком сухим и безжизненным, и он охотно променял бы все свои произведения на волшебную живопись этого желтого пятна.

Здесь есть переключка с тем, как Ролан Барт в «Camera lucida» фокусирует на фотографии «точку» (punctum), которая подчиняет его себе; эта точка обладает способностью наносить укол, пробивать дыру. Барта ведут к этой точке не системные построения, нет, эта «точка» застаёт его врасплох только тогда, когда он непредвзято скользит взглядом по изображению. И тогда «точкой» может оказаться нечто на первый взгляд столь незначительное, как пара башмаков на обочине группового портрета.

29. На средневековой гравюре изображен земной Иерусалим, несовершенное и бренное отражение Иерусалима небесного, созданного Богом одновременно с раем. В центре мы видим храм Соломона, окруженный несколькими рядами

крепостных стен. Окружный город имеет форму спирали или лабиринта, задача которого как раз и состоит в том, чтобы охранять центр.

Ср. замечание Бернара Горсе в текстологических комментариях к манифесту розенкрейцеров XVII века: «Алхимик любит сравнивать



свой труд с исполненным опасности путешествием в город, окруженный стенами». Bernard Gorceix. «La Bible des Rose-Croix», 1970 (Бернар Горсе. «Библия розенкрейцеров»).

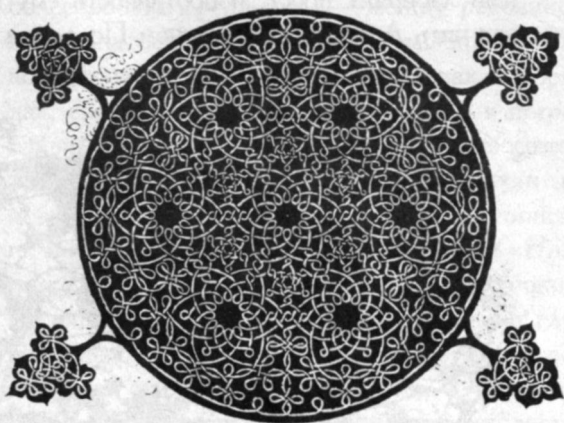
30. В Библии большие города — Вавилон, Рим и Иерусалим — часто сравниваются с женщинами. И в Старом, и в Новом Завете Иерусалим

называется в женском роде, как невеста, девушка или мать. В Откровении Иоанна, например, говорится о новом Иерусалиме: «приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего». А Джанфранко Равази, *а. а.*, отметил аналогию, которую часто проводили между Иерусалимом и лоном женщины, и прежде всего беременной женщины. «Как мы видели, священное пространство — это материнское лоно, к которому относится идеальный *regressus ad uterum* (возвращение в материнскую утробу); там, где ты родился, ты находишь покой, безопасность, пищу, тепло, нежность; там ты живешь, как в раю». Ср. средневековые представления о матке, которая имеет форму лабиринта или спиралевидной раковины, еще присутствующие в некоторых анатомических рисунках Леонардо.

31. Улей.

32. «Узлы» без начала и конца, образующие лабиринты на рисунках Леонардо и Дюрера, можно рассматривать как карты Вселенной. Подобно более поздним рисункам, они являются собой своего рода иероглифы, на которые, быть может, повлияли знаменитые упражнения Леонардо в зрительных фантазиях: «погружение» в пятна сырости на стене или в другие фрагментарные формы. «Создается впечатление, что гравюры из Виндзорского собрания, символически представляющие мир как в его рождении, так и в его конечном

катаклизме, тоже берут свое начало в подобных видениях». См. *Gustav René Hocke*. «*Die Welt als Labyrinth*», 1957 (*Густав Рене*

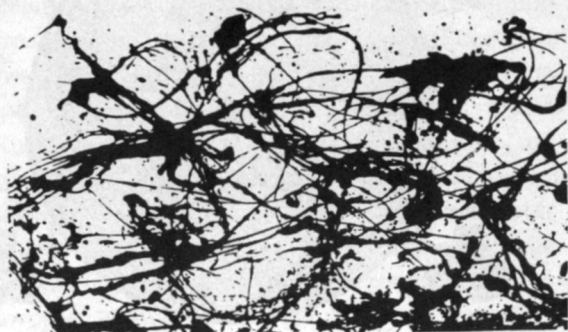


Один из «узлов» Дюрера.

Хокке. «Мир как лабиринт»), А. К. Соомарасвами. «*The iconography of Dürer's knots*» (А. К. Кумарасвами. «Иконография дюреровских узлов») в «*The Art Quarterly*», 1944.

33. «Бесконечные лабиринты». Так определяет Паркер Тайлер большие абстрактные полотна Джексона Поллока, написанные в технике «дриппинга» около 1950 года. Следы стекающих и капающих красок образуют ритмическую, трудно обозримую каллиграфию, где один пласт накладывается на другой, и бесконечную, как

космос или микрокосм. Из этой системы «множественных лабиринтов», наложенных один на другой, невозможно выбраться, и центр закамфлирован и устранен умножением. «Обычный лабиринт прост, в противность ему цветная нить Ариадны в созданном Поллоком мире



струящихся нитей не может быть путеводной нитью, потому что у него она обычно сплетена с другими разноцветными нитями и сама частично перекрещивается с собой, так что ее невозможно распутать». Как в узлах вечности у Леонардо и Дюрера, так и в живописных полотнах Поллока нет центра. Ср. *Parker Tyler. «The infinite labyrinth»* (Паркер Тайлер. «Бесконечный лабиринт») в «*Magazine of Art*», 1950.

34. Башляр приводит давние, древние фантазии ученых, описывает, как их удивляет сочетание

жесткой, шершавой оболочки и ее содержимого, полного мягкой, влажной, органической жизни. Эти мечтатели любили проводить аналогию между раковиной и женским лоном, а более робкие среди них — между раковиной и «*vagina dentata*» («зубчатой вагиной»). Раковина очень часто используется как в обрядах, связанных с плодородием, так и в погребальных обрядах, она символ рождения к этой жизни или к другой. Подобные фантазии — поэтическая форма познания, Башляр описал их в «*La poétique de la rêverie*», 1962 («Поэтика грез»): «Бывают грезы такие глубокие, грезы, которые помогают нам настолько глубоко погрузиться в нас самих, что они освобождают нас от нашей истории. Они освобождают нас от нашего имени. Это сегодняшнее одиночество возвращает нас к одиночеству изначальному. Изначальное одиночество, одиночество детства оставляет в сознании некоторых людей неизгладимые следы. И вся их жизнь становится восприимчивой к поэтическим фантазиям, к фантазиям, которым ведома цена одиночества».

Искать убежища в раковине, где можно спрятаться, уединиться, зализать свои раны, дожидаться своего времени, искать защиты, — это фантазии регрессивные, во всяком случае в буквальном смысле слова. Улитка забивается в самую глубину спирали своей раковины. Подобным фантазиям предается французский писатель и керамист XVI века Бернар

Палисси. В тексте, озаглавленном «Укрепленный город», он выстраивает воображаемый город, который должен обеспечить защиту от всех внешних опасностей. Образцом для такого города служит как раз раковина или, точнее, пурпурный моллюск. От торговой площади и дома губернатора, находящихся в центре города, спиралью вьются улицы, причем последняя спираль образует внешнюю стену города. См. *Gaston Bachelard. «La poétique de l'espace», 1960 (Гастон Башляр. «Поэтика пространства»)*.

35. Фантазии как трансформированная игра. Он имеет здесь в виду то место в работе Фрейда «Писатель и фантазия», где автор пишет: «Писатель проделывает то же самое, что играющий ребенок. Он создает мир фантазии, который он принимает всерьез...; прежде он играл, теперь он фантазирует. Он создает воздушный замок и предается тому, что мы называем мечтами наяву».
36. Возбудить процесс против фантазии, в противовес тому, к чему в «Первом манифесте сюрреализма» призывал Андре Бретон, а именно: «возбудить процесс против реализма».
37. «Потому что она испугала меня, сказав в разговоре об этой церкви, как говорила о других достопримечательностях, картинах и прочем: „Как бы мне хотелось посмотреть это вместе

с тобой!» А я не в состоянии доставить ей это удовольствие. Красота радует меня, только когда я один или представляю себе, что я один, и молчу». *Marcel Proust. «A la recherche du temps perdu. Sodome et Gomorrhe»* (Марсель Пруст. «В поисках утраченного времени. Содом и Гоморра»).

38. Как бы то ни было, Башляр все же утверждает в связи с «Ностальгией» Юнг-Штилинга (*Jung-Stilling. «Heimveh»*), что «путь во всех этих столь различных формах инициации всегда представляет собой лабиринт». И несколько позднее, говоря о теме масонства в «Графине Рудольштадтской», Жорж Санд (*George Sand. «La comtesse de Rudolfstadt»*) пишет: «Всякая инициация есть испытание одиночеством. И нет большего одиночества, чем одиночество вымечтанного лабиринта». *Gaston Bachelard. «La terre et les rêveries du repos»*, 1948 (Гастон Башляр. «Земля и грезы об отдыхе»). Ср. также *Mircea Eliade. «L'épreuve du labyrinthe»*, 1978 (Мирча Элиаде. «Испытание лабиринтом»¹).

39. Здесь имеется в виду «Мир как лабиринт и рай сердца», написанный Яном Коменiusом (Коменским) в 1623 году. Ср. также изображение «Mundus» (мира) в большом иконографическом словаре Чезаре Рипы 1593 года

¹ Фрагменты см. в «ИЛ». 1999. № 4.

«Iconologia», основополагающем труде об аллегорических изображениях в европейском искусстве. В немецких изданиях XVIII века в



словарь добавлен так называемый «tatto», факт, эпизод на заднем плане, подчеркивающий аллегорическое содержание картинки. На заднем плане «Mundus» мы видим лабиринт как символ земной жизни.

40. В Древнем Риме лабиринт был связан с основанием новых городов. После возведения

стен начиналась конная игра, так называемая Троянская игра, — тропы, по которым скакали всадники, образовывали схему лабиринта. Скачка по этому лабиринту носила характер магического действия, которым подтверждалась неприступность стен; они должны были стать такими же неприступными, как когда-то стены Трои, которые удалось взять только хитростью. Герман Керн прямо утверждает, что Троянской игрой «*Abwehrsfunktion* (курсив мой. — П. Корнель) *dieser Mauern auf magische Weise verstärkt werden*»¹. Вот почему в римских мозаичных лабиринтах на побережье Средиземного моря и далее в глубь Европы можно найти изображения укрепленного города. См. *Hermann Kern. «Labyrinth», 1982* (Герман Керн. «Лабиринт»).

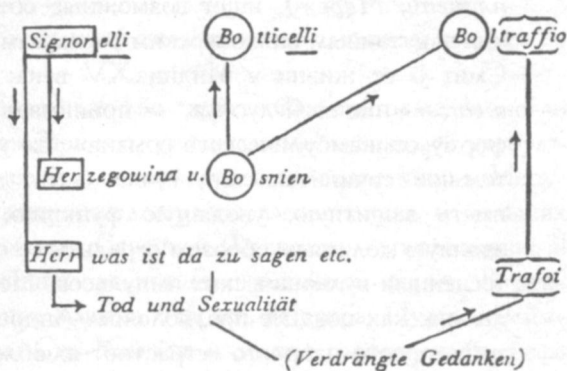
41. Иерусалим был одним из наиболее укрепленных городов средневекового мира. У его стен крестоносцы потеряли надежду когда-нибудь взять город. И тогда, рассказывают, к ним явился покойный епископ Адемар, предложивший им три дня поститься и босиком ходить процессией вокруг стен Иерусалима; если, мол, они проделают это с молитвой и покаянным сердцем, не пройдет и девяти дней, как они возьмут город. 8 июля 1099 года в путь вокруг стен Иерусалима отправилась

¹ Защитная функция этих стен должна была быть магическим образом усилена (нем.).

торжественная процессия епископов, священников, конных, пеших и пилигримов, все босые. Меньше чем через неделю город пал под натиском крестоносцев. *Paul Alfandery*. «*La Chretiente et l'idee de croisade*», 1954 (Поль Альфандери. «Христианство и идея крестовых походов»); *Stephen Runciman*. «*A history of the Crusades*», 1951—1954 (Стивен Рансимен. «История крестовых походов»).

42. Забывчивость имеет здесь охранительную функцию, играет роль защитного маневра, *Abwehr*. Защитные механизмы забвения часто принимают структуру лабиринта. В «Психопатологии обыденной жизни» Зигмунд Фрейд реконструирует внезапный провал в памяти. Он рассказывает, как однажды не смог вспомнить имя мастера, который в Орвьето написал великолепные фрески на тему Страшного суда: имя художника непонятным образом совершенно выпало из памяти Фрейда. «Когда я пытался вспомнить его имя — Синьорелли, память навязчиво подсказывала мне имена двух других художников — Боттичелли и Больтрафио, но я все время чувствовал, что это ошибка. Как только мне назвали правильное имя, я тотчас его вспомнил». Этот непонятный провал в памяти произошел с Фрейдом во время его поездки из Рагузы в Далмации в какой-то городок в Герцеговине. Фрейд разговорился с попутчиком и к слову спросил, был ли тот когда-нибудь в Орвьето и видел ли знамени-

тые фрески. А как раз перед этим они говорили о турецких нравах в Боснии и Герцеговине, и в связи с этим разговором была произнесена фраза: «Что ж, господин, значит, ничего не поделаешь». (Так стоически, по мнению одного врача, коллеги Фрейда, турки реагировали на самые неприятные медицинские предписания.) Упомянуто было также название местности Трафой (именно там Фрейд однажды узнал, что один из его пациентов покончил с собой из-за того, что сексуальное расстройство, которым тот страдал, оказалось неизлечимым).



Все эти слова вызвали у Фрейда неприятные ассоциации со смертью и сексуальностью, и он попытался избавиться от неприятного чувства, сменив тему разговора; именно поэтому он неожиданно задал вопрос о фресках в Орвьето. Реконструируя разговор, Фрейд отмечает:

«Таким образом, я хотел что-то забыть. Само собой, я хотел забыть не имя художника из Орвьето, а нечто другое». И он выявляет все звенья, весь сложный механизм забвения и вытеснения в диаграмме, которая напоминает запутанную систему укреплений лабиринта.

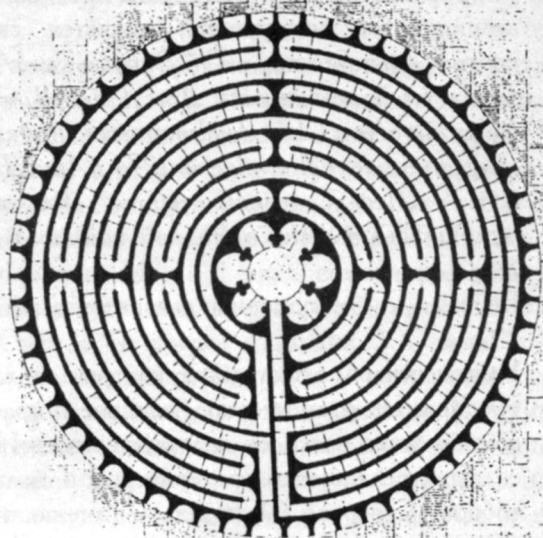
43. Можно ли представить индийскую поездку Элен Смит как *Abwehrspsychose*, защитный психоз? Этим термином Теодор Флурнуа отсылает к ранней работе Фрейда и Брейера об истерии, когда в собственной книге «*Des Indes à la planète Mars*», 1899 («Из Индии на планету Марс»), ищет возможные объяснения запутанным визионерским рассказам Элен Смит о ее жизни в Индии XV века; «*Abwehr*, — пишет Флурнуа, — принимает у нее форму сомнамбулического романа». Ее удивительное сочинительство, стало быть, может иметь защитную, уводящую функцию, призванную должным образом оградить ее от вытесненных вулканических импульсов. Не была ли она, как позднее предположил Андре Бретон, просто-напросто страстно влюблена в Флурнуа, который проводил эксперименты во время многократных сеансов в Женеве? Впрочем, в библиотеке, которую оставил Фрейд, есть упомянутая книга Флурнуа, коллеги Фрейда по раннему детству психоанализа.

44. Откровенно нелепые утверждения, будто он в качестве курьера содействовал передаче сек-

рета атомной бомбы, будто он участвовал в гражданской войне в Испании и пр. Врачи Гуннар Инге и Густав Юнсон в своем заключении от октября 1952 года отмечали, что «в картине симптомов Энбума, каким бы термином психиатрии их ни обозначать, важным компонентом, несомненно, является склонность к фантазерству». Об Энбуме как о фантазере см. в особенности *Arne Trankell. «Chef för grupp Norr. En dagdrömmares fantasier i skuggan av det kalla kriget»*, 1974 (Арне Транкель. «Шеф Северной группы. Фантазии мечтателя в тени холодной войны»).

45. Были и другие причины для несогласий.
46. Благочестивым христианам, которые не могли предпринять утомительное, опасное и требующее больших расходов паломничество в Иерусалим, предлагалась альтернатива в больших соборах Северной Франции — путешествие в миниатюре и в символической форме. В церквях Амьена, Арраса, Шартра, Пуатье, Реймса, Сен-Кантена и других городов часть нефа занимает лабиринт, выложенный инкрустацией из темно-синего и белого мрамора. В Шартре его диаметр не больше 13 метров, а длина пешеходной тропы около 260 метров. Околоными путями здесь можно добраться до Иерусалима в центре лабиринта. Чтобы восполнить отсутствие подлинного Иерусалима, кающийся должен был с чтением молитв и под

пение псалмов на коленях проползти по дорожкам и проходам лабиринта до самой «середины мира». Вот почему церковные лаби-



ринты часто назывались «Le chemin de Jérusalem», т. е. «Путь в Иерусалим». Edmon Souyez в своем исследовании «*Les labyrinthes d'églises*», 1896 (Эдмон Суайе. «Церковные лабиринты»), приводит также название «Дом Дедала» (в Шартре раньше в середине лабиринта была медная пластинка с изображением

Тесея и Минотавра), а *Fulcanelli* в «*Le mystère des cathédrales*», 1925 (Фульканелли. «Тайна соборов»), упоминает еще обозначение «Лабиринт Соломона». См. также *Paolo Santarcangeli*. «*Il libro dei labirinti*», 1967 (Паоло Сантарканджели. «Книга лабиринтов»), а также *Герман Керн*, а. а.

47. «Он, очевидно, был поражен соответствиями между языческими и христианскими символами, касающимися религиозных представлений», — пишет Марсель Пруст о Джоне Рёскине в предисловии к своему переводу «Амьенской Библии» Рёскина (*John Ruskin*. «*La Bible d'Amiens*»). В примечании к этому наблюдению Пруст как раз ссылается на слова Рёскина о строителях соборов как о наследниках Дедала, «первого скульптора, который создал потрясающее изображение человеческой жизни» (т. е. лабиринт).
48. Явный анахронизм. В средние века выражение «крестовый поход» никогда не употреблялось; говорили о «пути в Иерусалим», о «переходе» или «паломничестве». Ср. *Régine Pernoud*. «*Les croisades*», 1960 (Режин Перну. «Крестовые походы»).
49. На средневековых картах Святую землю и Иерусалим мы находим в самом верху. Дело в том, что тогда считалось, что Восток как страна света расположен там, где теперь мы помещаем

Север. Таким образом, средневековые крестоносцы полагали, что двигаются «вверх» к Иерусалиму. См. *Ларс-Ивар Рингбум, а. а.*

50. Имеется в виду покаяние, добровольное или вынужденное. Папы давали крестоносцам письменное отпущение грехов. От грехов и преступлений нередко освобождались участники паломничеств, например граф Тьерри, убивший архиепископа, или Генрих II после убийства Томаса Беккета. Другим преступникам могло быть предписано идти в цепях и железах к святому Иакову Компостельскому. Тут можно вспомнить один из самых странных и недооцененных рассказов К. И. Л. Альмквиста в его «*Книге Шиповника*» (С. J. L. *Almqvist. «Törnrosens bok»*), рассказ называется «*Барон Юлиус К.*». Несчастный барон совершил ранее паломничество в Палестину и теперь говорит своим изумленным попутчикам, что отныне путешествует с единственной целью — «заболеть». После смерти барона фрёкен Элеонора находит в его библиотеке записную книжку в черном переплете, озаглавленную «*Мое паломничество*»: «Я нашла в ней рассказы не только о Святой земле, но и о событиях в Швеции — земле людей, бедных, грешных людей».

51. *Ibid.*

52. Здесь, к сожалению, даже не упомянут крестовый поход детей 1212 года — будем думать,

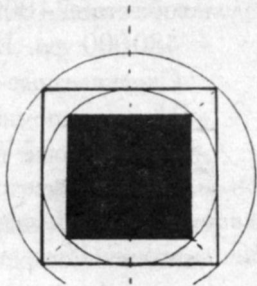
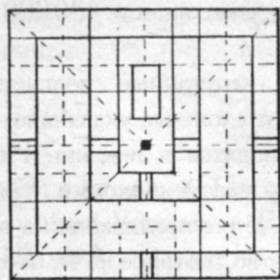
это потому, что очень трудно провести грань между подлинным событием и его позднейшей мифологизацией. По-видимому, крестовый поход детей начался с того, что двенадцатилетний пастушонок по имени Этьен начал проповедовать возле церкви Сен-Дени в Париже. Этьен утверждал, что Христос явился к нему в видении и призвал его проповедовать новый крестовый поход. Судя по всему, Этьен обладал незаурядным ораторским талантом, и, когда он стал уверять, что Средиземное море расступится перед детьми, как некогда Красное море перед Моисеем, ему поверили.

Через несколько месяцев возле Вандома собралось 30 тысяч детей, и, видимо, среди них не было ни одного старше двенадцати лет. Терпя голод и всевозможные лишения, они двинулись через всю Францию на юг, к Марселю. Добравшись до города, они поспешили к пристани, чтобы увидеть, как перед ними расступится море. Этого не произошло, но, несмотря на свое разочарование, большинство остались ждать, и несколько дней спустя им предложили бесплатно переправить их в Палестину. В распоряжение детей предоставили семь кораблей.

После этого в течение восемнадцати лет о детях ничего не было слышно, пока наконец вернувшийся незадолго перед тем с Востока священник не сообщил, что два корабля с детьми потерпели крушение возле Сардинии; пять оставшихся кораблей захватили арабские пираты. Детей повезли в Северную Африку и там

продали в рабство, некоторые даже стали товаром на невольничьем рынке в Багдаде. В этом городе восемнадцать детей погибли мученической смертью, отказавшись принять ислам. Маленькая группа, которой повезло, добралась до Каира — там дети служили толмачами, переводчиками и секретарями у правителя Египта. См. *Стивен Рансимен, а. а.*, а также *Поль Альфандери, а. а.*

53. Имеется в виду гора Мориа, где Авраам должен был принести в жертву Исаака. На этой горе со священной вершиной ас-Сахра был возведен храм Соломона. Заново он был построен Иродом, а потом на этом месте была сооружена мечеть. Строителем Соломонова храма называют обычно некоего Хирама — не путать с его тезкой, царем Тира. Иногда упоминают также другое имя — Адонирам. Размеры храма описаны сложно и подробно в Третьей книге Царств, 6, и во Второй книге Паралипоменон, 3—4. Площадь Святого святых была квадратной, 20×20 локтей, а так как высота потолка также равнялась 20 локтям, помещение представляло собой куб. Те же размеры Святого святых мы находим в видении, в котором храм предстал Иезекиилю (Иез. 40—43). Квадратным был и жертвенник во дворе перед восточными воротами храма. Жертвенник у Иезекииля имеет площадь 12×12 локтей, в храме Соломона 20×20 , а в варианте Ирода 28×28 локтей.



Жертвенник по Иезекилю (слева, в центре), он же в подробностях (справа). Из Odilo Wolff. «Der Tempel von Jerusalem. Eine kunsthistorische Studie über seine Masse und Proportionen», 1913 (Одило Вольф. «Иерусалимский храм. Искусствоведческое исследование его массы и пропорций»).

Жертвенник венчает священную гору. Одило Вольф представил несколько схем устройства храма, на которых видны центральное расположение жертвенника и его геометрия.

54. Написано неразборчивым почерком, как черновик, и к тому же не закончено.
55. Расчеты Малларме для его «Книги»: 20 томов по 384 стр.; $384 : 4 = 96$. $96 : 4 = 24 =$ числу участников каждого чтения, «сеанса». Группа из 24 человек делится на $3 = 8$ человек в группе. Каждое место стоит 500 фр. $8 \times 500 = 4000$ фр. $\times 3 = 12000$ фр. Кратные числа от количества страниц 384 дают, по-видимому, повторяющуюся переменную: $384 : 4 = 96$; $384 + 96 = 480$. 20 томов «Книги» должны были быть изданы в

количестве 24000 экземпляров = 480000 экз.
= 480000 фр. И т. д.

Скрупулезные и запутанные подсчеты в «Книге» напоминают сложные указания о размерах, которые приводятся в видении Иезекииля о храме с его жертвенником и Святым святых. В «Книге» те же притязания на окончательное совершенство, которое J. P. Richard в своем исследовании «*L'univers imaginaire de Mallarmé*». 1961 (Жан Ришар. «Воображаемая Вселенная Малларме»), переводит в геометрическую архитектуру: «В своей замкнутости „Книга“ может свестись к кубическому совершенству: высота, длина и ширина могут оказаться равными и образовать фигуру, которая являет собой их точное формальное соответствие». Эта замкнутая законченность побуждает Ришара, пользуясь метафорой самого Малларме, сравнивать «Книгу» с надгробным камнем, замкнутым и имеющим выход в вечность. Но свободные, летучие страницы образуют динамичную противодействующую силу, которая, благодаря возможности бесчисленных комбинаций, взрывает камень. В одном из своих набросков к «Книге» Малларме пишет:

чистота свет электр —

— несмотря на

отпечаток незыблемости, объем через эту игру
становится подвижным — из смерти возникает
жизнь.

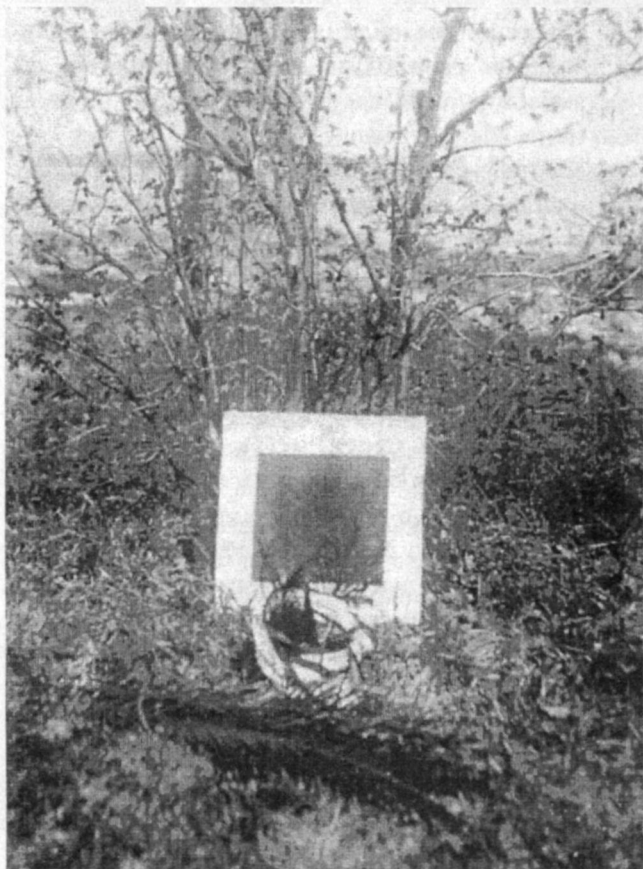
(Лист 191)

56. Шерер, а. а., предлагает здесь параллелепипед.
57. *Ibid.*
58. Квадрат и куб. На фотографиях Школы искусств «Уновис» в Витебске, где преподавал Малевич, мы видим, что его ученики нашивали на свои блузы черные квадраты, как эмблему нового времени. За несколько лет до этого Малевич написал «Черный квадрат» — ворота в супрематизм. Он называл его также «нагая икона нашего времени... царский сын». В то же время Малевич в туманных и непонятных выражениях раз за разом восхваляет родственника квадрата в трех измерениях — куб. Куб, говорит он, «это геометрический рай, символ новой вечности».

Может быть, «Черный квадрат» следует воспринимать как след куба, упавшего гранью на плоскость. В фантастических рассуждениях того времени о еще невидимом четвертом измерении часто приводятся изображения падающих кубов, которые оставляют разнообразные следы в двух измерениях. Через эту встречу двух размерностей пытались наглядно изобразить аналогичную, хотя и трудно представимую встречу между третьим и четвертым измерением. В маленьком классическом произведении «*Flatland. A romance in many dimensions*» 1882 года («Плоская страна. Роман во многих измерениях») квадратный

повествователь книги по имени А. Square (Э. Квадрат) попадает в тюрьму из-за своих еретических рассуждений о высшем измерении, которое существует над его собственной

Могила Малевича, фото Суэтина, 1935.



Плоской страной. В предисловии к книге, беседуя с существующим в трех измерениях издателем книги Эдвином Эбботтом, учителем гимназии, англичанином, увлекающимся вопросами теологии, он подводит итог своей судьбы. Что произошло бы в собственной Объемной стране (Spaceland) Эбботта, если бы там кто-нибудь начал разглагольствовать о четвертом измерении? «Разве ты не отправил бы его за решетку? Отправил бы, и такова же моя судьба, потому что для нас, жителей Плоской страны, так же естественно отправить за решетку Квадрат, который предрекает третье измерение, как для вас, жителей страны Объемной, отправить за решетку Куб, который предрекает четвертое измерение». Так же как двумерные существа, обитающие на плоскости, мы не в состоянии представить, что феномен нашего хаотичного существования, да и сама смерть, может быть, всего лишь след более высокого и совершенного измерения. На первой выставке супрематизма в 1915 году, где Малевич выставил «Черный квадрат», можно было встретить много названий, в которые входило понятие «четвертого измерения».

Последним, посмертным произведением Малевича был его собственный надгробный камень. Он находится под Москвой, в маленьком поселке Немчиновка, и представляет собой куб, на котором нарисован черный квадрат. Ученик Малевича, Суэтин, сфотографировал

надгробие сразу после смерти мастера в 1935 году, и эта фотография словно бы намекает на главную тему Малевича — отношение между низшим и высшим измерением. Суэтин сфотографировал надгробие, стоя прямо перед ним, так что оно выглядит как краеугольный камень супрематизма, «Черный квадрат», и хранит память о нем. И в то же время мы знаем, отойди Суэтин хотя бы на шаг в сторону, и мы увидели бы за углом более высокое измерение, геометрический рай. См. *Donald Karshan*. «*Behind the square: Malevich and the cube*» в «*Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag, gal. Gmurzynska*», 1978 (Доналд Каршен. «За квадратом: Малевич и куб». В книге «К столетию со дня рождения Казимира Малевича, гал. Гмурзинска»), а также *Robert C. Williams*. «*Artists in revolution*», 1977 (Роберт К. Уильямс. «Художники в революции»).

59. Ср. основанную в 1930 году французским критиком Мишелем Сефором группу художников, представителей неопластицизма, «Круг и квадрат»; выдающимися членами этой группы были Мондриан, Вантонгерлоо и Торрес-Гарсиа. Соблюдая строжайшую геометрию, они стремились к безупречной чистоте и священному совершенству. Многие из них были сторонниками здоровой и воздержанной жизни, вегетарианцами и убежденными трезвенниками. Гуннар Экелёф встречал подобных конкретистов

в Париже и называл их «инженерами-траппистами». Отто Г. Карлсунд также с изумлением рассказывает о своем впечатлении от посещения мастерской Мондриана: «Я помню, там не было ни пылинки, все сверкало чистотой. Стены были поделены на поля так же, как его картины».



60. Квадрат и куб. Здесь подразумевается видение нового Иерусалима в Откровении Иоанна (21, 16-17): «Город расположен четвероугольником, и длина его такая же, как и ширина. И измерил он город тростью на двенадцать тысяч стадий. Длина, и ширина, и высота его равны». Новый Иерусалим, кубический, минеральный и кристаллический, мыслится как конечная точка цикла. Начало, земной рай, наоборот, представляет собой сферу, растительную и органическую. И путь от круга к квадрату толкуется здесь как образ квадратуры круга.
61. В «Путешествии на Восток» Жерара де Нерваля (*Gérard de Nerval. «Voyage en Orient»*), написанном в 1851 году, путевые заметки рассказчика постоянно смешиваются с плодами

романтического чтения. Непосредственные наблюдения и впечатления прерываются длинными фантастическими рассказами, вложенными



писателем в уста различных персонажей, которых «я» рассказчика встречает во время своего путешествия. Один из таких персонажей, встреченный в каком-то из больших константинопольских кафе, на ста страницах повествует о царе Соломоне и Адонираме (или Хираме), неутомимом, гениальном мизантропе, построившем храм. Строительство храма, одного из семи чудес света, описано как колоссальное, сказоч-

ное предприятие, для осуществления которого в распоряжение Адонирама было предоставлено более ста тысяч ремесленников.

Но три предателя-подмастерья убивают Адонирама, потому что он отказывается открыть им тайну своего пароля. (Ремесленники были поделены на группы, и у каждой группы был свой пароль: у учеников — «Тувал-Кайн», у подмастерьев — «Шибболет», а у мастеров — «Гиблим».) Потом убийцы хоронят тело Адонирама и отмечают место захоронения веткой акации. Через некоторое время могилу находят девять мастеров. Они выкапывают труп покойного и над его полусгнившим телом выкрикивают: «Махбенах!» (мясо отделяется от костей) — и это слово становится новым паролем мастеров.

История о храме и убийстве Адонирама — краеугольный камень в масонской мифологии и ритуалах посвящения; в нервалевском «Путешествии на Восток» она свидетельствует о неугасающем интересе Нерваля ко всему романтическому, эзотерическому и фантастическому, что накручивается вокруг изначальной легенды.

62. Потерянное, забытое слово. Первородное, никем не услышанное слово Хирам унес с собой в могилу. «Махбенах» служил его временной заменой. Слово было изначально утрачено, но такой знаток, как Жан-Пьер Байар, считает, что именно поиски этого отсутствующего,

«потерянного Слова» и есть живое ядро масонства. *Jean-Pierre Bayard. «La franc-maçonnerie», 1986 (Жан-Пьер Байар. «Франкмасонство»)*.

63. Здесь мне трудно согласиться с рассуждением автора. Мягко выражаясь, довольно рискованно использовать «роман» Нерваля как научный источник по вопросам религии.
64. Нерваль отмечает соблазнительное сходство между обрядами друзов и масонов и считает, что это связано с общим происхождением от рыцарей храма — тамплиеров. Таким образом, христианские воззрения друзов — это память об эпохе тамплиеров на Среднем Востоке. Рассказчик в «Путешествии на Восток» ни минуты не сомневается в этой дерзкой генеалогии. «Друзские аккалы — это масоны Востока. Как тебе известно, здешнее масонство унаследовало доктрины тамплиеров». И поскольку рассказчик сам масон, ему удается избежать участи чужеземцев, для которых жизнь аборигенов остается закрытой, — его соглашается принять друзский шейх. «Я сообщил о своих званиях, по счастью, среди моих бумаг оказались прекрасные масонские дипломы, полные каббалистических знаков, известных жителям Востока. Когда шейх снова стал спрашивать, где мой черный камень (знак, по которому узнают друг друга друзы), я объяснил ему, что французские тамплиеры были со-

жжены на костре и потому не могли оставить своих камней масонам, которые должны были стать их духовными наследниками. Ему пришлось поверить, что, вероятно, этим камнем и был тот самый „Бафомет“, о котором шла речь во время процесса тамплиеров».

65. «Махбенах». Легенда рассказывает, что это слово выкрикивали ночью того дня, когда глава тамплиеров Жак де Моле был сожжен на площади Дофина в Париже. Семь сторонников Моле взяли по горсти пепла и бросили его в сторону королевского дворца, произнося «Махбенах!».

66. В то же время прибытие туда, куда ты стремишься, парадоксальным образом может ощущаться как потеря. Нерваль пишет своему другу Готье, что для того, кто не бывал на Востоке, лотос по-прежнему остается лотосом, а для него после поездки он стал неким сортом лука.

67. Источники единогласно свидетельствуют о жестокости крестоносцев. Крестовый поход очень часто начинался с еврейских погромов на родине крестоносцев, например в городах Майнце, Вормсе или Кёльне: синагоги там были сожжены, многие тысячи евреев убиты. О беспощадном поведении крестоносцев при взятии Иерусалима в середине июня 1099 года очевидец рассказывает: «В час, который Спаситель наш Иисус Христос избрал, дабы

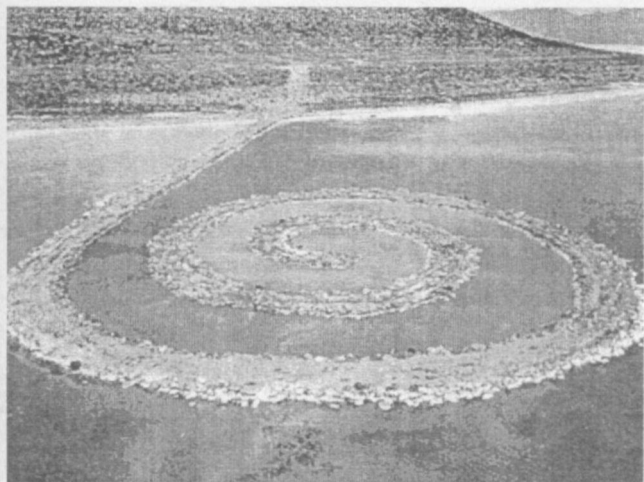
ради грехов наших претерпеть крестную муку, наши рыцари, что стояли на посту возле укреплений, и среди них герцог Ле Годфруа, а также граф Эсташ и его брат, доблестно сражались с врагами. И в это же время один из наших рыцарей, по имени Лието, пошел на приступ городской стены. Защитники стены тотчас бросились бежать в город, наши преследовали, рубили и убивали их даже у самого храма Соломона, устроив там такую резню, что шагали в крови по самую щиколотку». Без всякой жалости были убиты даже те, кому франк Танкред предоставил убежище на крыше Соломонова храма (тогда мечети Аль-Акса). Затем начался повальный грабеж. Очевидец свидетельствует, что «почти весь город был завален телами убитых. Оставшиеся в живых мусульмане принуждены были вытаскивать своих мертвых за городские ворота и складывать их горами, которые поднимались над крышами домов. Никто никогда раньше не слышал о такой войне язычников и не был ее свидетелем. Костры горели длинными рядами, и одному лишь Господу ведомо, сколько их было». Резня в Иерусалиме потрясла мир. Город был очищен от мусульманского и еврейского населения. Многие местные арабы до этого готовы были видеть во франках силу, на которую можно опереться в регионе, но теперь все надежды на сосуществование рухнули. Это событие на долгие годы стало препятствием для христианско-мусульманского сотрудниче-

ства. См. *Friedrich Heer*. «*Kreuzzüge*», 1969 (Фридрих Хеер. «Крестовые походы»). См. также *Поль Альфандери*, а. а., *Режин Перну*, а. а., *Стивен Рансимен*, а. а.

68. Вторжение, которое носит характер изнасилования: священный город как женское начало, невеста или девушка.
69. «Собственно говоря, центр Пассейика — во все никакой не центр, это типичный обрыв или самый обыкновенный вакуум». Американский скульптор Роберт Смитсон каждый раз выискивал новые места, которые вызывали у него особенный ужас и которые он называл *sites* (места). Речь тут шла не о пристрастии к прекрасным пейзажам или роскошным видам (то, что Андре Лот обычно отвергал как «*esthétique sportive*» — спортивную эстетику), но о заброшенных, пустынных, забытых местах вроде Большого Соленого озера в Юте, «Американского Мертвого моря», о старых промышленных районах, каменоломнях, пустынях или о мрачном предместье в Нью-Джерси — Пассейике. Ставший теперь классическим материал о посещении этой захолустной дыры опубликован в 1967 году в журнале «*Art-форум*» под заголовком «Обход памятников Пассейика в Нью-Джерси». С этнографической точностью, опираясь на фотографии, которые он сделал своим «кодаком», Смитсон подробно перечисляет недооцененные памятники

этого города: старый мост, отслужившую свое землечерпалку с большими водоотводными трубами, автостоянку. В конце концов он в раздумье останавливается перед ящиком с песком — «моделью пустыни». Весь текст пронизан особым напряжением, оттого что Пассейик — это место, где прошло детство Смитсона, хотя об этом нигде не говорится. Совершая странствие в страну детства, художник находит мрачное, метафизическое место, которое в своей бесконечной унылости является собой образ вечности, эоновой энтропии, олицетворяющий парадоксальный рай Смитсона. «Не заменил ли собой Пассейик Рим, как Вечный Город?» После смерти Смитсона в 1973 году — он погиб в авиакатастрофе, когда фотографировал с воздуха один из своих «земных» проектов, — многие почитатели художника совершали по его следам паломничество к его *sites*, все более мифологизирующимся.

70. «Лекции Аттербума», известные по сохранившейся в Королевской библиотеке рукописи, не слишком много времени уделяют своей основной теме — обзору истории крестовых походов. Пальмблад, хорошо знавший милую привычку друга, как правило, говорить совсем не о том, о чем он собирался говорить, поделился своими опасениями с Хаммаршёльдом еще 21 марта 1822 года. «Он собирается читать о крестовых походах, — пишет Пальмблад, — а рассуждает о теориях государственного устройства». *Carl*



Р. Смитсон. «Спираль Дамба».

Santesson. «Atterbomstudier», 1932 (Карл Сантессон. «Аттербумовские исследования»).

71. Лишь немногие видели смитсоновскую «Спираль Дамбу», так сказать, на месте, на труднодоступном Большом Соленом озере в штате Юта. Когда Смитсон увидел озеро с воздуха, он нашел, что извилистой формой оно напоминает одно из гигантских полотен Джексона Поллока, написанных в технике «дриппинга». В настоящее время могучая каменная плотина, или волнолом, почти не видна, потому что уровень воды поднялся, и она смутно просматривается под ней, словно подводная стена. Зато это произведение нам знакомо по фотографиям

и документальному материалу, приложенному к эссе, которое написано самим Смитсоном, и по фильму, съемку которого он организовал в процессе работы над «Спиралью Дамбой». Можно сказать, что этот материал образует то, что, если пользоваться терминологией самого художника, называется *ponsite*: имеющуюся документацию об отсутствующем *site*, иначе говоря, своего рода знак или символ изначального места. Те, кому довелось увидеть «Спираль Дамбу», возможно, были разочарованы, потому что конструкция спирали из-за ее гигантских размеров видна только с воздуха. На месте это произведение представляет собой не столько объект чистого созерцания, сколько прежде всего нечто такое, через что можно пробраться, что в буквальном смысле слова можно пройти насквозь и что можно обойти, если идти по верху спирали длиной около 500 метров, направляясь к центру. «Смитсона безумно радовало, что зритель, дойдя до конца „Спирали Дамбы“, ничего там не находит», — говорит *John Coplans* в «*Robert Smithson, the Amarillo ramp*» в книге «*Robert Smithson. Sculpture*», ed. *Robert Hobbs*, 1981 (Джон Копленс. «Роберт Смитсон, пандус Амарилло» в книге «Роберт Смитсон. Скульптура», ред. Р. Хобс).

72. «Вместо того чтобы оплакивать отсутствие центра, разве нельзя согласиться с тем, что знак не соотносится с центром? К чему смиренно грустить о центре? Разве центр, это

отсутствие игры и разнообразия, не есть другое название смерти?» И с другой стороны: «...разве жажда центра как функции игры не есть нечто такое, что не поддается разрушению? И при повторении или возвращении игры разве может призрак центра перестать взывать к нам?» Вопросы, заданные Жаком Деррида в «Эллипсе», «Письмо и различие» (Jacques Derrida. «Ellipse», «L'écriture et la différence», 1967).

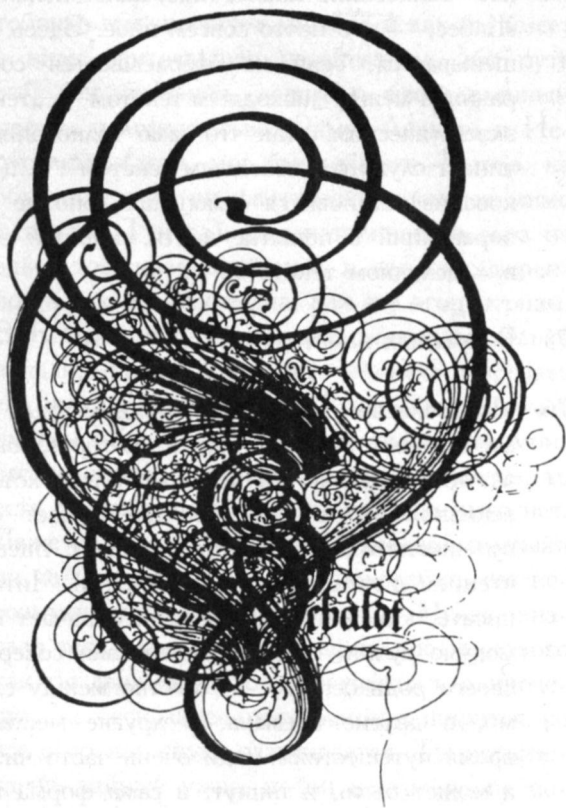
73. Слово, неразборчиво написанное от руки.
74. Хартман иллюстрирует свое рассуждение двумя буквенными лабиринтами, соответственно Йоста Аммана и Иоганна Каспара Хильтеншпергера. Последний построен на нескольких словах, взятых из апокрифической книги Иисуса сына Сирахова «Вся премудрость у Господа Бога...». Рисунок логоцентричен; каждое предложение устремлено вовне и может быть приведено назад к слову в центре. Именно там находится исток, истина и путеводная нить — строгий отец, возбраняющий отклонения, фла-нирование ради удовольствия и импровизированные вышивания. Первый рисунок, принадлежащий Йосту Амману, наоборот, лишен подобного центра. Здесь свободно и органично из «conte originaire» (изначальной сказки) вырастает ряд «contes fantastiques» (фантастических сказок), и первоначальная сказка-источник зарастает так, что, пожалуй, ее невозможно



найти. Во все стороны разбегаются новые значения, открываются неожиданные пути, как бы предлагаемые тому, кто странствует, не имея точного маршрута. «Слово пускают в плавание по морю, это блудный сын, не имеющий надежды на возвращение». *Geoffrey Hartman*. «*Saving the text*», 1981 (Джеффри Хартман. «Спасение текста»).

Разница между исходным текстом и его толкованием соответствует разнице между раввином и поэтом, говорит Жак Деррида в работе,

посвященной поэту Эдмону Жабесу. А Алан Меджилл развивает это суждение в своей книге «Пророки крайности» (*Alan Megill*.



«*Prophets of extremity*», 1985). «Толкование раввинов — это толкование ученых-талмудистов, которые проводят четкое различие между Писанием и Мидраши, — первое имеет для

них несомненный приоритет, а второе они рассматривают как второстепенную переработку и расширение Священного Писания. „Поэтическое“ толкование такого типа, какое использует Жабес, — это нечто совсем иное. Здесь затушевывается, если не отбрасывается совсем, разница между „исходным текстом“ и „текстом экзегетическим“, так что само толкование начинает служить „исходным текстом“. «... (Толкование) становится самоцелью, оно не ищет оправданий в попытке найти скрытый смысл в „исходном тексте“».

75. В путевых заметках.

76. «Итерология» — термин, придуманный Мишелем Бютором для науки, которую он отчасти в порядке шутки создал или хотя бы эскизно очертил. Итерология изучает связь путешествия и путешественников с письмом, чтением и литературными жанрами. Читать и писать, как и путешествовать, означает с помощью ручки, глаза или фантазии совершать своего рода бегство — бегство между словами, в другие времена, в другие места. Во время путешествия люди очень часто читают, а может быть, и пишут, и сама форма путешествия может окрасить текст, и наоборот. Бютор противопоставляет друг другу два классических паломничества: с одной стороны, шатобриановский «Путь из Парижа в Иерусалим» 1811 года (*Chateaubriand. «Itin-*

éraire de Paris à Jérusalem», 1811), с другой — «Путешествие на Восток» Нерваля 1851 года. Эти две книги — пример двух различных форм путешествия и письма. Шатобриан путешествует линейно и как бы имеет в виду центральную перспективу, ибо путь его, без сомнения, лежит к прославленным местам паломничества: Риму, Афинам и Иерусалиму (хотя, мог бы добавить Бютор, на обратном пути он фактически пронесся мимо Египта и Туниса). Его католическая вера не знает трещин и сомнений, и его самоуверенность так же бесстыдна, как его эгоцентризм. В Египте он разглядывает пирамиды только издали, однако посылает человека вырезать его имя на самой большой пирамиде рядом с именем Наполеона. Во время своего паломничества он видит то, что ожидает увидеть, то есть особенных неожиданностей для него нет. Даже одинокое безлюдье Иудейской пустыни ни на мгновение не может поколебать его невозмутимости. «Когда едешь по Иудее, вначале тебя охватывает скука; но, по мере того как ты движешься от одиночества к одиночеству, а бескрайнее пространство ширится во все стороны, скука развеивается. Ты испытываешь тайный ужас, но он не только не подавляет твой дух, а, напротив, вселяет в тебя мужество и укрепляет твой дар». Шатобриан путешествует с намерением собрать материал для уже запланированного романа о христианских мучениках, он ни на мгновение

не сомневается, что истина ждет его в Риме, Афинах и Иерусалиме, опорных столбах западноевропейской цивилизации.

Нерваль, наоборот, подвергает сомнению подобный маршрут и подобный способ познания. Он предпочитает циркулировать между местами, расположенными на обочине этой евроцентристской троицы, и совершает длительное путешествие с главными остановками в Каире, Бейруте и Константинополе. Палестину он задевает только мимоходом. Восток Нерваля — неопределенное магнитное поле, лишенное центра и конечной точки. Центр в представлении Нерваля не имеет ничего общего с шатобриановской самоочевидностью — он меланхоличен и текуч. «В Африке мы мечтаем об Индии, точно так же как в Индии мечтаем об Африке». Неутомимые скитания Нерваля придают его книге форму рапсодии, в ней неожиданно смешиваются разные уровни действительности и разные жанры. Нерваль как бы чувствует, сколь бесплодно достижение места назначения при том способе, каким путешествует Шатобриан, и при том, какие цели в путешествии он себе ставит, и потому сам тяготеет к периферии, к чтению, к смешанным формам, к переплетению ислама, христианства, религии друзов, эзотерических мифов и будничных впечатлений. Ср. *Michel Butor*. «*Le voyage et l'écriture*» в книге «*Romantisme*», 1972 (*Мишель Бютор*. «*Путешествие и письмо*» в книге «*Романтизм*»),

и *Gérard de Nerval*. «*Voyage en Orient*» (Жерар де Нерваль. «Путешествие на Восток») со вступит. статьей Мишеля Жаннера (*Michel Jeanneret*), 1980.

77. Было обещано продолжение, но оно так и не появилось.
78. Утопическая, тотальная, сверхчеловеческая «Книга», «в которую вливается весь мир». По-видимому, замысел книги сложился у Малларме уже в 1866 году. В письме, написанном в том году (и адресованном Т. Обанелю), мы находим первый намек на этот замысел. «Я заложил основу грандиозного произведения». Несколько недель спустя мы узнаем: «Я представляю себе, что для того, чтобы написать эти пять книг, которые вместе составят Произведение, мне потребуется двадцать лет». До самой смерти в 1898 году Малларме был занят мыслью о «Книге» и последние годы жизни по утрам работал над нею. Постепенно замысел разросся до двадцати томов, и структура книги и работа над ней должны были опираться на сложные алгебраические расчеты. Само собой, абсолютный, окончательный вариант «Книги» так и не был завершен. Наброски и фрагменты сохранились (несмотря на определенно выраженное Малларме желание, чтобы они были сожжены) — они представляют собой сжатый, иероглифический эскиз на 202 страницах, которые

с трудом поддаются расшифровке. Страницы эти разного формата; Малларме писал от руки — иногда чернилами, иногда карандашом. Текст редко расположен линейными строчками, слова и цифры сгруппированы так, что страницы напоминают своего рода закодированную поэтическую диаграмму. Некоторые страницы оставлены чистыми, причем часть из них сложена пополам, чтобы служить своеобразной папкой для остальных листов рукописи. В набросках можно проследить несколько мотивов: охота, погоня за наслаждениями, балы и фейерверки, но главным образом они посвящены форме и архитектонике «Книги». Рукопись, кроме того, содержит ряд указаний о том, как потреблять «Книгу», то есть как и в каких формах должно происходить ее чтение. Писатель намеревался сам читать «Книгу» во время так называемых «сеансов», по нескольку страниц за один раз, специально приглашенным слушателям, которые должны были быть поделены на группы из 24 или из 8 человек. Поскольку несброшюрованные страницы могли меняться местами и к тому же каждая страница давала возможность по крайней мере 10 различных толкований, «Книга» вмещала в себя огромное количество комбинационных возможностей. Вся ее структура отвергает попытку читателя составить о ней однозначное и определенное мнение: это мнение должно претерпевать различные метаморфозы. В одном месте рукописи сам Малларме

дает не менее 3 628 800 возможных толкований (кстати, это число возникает в книге алхимика *Атаназиуса Кирхера* «*Великое искусство знания, или Сочетания*» — *Athanasius Kircher. «Ars Magna Sciendi sive Combinatoria», 1699*). Число комбинаций основывается на точном расчете, в котором нет места случайности, — но случайность возвращается как бы с черного хода, потому что кто может предвидеть все 3 628 800 комбинаций и не оказаться застигнутым врасплох? Как всегда у Малларме, «*Книга*» находится в силовом поле между случайностью и расчетом.

«*Книга*» Малларме никогда не могла быть физически реализована. Но все же создается впечатление, что все другие работы писателя вращаются вокруг этого отсутствующего центра. Жак Шерер, который в 1957 году отредактировал и опубликовал эту рукопись, в предисловии писал так: «Величие Малларме берет начало в его глобальной „*Книге*“, на которую он был нацелен. Вершины его опубликованных работ омыты удивительным светом, невидимый источник которого — эта последняя незавершенная „*Книга*“». Жак Шерер, а. а. Ср. также *Gustav René Hocke. «Manierismus in der Literatur», 1959* (Густав Рене Хокке. «Маньеризм в литературе»).

79. Нет, не в этой связи. Слова Жака Деррида относятся к произведению Эдмона Жабеса «*Книга отсутствующего*» (*Edmon Jabes.*

«*Livre de l'absent*»): «В процессе писания подсознательно рисуется и обнаруживается невидимый лабиринт в пустыне, город в песках».

80. Это в «*Бесцельном мире*» (1927) Малевич восклицает: «Никаких изображений действительности, только пустыня!»
81. Точнее, песчаная живопись Андре Массона конца 20-х годов. Массон расстилал на земле холст, выливал на него, разбрызгивал по нему клей, а сверху рассыпал песок, и все это очень быстро и без подготовительной работы. Джек-сон Поллок видел его работы в Нью-Йорке, где Массон нашел убежище во время Второй мировой войны, и на него произвели большое впечатление идеи и автоматическая техника Массона. Но, описывая свой метод работы, Поллок указывает еще и на другой источник: «Когда я расстилаю холст на полу, я чувствую себя как бы ближе к картине, скорее даже как бы ее частью. Таким образом, я могу обойти ее кругом, работать сразу с четырех сторон и находиться *внутри* картины на манер, напоминающий песчаную живопись американского Запада». Выросший в Аризоне, Поллок был хорошо знаком с ритуальными песчаными картинами индейцев в районе Аризонской пустыни к югу от Юты и в Нью-Мехико. Эти картины часто, например у индейцев племени навахо, имели форму спиралей

или лабиринтов, и создавались они, когда нужно было лечить, исцелять или при исполнении магического обряда плодородия. Важной частью обряда был танец. Во время танца песчаные рисунки разрушались, и к вечеру, по окончании обряда, рисунок стирался, смазывался.

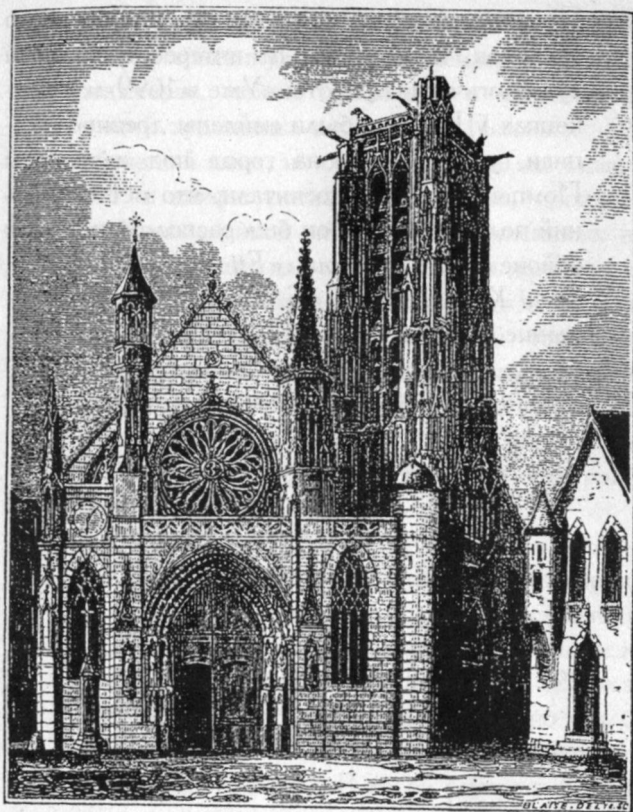
Картины Поллока также напоминают след танцующего, чьи движения стремятся уравновесить, сломать статичные структуры, которые грозят обрести форму, противодействовать этим структурам. Струйки краски наслаиваются друг на друга, и так возникают его «multiple labyrinths» («множественные лабиринты»). В конце концов рождается огромный поток макрокосмической или микрокосмической энергии, в котором все — в одно и то же время гармония и постоянное движение. Автоматические, нефигуративные и спонтанные формы Поллока имеют явные параллели в джазе, особенно в современном би-бопе. Это музыка, которую Норман Мейлер в своем эссе 1957 года «Белый негр» (*Norman Mailer. «The white negro»*) рассматривает как важнейшую предпосылку появления американского hipster, более плотского и темпераментного варианта европейского экзистенциалиста. Подобно американскому негру, хипстер создал свой тайный и гибкий аутсайдерский язык. Слова и быстрая, подвижная интонация придают языку многозначность, которая служит защитой от опасного и грозного окружения. Этот язык

может выразить все, кроме неподвижности. Характеристику, которую Мейлер дает языку хипстеров, можно приложить к живописному языку художника-акциониста Поллока. «Это образный язык, но образный в том же смысле, что и нонфигуративное искусство, пронизанный диалектикой мелких, но интенсивных изменений, язык для микрокосма, в данном случае для человека, потому что этот язык непосредственно перенимает опыт у того, кто, проходя мимо, наращивает силу его движения, но не реалистической деталью, а абстрактно, так что тот скорее видится подвижной точкой в сплетении сил, а не статичной фигурой в кристаллизованном поле».

82. То есть след танца. Кереньи ищет происхождение лабиринта в турах танца. (Kerényi. «*Labyrinthstudien*», 1966 (Кереньи. «Исследования лабиринта»). Плутарх (50—120 н. э.) тоже связывает лабиринт с танцем, но как бы выворачивает наизнанку причинно-следственную связь Кереньи. В своей биографии Тесея он рассказывает следующее: «Во время плавания из Крита в Афины Тесей причалил к Делосу. Здесь он принес жертву Аполлону и водил хоровод с юношами в так называемом „гераносе“, который жители Делоса танцуют до сих пор; ритмические изменения и туры этого танца воспроизводили ходы и извилины лабиринта». Ср. скандинавское название «танец девушек».

83. Писатель здесь возмущается медлительностью раскопок, вообще вялым интересом ко всей археологической работе: «Уже в 1699-м в раскопках у Везувия были найдены древние надписи, указывавшие на город под названием Помпеи: но тогда посчитали, что нет оснований полагать, будто он был расположен в этом районе». *B. v. Beskow. «Ett besök i Pompeji», Svea XIII, 2, 1831* (Б. фон Бесков. «Посещение Помпей», *Свеа XIII, 2*).

84. *Askelöfs papper, I. (Бумаги Аскелёфа, I).*



Церковь Сен-Жак-ла-Бушери.

II

1. В Париже, перед тем как отправиться в паломничество к святому Иакову Компостельскому, пилигримы имели обыкновение собираться у готической церкви Сен-Жак-ла-Бушери, ее башня Сен-Жак до сих пор высится вблизи улицы Риволи между Шатле и Ратушей. Отсюда началось паломничество и легендарного алхимика Никола Фламель (1330—1417), бедного писца, жившего поблизости от церкви. Однажды Фламелью случайно попался в руки огромный фолиант, который, по-видимому, написал иудейский каббалист Авраам Еврей. Книга содержала алхимические тексты, которые ни сам Фламель, ни его жена Перенелла, несмотря на все усилия, разобрать не сумели. Но на обратном пути из Сантьяго-де-Компостела Фламель, также случайно, познакомился с ученым старцем, который помог ему разобраться в загадочных картинках. Вскоре этот Мастер Канчес, христианин еврейского происхождения, умер. С помощью его указаний Перенелле и Фламелью удалось — так рассказывает сам Фламель в книге «Иероглифические фигуры» (*Nicolas Flamel. «Livre des*

figures hiéroglyphes»), возможно апокрифической, — получить и золото и серебро. Так или иначе, судя по всему, Фламель необъяснимо быстро разбогател, стал владельцем обширной недвижимости и дал деньги на постройку и роспись многих церквей, причем загадочная иконография этих росписей зиждется на изображениях из фолианта Авраама Еврея. Фламеля похоронили в церкви Сен-Жак, которая была разрушена во время Революции, — уцелела только башня. В настоящее время надгробие Фламеля хранится в музее Клюни. Его имя время от времени возникает в сюрреалистской литературе, например во «*Втором манифесте сюрреализма*», где образный мир Фламеля сравнивается с живописью сюрреалистов.

2. Художник-сюрреалист Жак Альперн жил на улице Риволи неподалеку от башни Сен-Жак. Он часто проходил мимо башни, не обращая на нее особого внимания, ведь, привыкая к тому, что нас окружает, мы этого часто просто не замечаем. Но в один прекрасный день башня вдруг с необычайной четкостью выступила перед взором художника, и, удаляясь от нее, он сам услышал, как бормочет: «Башня Сен-Жак». В это мгновение мимо проехал автобус № 21, и тут же часы на здании Дворца правосудия пробили три.

Следуя сюрреалистической логике, 21 числа того же месяца Альперн вновь отправился к

башне. К нему подошел незнакомый человек, они разговорились. Незнакомец сказал, что вообще никогда не покидает своей квартиры в доме 38 по улице Сент-Икс, но тут какая-то непреодолимая сила повлекла его к этому месту. Они расстались у метро. Впоследствии Альперн пытался отыскать своего собеседника по названному им адресу, но там никто не знал этого человека, и больше Альперну не пришлось его увидеть.

Андре Бретон переработал этот эпизод в послесловии к «XVII Аркану» в связи с тем, что 27 апреля 1947 года он сам назначил встречу в башне Сен-Жак своим друзьям Жаку Эрлю и Виктору Браунеру.

3. Это касается также и современного большого города. Напр., Вальтер Беньямин пишет: «Город — это осуществление старинной мечты человечества о лабиринте. Фланёр, сам того не подозревая, вписывается в эту реальность».
4. Это изображение приводит к выводу, что центр города кристаллизуется в районе вокруг Нового моста. По мнению Андре Бретона, вблизи опоры моста на правом берегу, там, где улица Арбр-Сек выходит на набережную, открывается лучший вид на Сену, чарующе раскинувшуюся здесь подобно русалке. По другую сторону моста находится площадь Дофина, которую во время одной из своих прогулок с Надей посетил Бретон и которая внушает ему



необычное чувство. «Эта площадь Дофина — одно из самых пустынных мест, какие я знаю, одна из худших и самых уединенных площа-

дей в Париже. Каждый раз, когда я там оказывался, меня постепенно охватывало желание очутиться где-нибудь в другом месте, и мне приходилось уговаривать себя, чтобы избавиться от ощущения мягких, но слишком уж сладостно-настойчивых и в общем изнурительных объятий».

Двадцать пять лет спустя автор «*La clé des champs*» («Освобождение») пытается разобраться в сложном чувстве, какое в нем вызывает площадь, и на расстоянии, как бы с птичьего полета, проанализировать его составляющие. Многие считают, что остров Сите имеет форму сердца, но Бретон находит, что он скорее напоминает женскую фигуру. На самом верху, там, где расположен остров Сен-Луи, Бретон видит приподнятый локоть женщины, которым она стыдливо прикрывает лицо; остальная часть острова представляется Бретону туловищем. И все становится ясным. «Сейчас невозможно поверить, что те, кто до меня дерзали углубиться в площадь Дофина, не замечали ее слегка наклонной треугольной формы и трещины, делящей ее на две обсаженные деревьями части. Чтобы всем было понятно, о чем я говорю, — здесь, под затеняющей ее листвой, вырисовывается вагина Парижа. Каждый год этот лес еще пылает тамплиерами, которые в муках погибли здесь на костре 13 марта 1313 года». (Относительно даты Андре Бретон ошибается: на самом деле это случилось 19 марта 1314 года. В этот день

предводители тамплиеров Жак де Моле и Жофруа де Шарне были сожжены по прямому приказу короля Филиппа Красивого, который впал в ярость, когда оба обвиняемых вдруг отказались от признаний, сделанных под пытками.) Основание треугольной площади соседствует с Дворцом правосудия. Близость полового органа к этому карательному учреждению объясняет Бретону то жуткое ощущение табу и гнета, которое излучает площадь. Все это превращает площадь Дофина в святое место Парижа, «le lieu sacré». Ср. также *Marie-Claire Blaquart*. «*Paris des surréalistes*», 1972 (*Мари-Клер Бланкар*. «*Париж сюрреалистов*»), и *Mirella Bandini*. «*La vertigine del moderno*», 1985 (*Мирелла Бандини*. «*Головокружение модерна*»).

5. По утверждению Андре Бретона, который почерпнул эти сведения у Фульканелли, улица Арбр-Сек (в переводе — улица Сухого Дерева) вблизи Нового моста получила свое название от постоянного двора, где в XIV веке по пути к Святой земле останавливались пилигримы. Вывеска с изображением сухого дерева, библейского и алхимического символа, сохранялась здесь еще в XVII веке, а. а.
6. Пилигрим носил грубую, похожую на тунику куртку, на поясе — маленький кожаный мешочек с самым необходимым и опирался на деревянный страннический посох. Этот атри-

бут оброс обширной символикой; так, посох призван был помочь пилигриму отгонять волков и злых собак, то есть дьявола, и в качестве третьей ноги служил напоминанием о Троице. Возвращаясь из паломничества, пилигрим имел право прикрепить к куртке пальмовую ветвь — знак того, что он побывал в Иерусалиме. Но мало-помалу пальмовая ветвь все чаще заменялась другим знаком. На него однажды обратил внимание Юрьо Хирн в одной из застекленных витрин Германского национального музея в Нюрнберге. «Отворот куртки, — рассказывает он, — украшен раковинами, а на груди с левой стороны пришита большая раковина. Шляпа с отогнутыми спереди полями также густо усеяна раковинами: самая крупная из них, большая мидия, прикреплена посреди лба, а раковины помельче, длинные, узкие, спиралевидные, крестообразно расположены вдоль полей. Подпись под витриной сообщает, что костюм принадлежал жителю Нюрнберга Стефану Прауму, который в этой одежде совершил паломничество в Святую землю в 1585 году». *Yrjö Hirn. «Ermiter och pilgrimer», 1924 (Юрьо Хирн. «Отшельники и пилигримы»)*.

Почему именно раковины, так называемые гребешки св. Иакова (по-шведски их еще называют «мидии пилигримов»)? Хирн считал, что эти сувениры, двустворчатые и спиралевидные раковины, иногда отлитые в олове или свинце, берут свое начало от паломничества к

горе св. Михаила — Мон-Сен-Мишель — в Нормандии. Эта гора стала одним из самых ранних и самых главных мест паломничества с тех пор, как там в 708 году якобы явился архангел Михаил. «Ученый-археолог Поль Гу в своем большом труде о горе св. Михаила указал, что, когда священники запретили пилигримам, посещавшим эту святыню, уносить с собой в качестве сувениров куски церковной стены или алтарных покровов, те стали подбирать на берегу мелкие камешки или ракушки. Эти последние предметы, принимая во внимание всю цепочку морских образов, с ними связанных, как нельзя лучше подходили для того, чтобы служить воспоминанием о святом месте, в котором невежественные пришельцы из удаленных от побережья районов видели последний форпост материка на море, „где, конечно, ты еще не был на небе, но уже не был на земле“. Пилигримы гордились тем, что в своих благочестивых странствиях достигли океана, поэтому и вошло в обычай, возвращаясь из Мон-Сен-Мишель, увешивать свою одежду раковинами». *Хирн, а. а.*

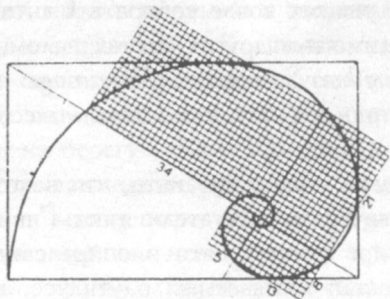
Подобная же легенда связывается с Сантьяго-де-Компостела (сюда в результате различных чудес были перенесены останки апостола Иакова, подобно тому как жилище Святой Девы чудом перенеслось из Назарета в Лорето в Италии, что превратило этот городок в излюбленное место паломничества). Утверждали, что в море возле собора св. Иакова водится

удивительная рыба, у которой с каждого бока сидит по раковине, и вот эти-то раковины пилигримы и собирали, чтобы нашить их на свою одежду.

Вскоре раковины и их слепки стали небольшой сувенирной индустрией — их продавали на рынках возле собора в Сантьяго, в Иерусалиме и в других местах паломничества. Ср. *Jonathan Sumption. «Pilgrimage», 1975 (Джонатан Сампшен. «Паломничество»)*.

7. Здесь можно добавить, что некоторые космологические мечтатели типа Гики, Хэмбиджа и др. считали, что в спиралевидной раковине, так называемом наутилусе, или жемчужном кораблике, они уловили глубинный образ миропорядка. Дело в том, что спираль этой раковины построена на соотношении чисел, совпадающих с гармоничной пропорцией золотого сечения, которой математик эпохи Ренессанса Лука Пачиоли дал название «божественной пропорции». Спираль наутилуса логарифмически расширяется согласно шкале чисел: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 и т. д., где каждое число являет собой сумму двух предыдущих. А отношение большего числа к соседнему, меньшему, образует в пределе «золотое число» 1,618... (отношение меньшего к большему — 0,618). Это число якобы заложено в основу Творения, оно выражено, например, в логарифмической спирали наутилуса, в венчике цветка подсолнуха, в

туманностях и галактиках макрокосма. А у человека золотое сечение проходит через точку и центр, который когда-то связывал нас с нашим происхождением, то есть оно проходит через пупок. Во всяком случае, по мнению



Гики, это присуще совершенному человеческому образу, такому как Венера Милосская. (Впрочем, читатель сам может проверить, соответствует ли он/она этим пропорциям: золотое сечение можно получить, разделив длину тела на 1,618 или помножив на 0,618.) См. далее *Matila Ghyka*. «*Le nombre d'or*», 1931 (*Матила Гика*. «*Золотое число*»).

8. *Ibid.*
9. В ту пору уже профессор.
10. Имеется в виду раковина как воспоминание — ср. пирожное «мадлен» в романе Марселя Пруста «В поисках утраченного вре-

мени». В знаменитой сцене вкус крошек этого бисквитного пирожного, размоченных в чае, внезапно пробуждает в рассказчике воспоминания детства, проведенного в Комбре, можно сказать, воскрешает прошлое. Пруст так описывает форму пирожного: «круглое пирожное, которое зовется „мадлен“ и кажется испеченным в рифленной раковине гребешка св. Иакова».

Не уподобляются ли воспоминания рассказчика своеобразному паломничеству в потерянный рай прошлого? Ведь именно они наполняют его «изумительным чувством счастья».

Но в биографии Пруста случались и реальные паломничества. В 1900 году, сразу после кончины Джона Рёскина, Пруст опубликовал в «Фигаро» статью, озаглавленную «Рёскинские паломничества во Франции», в которой он призывал посетить места, описанные Рёскином: большие готические соборы на севере Франции, в Амьене, Бове, Руане. Пруст, который позднее отправится даже в Венецию, чтобы ощутить присутствие Рёскина в камнях этого города, отозвался на свой собственный призыв и вместе с группой друзей отправился в Руан. Дело в том, что в „Семи свечках архитектуры“ (*«Seven lamps of architecture»*) есть место, где говорится, что на одном из порталов Руанского собора находится маленькая, невзрачная, но в высшей степени удивительная фигура, подпершая рукой тяжелую

голову, «озлобленная и смущенная своей злобой; ее ладонь крепко прижата к скуле, так что щека собирается складками под глазом». Как это часто бывает у Рёскина и у Пруста, деталь вдруг оказывается главной. В своей книге «Марсель Пруст» Ричард Баркер (*Richard Barker. «Marcel Proust», 1958*) рассказывает: «Когда он [Пруст] еще работал над переводом Рёскина, он снова перечел тот отрывок из «Семи светочей архитектуры», где Рёскин, для того чтобы осудить современные машины и возвеличить средневековое ремесло, описывает некоторые барельефы северного портала Руанского собора; как раз в это время газеты сообщили о смерти Рёскина, и Пруст тут же решил почтить память учителя, совершив паломничество именно в Руан. Он хотел увидеть барельеф собственными глазами. Пруст пустился в путь с друзьями — четой Йетмен, — они подошли к северному portalу и стали изучать многие сотни его фигур в поисках той, которую обессмертил учитель. Наконец мадам Йетмен сообщила, что нашла, — и в самом деле, это были они: драконы и странный человечек, так тяжело опершийся головой на руку, что щека собралась складками под глазом. Трудно было найти на портале другие фигуры, столь же незначительные, — тем не менее Пруст был счастлив».

11. 20 января 1900 года.

12. Он хочет сказать, что книга состоит из складок, что она рождается из сложенного листа, иногда запечатанного, когда книга сброшюрована. Ее закрытость в одно и то же время религиозна и эротична. Так Малларме в «Хронике» («*Chronique*») описывает интимную торжественность момента, когда он вводит разрезной нож слоновой кости во тьму между двумя неразрезанными страницами. Зато на бесстыдных, размером в лист газетных полосах священное, наоборот, рассеивается. И в прозаических «Разглагольствовани-ях» («*Divagations*») из «*Le livre, instrument spirituel*» («Книга, орудие духа») Малларме продолжает: «В сравнении с печатной полосой сложенный лист обладает почти религиозными признаками; в особенности они явственны тогда, когда листы лежат стопкой один на другом, — тогда они безусловно представляются маленькой гробницей, воздвигнутой над душой». По мнению Шерера, а. а., именно образ складки, чего-то сложенного — один из главных мотивов у Малларме.

13. Вероятно, гнейс. Рёскин страстно интересовался геологией, и место, выбранное Дж. Э. Миллесом для знаменитого портрета, не случайно. Это место с гнейсовыми скалами у водопада Рёскин, его жена Эффи и Миллес обнаружили во время поездки в Шотландию летом 1853 года. По скале, на которой стоит Рёскин, волнами бегут морщины и трещины — окаменевший

аналог водопада и порогов с их водоворотами и струящейся водой. В выборе этой геологической сценографии, несомненно, звучит отголосок наблюдений Рёскина в его «Современных художниках» («*Modern painters*»), где он описывает гнейс, остановленный в своем движении, как своего рода застывшее время, воспоминание о текучем вулканическом детстве горы: «The tremor which fades from the soft lake and gliding river is sealed, to all eternity, upon the rock; and while things that pass visibly from birth to death may sometimes forget their feebleness, the mountains are made to possess a perpetual memorial of their infancy»¹.

14. Во время публичного и скандального бракоразводного процесса Рёскина открылась его тайна. Гинеколог констатировал, что его брак с Эффи был «неполноценным», и потому она вправе выйти замуж за Дж. Э. Миллеса, с которым познакомилась во время поездки в Шотландию.
15. Норберт Ханольд «забыл» свою юношескую любовь, Зоэ Бертганг, и заменил живую женщину гипсовым рельефом. Зоэ, так сказать, замаскировалась произведением искусства; в

¹ Дрожь, которая исчезает с поверхности спокойного озера или струящейся реки, навеки впечатана в камень, и, если вещи, зримо движущиеся от рождения к смерти, должны иногда забывать о своей слабости, горы созданы, чтобы вечно хранить память о своем детстве (англ.).

рельефе запечатлелись следы характерной для нее грациозной походки, изящных шагов, из-за которых Ханольд дал рельефу название «Градива» (приблиз. перевод — «та, что идет вперед легкой поступью»). Но все-таки именно сама Зоя, во плоти и крови, мало-помалу становится его Ариадной и выводит его из лабиринта защитного забвения и вытеснения.

Внимание Фрейда к роману Вильгельма Йенсена «Градива» первым привлек К. Г. Юнг. Фрейд с восторгом прочел роман и сразу же написал маленькую работу «*Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“*» («Безумие и сны в „Градиве“ Йенсена»), опубликованную в 1907 году. В романе есть тема, касающаяся снов и вытесненных импульсов, которая, естественно, должна была заинтересовать пионеров психоанализа. Может быть, Фрейд ощутил свое родство с героем книги, археологом Норбертом Ханольдом? Молодой Ханольд посвятил себя науке и, казалось, жил только своими исследованиями. Однажды, посетив музей Ватикана, он по необъяснимой причине был заморожен рельефом женщины, чьи грациозные шаги угадываются под складками одежды, и купил гипсовый слепок рельефа, который он (как позднее Фрейд и другие аналитики) повесил на стену в своем кабинете. Некоторое время спустя Ханольду приснился тревожный, тоскливый сон: ему снилось, будто он находится в Помпеях во время страшного извержения Везувия в 79 г. н. э. Там на какой-то рыночной

площади он увидел живую Градиву со своего рельефа. Он пошел за ней, она опустилась на ступени храма Аполлона, где медленно, словно в метаморфозе, стала приобретать цвет мрамора и покрываться пеплом Везувия, извергавшего потоки лавы, которые вскоре погребли под собой весь город.

Этот сон нарушил обычный душевный мир Ханольда. Потеряв покой, неприкаянный, отправился он в путешествие по Италии и в конце концов очутился как раз в Помпеях, И, о чудо, не во сне, а наяву, среди бела дня он снова видит Градиву! При этом она живая, реальная, потому что ответила на его обращение, — славный Ханольд ничего не может понять. Но Градива терпеливо выводит его на верный путь. Оказывается, на самом деле ее зовут Зоэ Бертганг («Зое» означает «жизнь», а «Bertgang» — приблиз. «та, что движется так изящно»); она — юношеская любовь археолога: в давние годы они жили в Мюнхене по соседству друг с другом. Ханольд похоронил свое страстное чувство к Зоэ глубоко в бессознательном. Однако не мог помешать ей напомнить о себе в рельефе, который так сильно и необъяснимо его притягивал и который он назвал «Градива», заместив этим именем имя «Зоэ», казалось исчезнувшее из его памяти.

Аналогия между археологией и психоанализом очевидна. Фрейд наверняка узнавал себя в Шлимане, который пласт за пластом зары-

вался все глубже в древнюю Троию. Фрейд в своей работе пишет: «В этом последнем сравнении — „друг детства, выкопанный из развалин“ — писатель (Иенсен) дал ключ к символике, которой превратные представления героя маскировали вытесненное воспоминание. Фактически лучший аналог вытеснения, посредством которого нечто делается недоступным сознанию, но в то же время сохраняется, — это такого рода погребение, жертвой которого стали Помпеи и из которого город мог вновь появиться на свет в результате простой работы лопатой».

16. *Ibid.*

17. Лектор Б. Рисберг любезно напомнил мне, что Гораций в своих «Посланиях» I, 10, 24 разделяет такое представление о необузданности природы.

18. Фотографии, сделанные Эдмундом Энгельманом на Берггассе, 19, представляют Фрейда страстным, чтобы не сказать маниакальным, коллекционером археологического материала. Половина письменного стола и часть других столов и полок настолько заставлены мелкими античными статуэтками, что, кажется, вот-вот рухнут. Фрейд сам охотно признавал, что червячок собирательства был его пороком, сильнее которого была только его страсть к никотину.

19. Археолог, но также и сыщик. В уютной викторианской обстановке домов, расположенных по Берггассе, 19, и по Бейкер-стрит, 221 Б, Зигмунд Фрейд и, соответственно, Шерлок Холмс принимают тех, кто ищет помощи. Оба выслушивают удивительные, запутанные истории, в недрах которых они постепенно обнаруживают не менее фантастические, утаенные или подспудные связи. Иногда ключом им служит незначительный фрагмент, мимо которого проходят обычные люди, а они с помощью этого фрагмента восстанавливают недостающее целое (как археологи восстанавливают форму кувшина по маленькому черепку). Они ходят кругами, все расширяя их: в свете предварительной гипотезы они находят и толкуют отдельные фрагменты, которые приводят

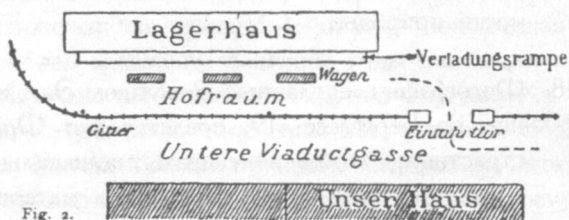
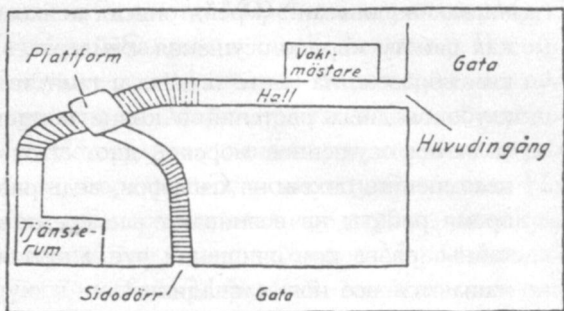


Fig. 2.

«Малыш Ханс» З. Фрейда

их к исправлению и расширению гипотезы, касающейся целого, и с помощью этой обновленной гипотезы они находят очередной фрагмент и т. д. Их пронизательность непревзой-

денна и легендарна. Когда же наконец загадка разрешена, они запечатлевают ее в литературной форме, описывая тот или иной случай, а это описание, в свою очередь, становится объектом многочисленных исследований



«Морской договор» А. Конан Дойла

и мифов. Кстати, разве названия различных рассказов Фрейда: «Человек-крыса», «Человек-волк» (где он прямо указывает на Шерлока Холмса) или «Малыш Ханс» — будят фантазию в меньшей мере, чем «Собака Баскервилей», «Человек со шрамом» или «Палец инженера»? К признакам жанра относится и то, что повествование время от времени перебивается маленькими схемами места преступления или других важных для рассказа мест. Ср. Stephen Marcus. «Freud and the culture of psychoanalysis», 1984, а также Carlo Ginzburg. «Ledtradar» в «Haften for kritiska studier», 1983 : 3 (Стивен Маркус. «Фрейд и

культура психоанализа», а также Карло Гинцбург. «Путеводные нити» в «Тетрадах критических исследований»).

20. Именно в этом нас и уверяли, но какие случаи можно назвать решенными и какие раскопки законченными? Фрейд описал психоанализ как работу «вроде осушения Зейдерзее». Таким образом, на месте темных и таинственных глубоководных растений в конце концов появляется осушенное морское дно. Этот труд, несомненно, похож на Сизифов, ведь разве во время работы не возникают все время новые тайны, разве при очищении русла не обнаруживаются все новые впадины?
21. К концу XIX века Викторианская эпоха становится свидетельницей рождения крупных метрополий, а с ними и нового типа горожанина, фланёра, бродячего и любопытного наблюдателя современной жизни. Энциклопедия «Ларусс XIX века» характеризует фланёра как человека, который видит и слышит то, что ускользает от других людей, — это могут быть случайно оброненные фразы, мимолетные звуки или ситуации. Вальтер Беньямин, а. а., усматривает здесь аналогию с сыщиком: «В образе фланёра обретает форму сыщик. Фланёру потребна социальная легитимация. Ему очень удобно продемонстрировать, что его лень только напускная, а на самом деле за ней таится напряженное внимание наблюдате-

ля, который ни на мгновение не спускает глаз с ничего не подозревающего злодея».

22. «Додé нé си хаудан тé меш мéтиш астанé кé дé мé вéш». Элен Смит повторяет в трансе эту фразу, которую, по ее словам, она услышала на планете Марс и которая означает: «Ты увидела дом великой Астанес». В сомнамбулическом состоянии Элен совершает путешествие на Марс и рассказывает о тамошнем пасторальном ландшафте: голубые и розовые озера и персикового цвета земля. Но когда она перемещается еще дальше, на некую неизведанную планету Ультра-Марс, находящуюся позади Марса, ей кажется, что она дошла до края Вселенной: «Здесь я не видела ни единого дерева, ни единой зеленой травинки». В конце 90-х годов прошлого столетия устные и письменные высказывания Элен и ее рисунки изучал руководитель Психологической лаборатории в Женеве Теодор Флурнуа. Исследования проводились в течение многих сеансов, во время которых молодая и красивая Элен Смит автоматически излагала ошеломляющие рассказы, используя некий язык, алфавит и рисунки. Флурнуа был убежденным противником спиритизма и суеверий и ни на мгновение не допускал, что слова Элен приходят из другого мира; по его мнению, они были диковинным плодом ее необузданной детской фантазии, ее бессознательно-го. Но как только Флурнуа делает попытку

расшифровать тайный язык Элен и ее видения, она тотчас находит все новые языки и видения, словно прибегая к своеобразному защитному маневру: на смену так называемому Королевскому циклу, во время которого Элен воплощается в Марию Антуанетту, приходит цикл Индуистский, потом Марсианский и, наконец, — последний оборонительный рубеж — цикл Ультра-Марсианский.

Столкнувшись с загадкой Элен Смит, Теодор Флурнуа и его помощники работают как проникательные сыщики, стремясь разгадать ее тайну. Когда речь идет о мнимом санскрите Индуистского цикла, Теодору Флурнуа помогает ни много ни мало сам Фердинанд де Соссюр, основоположник структурной лингвистики. В эту пору профессор де Соссюр преподавал в Женеве санскрит и занимался научной деятельностью в области индоевропейских языков. Он принял непосредственное участие в нескольких сеансах Элен Смит. Ср. *Sarane Alexandrian. «Le surréalisme et le rêve», 1974*, и *Théodore Flournoy. «Des Indes à la planète Mars», 1899 (1983)* (Саран Александриан. «Сюрреализм и сон» и Теодор Флурнуа. «Из Индии на планету Марс»).

23. Ср. слова Фрейда в лекциях о символике сна: «В распоряжении сновидца есть способ символического выражения, который ему неведом, когда он бодрствует. Это поражает так же, как если бы мы вдруг узнали, что наша слу-

жанка понимает санскрит, хотя известно, что она родилась в богемской деревушке и никогда не изучала этот язык».

24. *Milton. «Paradise lost», III (Мильтон. «Потерянный рай», III).*
25. Ученые вели пространные дискуссии о том, каким образом продавщица магазина Элен Смит могла приобрести знание санскрита. Теодору Флурнуа казалось, что он нащупал возможные указания на литературу по индологии, с которой она могла ознакомиться через кого-то из друзей. Но с точки зрения лингвистики этим вопросом занимался прежде всего де Соссюр. Он исходил из двух слов: «*atiêuâ Ganapatinâtâ*», которыми 3 марта 1895 года Элен открыла индуистский цикл о принцессе Симониде и принце Сиврука. Эту фразу де Соссюр толкует как санскритоподобный гибрид французской фразы: «*Je vous bénis au nom de Ganapati*» («Благословляю вас именем Ганьяпати»). В поразительно остроумной (хотя не всегда убедительной) реконструкции ученый не обходит стороной ни одну из возможных путеводных нитей, не щадит никаких умственных усилий. Вот какое толкование предлагает де Соссюр: «1. „Je“ необходимо изменить. Возникает ли в ее памяти какое-нибудь экзотическое слово вместо „je“? Нет. не возникает. И тогда она наугад ставит „a“ вместо „je“. (Собственно говоря, может быть, это „a“

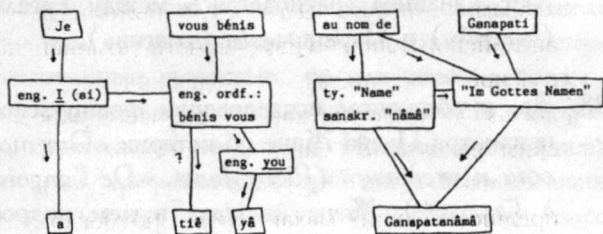
подказано английским „I“, которое произносится как „ай“, но это не обязательно.)

2. „vous bénis“ или „bénis vous“, ибо, если слово, заменяющее „je“, берется из английского, английский порядок слов вполне может повлиять на стоящее непосредственно за ним слово. Следовательно, „bénis vous“ передается словами „tié yá“. „Yá“ могло быть взято из английского „you“ (измененного доминантной гласной санскрита). Происхождение „tié“, „bénis“ неизвестно, как и в случае с марсианским языком.

3. „au nom de Ganapati“, Ганьяпати — просто имя, без прохождения предшествующих механизмов; оно могло быть взято откуда угодно. Остается „au nom de“, которое передается словом *námá*, может быть, это воспоминание о немецком *Name*, может быть, оживление санскритского *námá*, которое Элен могла где-то подхватить; наконец, сама конструкция, которая, вопреки французскому порядку слов, могла вслед за немецким *Name* воспроизвести немецкий оборот *in Gottes Namen, in Ganapatis Namen*. Короче говоря, это тарабарщина, которая заимствует свои составные части где придется, а остальное придумывает, следуя простому правилу: не дать угадать французский источник, из которого она берет свое начало». (Иными словами, это своего рода «Abwehr», защитный механизм.)

Со своей стороны, Флурнуа выводит «*atiéyá*» из «*atjou!*», ономатопоэтического слова, обозначающего чиханье, с которым связано сле-

дующее за ним благословляющее «prosit». См. Т. Флурнуа, а. а. Таким образом, случай Элен Смит считался как бы исчерпанным, по крайней мере в первом приближении. Для наглядности я представил рассуждения де Соссюра такой схемой:



26. Это многообещающее начало сотрудничества раннего психоанализа с лингвистикой генеалогически скрепил брак между сыном де Соссюра и дочерью Теодора Флурнуа.

27. В примечании к своему роману «Надя» Андре Бретон рассказывает: «Гадалка, мадам Сакко, принимавшая на улице дез Юзин, 3, и никогда в отношении меня не ошибавшаяся, в начале того года заверила меня, что мой дух в высшей степени заполнен „Элен“. Не потому ли вскоре после этого у меня возник жгучий интерес ко всему, что имело отношение к Элен Смит?» Медиумическая восприимчивость Элен, по-видимому, перешла к героине романа Наде, которая однажды восклицает:

«Элен — это я». Элен Смит — одна из великих героинь сюрреалистической мифологии и, подобно неизменным фаворитам, таким как Фрейд, Маркс, де Сад и др., удостоилась собственной карты в «Марсельской колоде», которую составили сюрреалисты в начале войны. В этой колоде Элен олицетворяет «знание», располагаясь между Гегелем («гений») и Парацельсом («магия»).

28. Да, в обширном исследовании французского психиатра Пьера Жане об истерии «*От тревоги к экстазу*» (*Pierre Janet. «De l'angoisse à l'extase»*). Жане излагает в нем подробные результаты наблюдения над целым рядом пациентов. В одном из случаев речь идет о двадцативосьмилетней женщине по имени Надя.
29. Данное наблюдение писателя, вероятно, справедливо — в судебных процессах, касающихся работы правоохранительных органов, в особенности следует требовать тщательной работы следствия. Очень важно проверить каждую нить, напр. для того, чтобы разобраться во всех хитросплетениях лабиринта телефонной сети. «Начальник участка Норберг сообщил, что большое число неправильных соединений с номером домашнего телефона Кейне чаще всего зависело от упомянутой Петерсоном резиновой прокладки, укрепленной на микрофоне и не санкционированной Телеграфной

службой, а также от винта, вывинченного в распределительном шкафу, который был связан с этим номером... Неправильные соединения, а также помехи при телефонных разговорах или попытках соединиться по телефону — обычное явление, когда оборудование телефонных станций изношено, когда на нем появляется грязь или следы окисления, когда имеются повреждения кабеля, вызванные сыростью, те или иные дефекты в свободных проводах, неисправность телефонных аппаратов и т. д. Изъяны в оборудовании телефонных станций могут быть вызваны, например, запыленностью контактов, «засорами» в разного рода реле, повреждениями, причиненными электрическим током, и пр. Все эти изъяны могут повлечь за собой неправильные соединения, «избирательные шумы» («шипение» в связи) и т. п. *Justitiekanslerämbetets utredning rörande påståenden om illegal telefonavlyssning i den s.k. Kejneaffären samt vissa påståenden mot ledamöter av Kejnekommissionen m. m., 1951 (Расследование, проведенное канцлером юстиции в связи с утверждением о незаконном прослушивании телефона в так назыв. деле Кейне, а также в связи с утверждениями, направленными против руководителей комиссии по делу Кейне и пр.)*.

30. Рис. из СОУ («Статенс оффентлига утреднинггар»), 1951:21.

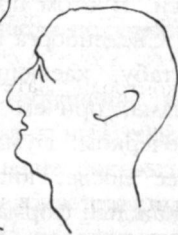
31. Ср. картину Джексона Поллока «*Guardians of the secret*», 1943 («Хранители тайны»).
32. Таким образом, с одной стороны, хранить тайну, с другой — в нее проникнуть. Имеется в виду орден тамплиеров, основанный в 1118 году в Иерусалиме на месте древнего храма для защиты святых мест и паломников-христиан. Устав этого военного, близкого к монашескому ордена написал Бернар Клервосский. Мало-помалу тамплиеры стали владельцами обширных земельных угодий, накопили горы бесценных сокровищ — золота и серебра. Их громадные богатства во Франции, возможно, стали главной причиной их конфликта с французским королем Филиппом Красивым. Богатства эти были конфискованы после знаменитого процесса, который представляется нам зловещим предвестником позднейших процессов инквизиции.

В ходе процесса обвинение использовало многие табу, прибегая к ним способом, который напоминает большие показательные процессы и судебные разбирательства XX века: иногда это табу чисто идеологические, иногда сексуальные, иногда одни в сочетании с другими. Так, например, в протоколе от 9 ноября 1307 года о тамплиере Гуго де Перо можно прочитать следующее: «Спрошенный о том, каким образом принимал он новых братьев, он под присягою клятвенно подтвердил, что после того, как они обязывались не разглашать

устав и тайны ордена, он вел их, уже в плаще, в потаенные места и там заставлял целовать себя в ту часть тела, что ниже спины, в пупок и в губы; а потом приказывал вынести крест и говорил им, что, согласно уставу ордена, они должны трижды отречься от Распятого и от креста и трижды плюнуть на крест и на изображение Иисуса Христа». «*Le dossier de l'affaire des Templiers*», éd. Georges Lizerand («*Les classiques de l'histoire de France au Moyen age*»), 1923 («Дело тамплиеров», изд. Жоржа Лизерана. «Классики средневековой истории Франции»).

33. Протокол допроса, который Эрнст Юсефсон записал автоматическим письмом на острове Бреа в начале своего заболевания шизофренией. В этом протоколе духи через посредство Сведенборга признаются в нарушении многих табу, касающихся инцеста и гомосексуализма, причем каждый из них пишет своим почерком. Бумаги протокола образуют настоящее досье, кипу сложенных пополам листов, каждый формата 18×11,5 см. На первой странице называется имя духа и как опознавательный знак дается его портрет в профиль, нарисованный семью росчерками пера. Среди проклятых духов — родственники художника, короли, члены парламента, философы и крупнейшие писатели, представляющие всемирную литературу. Юсефсону кажется, что он живет в привратничкой у входа в

(Hur vet hann att det är guds ord som prästerna predikar) sedan
 Widenberg får väl höft att ha några teo i alla fall.
 (Kann man inte trontan prästerna Herka vitt
 om predikar för om) Jo det kan man vridt
 göra men man har ikke tid att säga
 söta sig med dylika småsaker. (Tycker
 hann att det är bättre att säga kärle i rösten än
 att sysselsätta sig med guds heliga lära.) Det
 tycker jag visst inte man bör är icke så nödigt
 (Kärl för tycker hannide att det om) kann man säga och som
 det andra) desto att jag tycker det är så nödigt
 att läsa i bibeln om djungla som man ser
 tyckte jag att det var då tydligt, tydligt
 att säga i rösten så att det kan vara
 Josephson och teo har herr Josephson
 aldrig försökt att säga i rösten.
 (Det tillkommer inte herr Samuelson att säga himmels
 portare men jag är lite stor syndare som de västra
 syndare på jorden.)



Johan Daniel Samuelson
 från Simtville

Царство Божие и, чтобы пройти мимо него
 в рай, души должны покаяться в своих тай-
 ных грехах.

34. Несмотря на необозримость и запутанность
 показательных процессов, центр иногда ука-

зывается в них с однозначностью, которая просто ставит в тупик:

Вышинский. Бакаев, вы были членом террористического центра. Это правда?

Бакаев. Да, это правда.

Вышинский. В 1932 году вам поручили организовать убийство товарища Сталина. Это так?

Бакаев. Так.

Вышинский. Вы приняли ряд практических мер, чтобы это осуществить, т. е. вы организовали несколько попыток совершить покушение на товарища Сталина, которые сорвались не по вашей вине?

Бакаев. Правильно.

Вышинский. Кроме того, вы участвовали в убийстве товарища Кирова?

Бакаев. Да.

Вышинский. Кроме того, по заданию террористического центра вы ездили в Ленинград, чтобы проконтролировать подготовку убийства?

Бакаев. Да.

Вышинский. Вернувшись из Ленинграда, вы доложили, что все в порядке и подготовка убийства идет успешно. Во время поездки вы встречались с Котолыновым, Румянцевым и другими?

Бакаев. Да.

Вышинский. Мало того. Вы встретились с Николаевым, проинструктировали его относительно убийства и убедились в том, что Николаев человек решительный и может выполнить данное ему поручение?

Бакаев. Да.

(Признания делаются иногда с такой подчеркнутой готовностью, что кажутся совершенно пустыми и неправдоподобными.)

Вышинский. Как можно назвать статьи и заявления, которые вы писали в 1933 году, выражая в них свою преданность партии? Обман?

Каменев. Нет. Хуже, чем обман.

Вышинский. Вероломство?

Каменев. Хуже.

Вышинский. Хуже, чем обман, хуже, чем вероломство? Что же, поищите сами точное слово. Может, предательство?

Каменев. Вы это слово нашли.

Ср. «Правда о процессе над заговорщиками-террористами в Москве», 1936.

35. Здесь имеется в виду сама классификация официальных действий, напр. *«United States v. Julius Rosenberg, Ethel Rosenberg, Anatoli Jakovlev, David Greenglass and Morton Sobell»* («Соединенные Штаты против Юлиуса Розенберга, Этель Розенберг, Анатолия Яковлева, Давида Грингласа и Мортон Собеля»).
36. Глава ордена тамплиеров великий магистр Жак де Моле признавался: «В конце концов брат Умбер вынул арианский крест с изображением Распятого и стал уговаривать меня

отречься от этого изображения. Я исполнил это против воли...» А Жофруа де Шарне признавался: «После того как меня приняли и облачили в плащ, вынесли крест с изображением Иисуса Христа. Отец Амори сказал мне, что я не должен верить в того, кто здесь изображен, ибо это лжепророк, а не Бог. Он заставил меня трижды отречься от Христа...»

Почти все тамплиеры на первом же допросе, который сопровождался пытками, признались, что они предавались содомии, поклонялись идолу Бафомету (имя, еретически сходное с Магометом) и отрекались от Христа.

Но в отличие от других обвиняемых, де Моле и де Шарне отказались от своих показаний перед папским судом 19 марта 1314 года и по решительному приказанию разъяренного короля в тот же вечер были сожжены.

На костре, разложенном на нынешней площади Дофина, Жак де Моле вел себя со стоическим достоинством. Король Филипп Красивый сам наблюдал за этим зрелищем из окна Дворца правосудия, расположенного поблизости. По свидетельству очевидца, де Моле сказал: «Богу ведомо, что это ошибка. Вскоре несчастья поразят тех, кто судил нас неправым судом. Господь отмстит за нашу смерть. Я умираю с этой верою».

Тридцать шесть дней спустя Папа скончался от мучительной болезни (он особой буллой отлучил тамплиеров от Церкви), а восемь месяцев спустя погиб упавший с лошади Филипп

Красивый; в тот же год при таинственных обстоятельствах умер и постановщик процесса Гийом де Ногаре. Согласно легенде, мститель за тамплиеров продолжал разить потомков короля — месть достигла кульминации в 1789 году, когда был казнен Людовик XVI. Утверждали, что народ штурмовал Бастилию, чтобы почтить память Жака де Моле, которого держали там в заточении, перед тем как сжечь. Легенда приобретает все более фантастические черты: во время пребывания в Бастилии де Моле будто бы основал четыре масонские ложи, в том числе ложи в Эдинбурге и Стокгольме. Эти ложи должны были хранить тайны тамплиеров и память о неправом суде над ними, а также довести до конца месть за них. Им надлежало известить всех королей рода Капетингов, подорвать папскую власть, проповедовать свободу всем народам и основать всемирную республику.

Наследники тамплиеров — к ним иногда причисляют иезуитов — были поэтому замешаны в различных подрывных и революционных движениях; согласно легенде, они помогали Кромвелю, убили Генриха IV и Густава III, поддерживали Сведенборга, Калиостро и якобинцев. Этот миф с особенно безудержной фантазией разработан Шарлем-Луи Гассикуром младшим. «Могила Жака де Моле, или Тайна заговорщиков», около 1800 (*Charles-Louis Cadet-Gassicourt. «Le tombeau de Jacques de Molay ou le secret des conspirateurs», 1800*),

ср. также J. M. Roberts. «*The myth of secret societies*», 1972: Auguste Viatte. «*Les sources occultes du romantisme 1770—1820*», 1928 (Дж. М. Робертс. «Миф о тайных обществах», Огюст Виатт. «Оккультные источники романтизма 1770—1820»).

37. Таковую возможность допускает даже Вассер, который говорит: «По-видимому, еще не решено, скрываются ли под пышной фантастической одеждой великие и истинные, хотя и неразвитые идеи, или же сама основополагающая мысль проникнута глубокой, всеохватывающей иронией».

38. Места, причиняющие боль. «Всю свою жизнь Массон писал „эмблематичные места“», — замечает Жан-Поль Клебер в книге о французском художнике Андре Массоне «*Мифология Андре Массона*» (Jean-Paul Clébert. «*Mythologie d'André Masson*», 1971). В юности простым солдатом Массон участвовал в Первой мировой войне и был тяжело ранен во Фландрии, в районе, который называется Chemin des dames (Дорога дам). Впоследствии он никогда не мог заставить себя остановиться в этих краях. Проезжая их, он еще долго потом не мог совладать с дрожью, необычайно чутко реагируя на эту окровавленную географию, predeterminedенную, казалось, самой топонимикой. В районе сражений было, например, местечко Heurte-bise («heurte» —

наталкиваться, ударяться; «bise» — северный ветер; «biser» — почернеть), La Grotte du dragon (Пещера дракона), где в 1917 году произошла резня, и неподалеку от них городок Soupir (вздых), Pontavert («pont» — мост; «avertir» — предупреждать) или Crâonne, где Массон стоял на посту и название которого вызывало ассоциации с черепом (crâne). Все эти совпадения, вероятно, были плодом случайности или, как говорил Массон, «того, что Андре Бретон называл „объективной случайностью“ ... Да, я немного похож на Бретона».

39. Туннель, жерло Брункебергского прохода. Выбор Андреем Тарковским этого особенного, стиснутого городского пространства для апокалиптических сцен в фильме «Жертвоприношение» случайно предопределил место убийства.
40. Надя открывает новое измерение в жизни и в городе. Она рассказывает, что сама выбрала себе имя, «потому что по-русски так начинается слово „надежда“ и потому что это только начало». Не потому ли выбрал это имя Андре Бретон, что оно, кроме того, анаграммой кроется в имени АрИАДНа?
41. Нечаянность или случай в роли сводника аналогий. Андре Бретон считает, что «объективная случайность» была для него узловой точкой того, что он называет «проблемой проблем». Именно объективная случайность

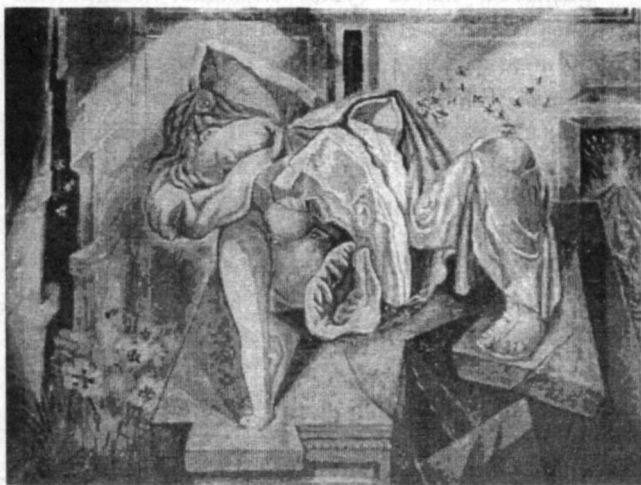
приводит его к жизнеопределяющей встрече с магнетической, восприимчивой и странной Надей. Они встречаются в различных местах города, но дружба их прерывается, когда Надя, словно блуждающий дух, исчезает в недрах лечебницы для душевнобольных. Их первая неожиданная встреча произошла в один из тех мрачных и праздных дней, когда Бретон имел обыкновение слоняться по Парижу. «Я пересек перекресток, названия которого не помню и который расположен как раз против церкви. Вдруг на расстоянии десяти шагов я вижу очень бедно одетую женщину — она идет навстречу мне, она видит меня, а может, увидела раньше. В отличие от всех других прохожих, она высоко держит голову. Она движется так легко, будто не касается земли. Кажется, на ее губах блуждает незаметная улыбка. Косметика на ее лице наложена очень странно, словно, начав подкрашивать глаза, она не успела закончить дело, при этом веки подведены необычно темной для блондинки тушью... Никогда прежде я не видел таких глаз. Я не колеблясь заговариваю с незнакомкой, хотя — должен признаться — готов к худшему».

42. Ср. походку Нади («движется так легко, будто не касается земли») с характерными легкими шагами Градивы.

43. 4 октября 1926.

44. Фактически Андре Бретон начинает «*Сообщающиеся сосуды*» («*Les vases communicants*», 1932) эпиграфом из романа Вильгельма Йенсена «*Градива*». В 1937 году он открыл одноименную художественную галерею на улице Сены. Стекланный вход был выполнен Марселем Дюшаном; посетитель попадал в галерею через отверстие, образованное силуэтами влюбленной пары, героев романа «*Градива*», вырезанными из стекла.
45. *Метаморфоза*. В картине Андре Массона «*Градива*», написанной в 1939 году по роману Йенсена и статье Фрейда, Градива изображена в момент превращения из девственного,

А. Массон. «Градива», 1939.



целомудренного мрамора в живое физическое тело, то есть она изображена в самое мгновение преобразования или перехода из классического произведения искусства в предмет необузданного желания. На заднем плане просматривается яростное извержение Везувия. Тело Градивы сделано из куска сырого мяса, ее лоно — из зубчатой раковины.

46. Ср. картину Марселя Дюшана «ПЕРЕХОД от девственницы к замужней женщине» (1912) с ее метаморфозой, преобразованием девушки в женщину, запечатленным в названии картины.
47. Здесь автор совершенно напрасно пытается систематически проследить эту тему у Джойса, Кафки, Борхеса, Роб-Грийе и др.
48. Большая часть работ Андре Массона, выполненных около 1940 года, действительно кружит вокруг мифа о критском лабиринте. Кстати, Массон вместе с Жоржем Батаем назвал новый журнал сюрреалистов «Минотавр» (вначале предполагалось дать ему название «Золотой век»). В чернильном рисунке Массона «Изобретение лабиринта» (1942) взволнованная, запутанная линия бежит словно бы беспорядочно. Только приглядевшись, можно обнаружить в рисунке какие-то путеводные нити: фрагмент спаривания Пасифаи с белым быком; хаос частей тела; половые органы; сексуальную тему; разрывы. Само произведение



представляет собой след путешествия по лабиринту, где художник — Тесе́й, а автоматизм служит ему нитью Ариадны.

49. Напр., в картине Джексона Поллока «Пасифая», 1943 (первонач. название — «Моби Дик»). Картина была написана после того, как Поллок в названном году увидел в Нью-Йорке одноименный рисунок мелом Массона.
50. У Гомера, Плутарха, Диодора, Овидия и др. Посейдон подарил критскому царю Миносу ве-

ликолепного белого быка, который должен был быть принесен в жертву. Но Минос оставил белого быка в своем стаде, а в жертву принес другого быка. Тогда Посейдон внушил супруге Миноса, Пасифае, непреодолимое вожделение к быку. Изобретатель Дедал помог Пасифае — он сделал приманку в виде деревянной коровы, в которую забралась Пасифая, и белый бык ее покрыл.

Плодом этого совокупления стал рожденный Пасифаей Минотавр, получеловек, получудовище. Минос решил спрятать его, скрыв от мира, и для этого приказал Дедалу построить лабиринт, в центре которого и поместили Минотавра. Быку приносили человеческие жертвы. Не миновала эта участь и Афины, которые должны были каждый девятый год отправлять в лабиринт семь юношей и семь девушек. Однажды царскому сыну Тесею, который хотел попытаться убить Минотавра, удалось убедить отца, чтобы тот включил его в группу обреченных на гибель юношей.

На Крите Тесей встретил дочь Миноса и Пасифаи, Ариадну, и они влюбились друг в друга. Ариадна решила помочь возлюбленному и получила от Дедала клубок, с помощью которого Тесей смог бы выбраться из темного лабиринта. Тесей проник в лабиринт, убил Минотавра, а потом нить Ариадны вывела его наружу. После чего Тесей бежал вместе с Ариадной, которую, впрочем, бросил в Наксосе по пути в Афины.

А на Крите разъяренный Минос наказал Дедала: он запер строителя вместе с его сыном

Икаром в лабиринте. Но Дедал, как всегда, нашел выход: он смастерил большие крылья, которые воском прилепил к своему телу и к телу Икара. Оба улетели из лабиринта, но опьяненный полетом Икар поднимался все выше к солнцу. Солнечные лучи растопили воск, и юноша упал в море.

Смерть Икара не удовлетворила жаждущего мщения Миноса. Он решил хитростью заманить Дедала, которого искал по всей Греции. «Кто сможет глубже всех ввести нить в спиралевидную раковину, а потом вывести ее наружу?» У царя Кокала (от греч. *Koklos* — спиралевидная раковина) он нашел человека, который решил задачу, пустив в раковину муравья, протащившего нить по всем ее изгибам. Этот человек не мог быть никем иным, кроме Дедала. Но Дедал почуял опасность и с помощью дочери Кокала сумел убить Миноса, хитроумным способом заменив воду в его ванне кипящей смолой.

51. Обратить внимание, что, несмотря на многочисленные упоминания о лабиринте в античной литературе, мы не найдем ни одного писателя, который сказал бы, что видел критский лабиринт собственными глазами.
52. Точнее, аналогия или соответствие. «Что такое соответствие, мы теперь не знаем. Иное дело древние, для них наука о соответствии была важнейшей из всех наук». *Emanuel*

Swedenborg. «Himmel och helvete», 1771
(Эмануэль Сведенборг. «Небо и ад»).

53. Позвольте мне напомнить вам об этимологии символа. Греческий глагол «*symballein*» означал пригл. «бросать вместе», «соединять». Происшедшим от этого словом «*symbolon*» в Древней Греции называли опознавательный знак, который получался, когда монету или кусок кости разламывали, с тем чтобы, например, гонец и тот, к кому его посылали, в дальнейшем могли опознать друг друга. Каждому из них давали половинку монеты или кости, и, встретившись, они могли узнать друг друга, сложив обе части монеты или кости, которые должны были подойти друг к другу, как две частицы головоломки. В переносном смысле символ означал также отсутствующую, невидимую часть (ср. выражение Фомы Аквинского — «телесные метафоры духовного»).

54. «Примечательно, что ни Голд, ни Дэвид Гринглас вначале не могли вспомнить, что опознавательный знак, который они показали друг другу, состоял из двух частей упаковки сухого желе „Джелл-О“. В своем первом показании на допросе ФБР Дэвид вспомнил только, что опознавательным знаком служила не то разрезанная, не то разорванная карта. И Голд на допросе 10 июля говорил о „двух неровных, разорванных клочках, которые при сложении подходили друг к другу“. Но зато Рут Гринглас в своем

первом подписанном показании от 17 июля установила, что опознавательным знаком служили две половинки лицевой стороны упаковки „Джелл-О“». *Ronald Radosh and Joyce Milton. «The Rosenberg file», 1983 (Рональд Рейдос и Джойс Милтон. «Дело Розенбергов»).*

55. «Absens et presens» — отсутствующий, небесный и присутствующий, земной Иерусалим. Последний служил несовершенным образом первого. Важность посещения святых мест долгое время оспаривалась. Шатобриан ни минуты не сомневается в значении паломничества, но в этом сомневается Нерваль, а задолго до него один из отцов церкви Григорий Нисский: «Когда Господь призвал блаженных в Царствие Божие, он никогда не говорил, что они непременно должны перед тем посетить Иерусалим. Я знал о Рождестве в Вифлееме задолго до того, как побывал там, в том самом месте. Я знал о Воскресении задолго до того, как увидел Гроб Господень. Я не против того, чтобы совершить паломничество, но — внетелесное, а не из Каппадокии в Палестину». Однако при эсхатологических настроениях, царивших в конце первого тысячелетия, у людей все усиливалось желание оказаться в Иерусалиме, когда настанет конец света: там должны были встретиться оба Иерусалима, земной и небесный.
56. Здесь это привязано к понятиям *site* и *nonsite*. Творчество американского скульптора Роберта

Смитсона существует в силовом поле между тем, что он называет *site* (место) и *nonsite* (не-место). Он начинал с поисков *site*, места, как бы пограничного с «ничто»; обычно это бывала какая-нибудь неприступная, забытая богом местность на обочине, пустыня, каменоломня или заброшенный промышленный район. Подобное *site* становилось исходным материалом для *nonsite*, представлявшего собой произведение искусства, помещенное в галерею. *Nonsite* было по своей природе фрагментарным, состояло из кучки песка или земли, собранной в изначальном *site*, в галерее оно помещалось в емкость геометрической формы и снабжалось некоторой топографической документацией о его происхождении, т. е. о его *site*. *Site* Смитсона было труднодоступным для публики, оно отсутствовало, но зато в помещении галереи публика могла приобщиться к *nonsite*. Между этими двумя полюсами возникало напряжение, даже некая тяга. По мнению Смитсона, «то, с чем мы на самом деле сталкиваемся в *nonsite*, это отсутствие *site*, это очень мощное и тяжелое отсутствие». Таким образом, *nonsite* — это своего рода знак, толчок к работе воображения вокруг изначального отсутствующего *site*. «*A Nonsite, Pine Barren*», 1968 («*Nonsite, Пайн Баррен*»), было первым *nonsite* Роберта Смитсона. Произведение представляло собой сосуд, содержащий песок некоего *site* в Нью-Джерси, а именно старого аэродрома с песчаными посадочными площадками. Но в последнем *nonsite*

Смитсона — «*Nonsite, site incertain*» («*Nonsite, site* неопределенное») — связь с существующим, изначальным *site* очень ослаблена, открыта. Указание на то, что означает его *Nonsite*, размыто. Произведение состоит из угля, взятого где-то в Огайо и Кентукки, но более точное географическое расположение его *site* нам неизвестно; кроме того, создается впечатление, что оно теряется в веках, в каком-то далеком угольном геологическом периоде. См. «*Robert Smithson. Sculpture*», ed. Robert Hobbs. 1981 («Роберт Смитсон. Скульптура», ред. Р. Хобс).

57. «*Symbola*» в «Пире» Платона. Здесь рассказывается, что когда-то существовал род шарообразных андрогинов, которые мало-помалу стали такими могучими, что сделались угрозой для богов. Тогда Зевсу пришла мысль разделить их всех на две половинки, женскую и мужскую. Говоря об этих половинках, Платон как раз пользуется понятием «*symbola*»: «Когда их тела разделились надвое, половинки стали тосковать друг о друге и стремились встретиться». Таким образом, каждая половинка искала вторую, отсутствующую.

58. Можно сказать, что эта фраза пародирует слова Гастона Башляра: «Сравнение иногда представляет собой символ, который еще не взял на себя полной ответственности». *Gaston Bachelard. «La flamme d'une chandelle»*, 1961 (Гастон Башляр. «Пламя свечи»).

59. Подражание Новалису; «die Aufgabe in einem Buche das Universum zu finden»¹.
60. По догадке Колбрука.
61. Подобную же проблему ставит задуманное, но неосуществленное произведение, как источник реализованных, самостоятельных работ. С этой точки зрения можно рассмотреть и «Книгу» Малларме, и *Зеленую коробку* Марсея Дюшана. Последняя представляет собой зеленую картонную коробку, содержащую факсимиле заметок, документов и набросков на 93 страницах, которые не переплетены, как и наброски Малларме к «Книге». Все заметки относятся к великому деянию (творению) Дюшана (и он и Малларме сознавали алхимические коннотации этих слов), его большому стеклу, над которым он начал работать в 1915 году и которое он оставил «окончательно неоконченным» в 1923 году. Но даже если считать это творение завершенным, заметки *Зеленой коробки* в высшей степени трудно истолковать, почему они и порождают разнообразные и все множасьщиеся интерпретации. Коробка словно бы живет самостоятельной жизнью. Заметкам Дюшана свойственна та же герметическая алгебра, та же поэтическая тайнопись, какую мы находим в набросках Малларме к его «Книге»:

¹ Задача — в одной книге найти Вселенную (нем.).

Марсель Дюшан. Зеленая коробка.

Алгебраическое сравнение

$\frac{a}{b}$ «а» — экспонента
«b» — возможности

отношение $\frac{a}{b}$ никак нельзя рассматривать как новое число «с»,

$\frac{a}{b} = c$. Оно находится только в дробной черте (-),

которая отделяет «а» от «b»; как только a и b становятся «известны», они превращаются в новые эталонные величины и теряют свои соответственные числовые (или хронометрические) значения;

остается знак «-», который их разделял (знак соответствия или, вернее, знак... чего? Поищи!)

Стефан Малларме, «Книга», лист 93

480 последняя граница
наброска*

Каждый раз тройка содержит
эволюцию** 480 — идентичную самой себе или
развивающуюся в противоположном направлении
960

через

160×3 — расположенные так, что $1-e \times 3$, $2-e \times 3$
и т. д. и так до 10-го
 $= 48(\times 10 = 480 \times 2 = 960)$
или 96×10

каждый сеанс или кусок —
это игра, фрагментарное
изображение, но
самодостаточное.

3 состязательные, удвоения

* феерверк

** завеса, один из аспектов погони за наслаждением в книге

62. Эти отношения подтверждаются тем, что Арагон посвятил свой роман «Парижский крестьянин» Андре Массону.
63. «Метафизика мест» — выражение, используемое Луи Арагоном в «Парижском крестьянине» 1926 года. В этом романе Арагон исследует «lieux sacrés», священные места города Парижа. Но эти места, называемые им «современными Эфесами», скрыты завесой будней и, в отличие от старинных мест религиозных культов, не отмечены ни памятниками, ни достопримечательностями. Они ведут незаметное существование, они еще не открыты, и, однако, среди шумного города они представляют собой своего рода узловые точки современных мифологий. В «Парижском крестьянине» Арагон исследует два таких места: сначала большие застекленные пассажи возле Оперы (Галерея Барометра и Галерея Термометра), а в последней части книги — забытый парк Бютт-Шомон в районе Бельвиля, в 19-м округе, довольно далеко от центра. И парк и пассажи предстают перед нами как анахронизм, как явленные во сне следы исчезнувшего времени; полузабытый парк на окраине и пассажи, когда-то, в эпоху 2-й Империи, воплощавшие собой апофеоз нового времени, вскоре после выхода романа были снесены. Арагон увлекает читателя за собой на прогулку по этим метафизическим местам. Он заботлив и внимателен, как этнограф, как

говорливый гид, который чередует точную информацию с брызжащими фантазией ассоциациями. При обходе пассажей ничто не укрывается от его взгляда. Он регистрирует все рестораны, кафе (в том числе кафе дадаистов «Серта», «место, где в конце 1919-го мы с Андре Бретоном решили отныне встречаться с друзьями, отчасти из ненависти к Монпарнасу и Монмартру, но и потому, что нам пришлось по вкусу двусмысленная атмосфера пассажей»), парикмахерские, магазины, вывески, меню, прейскуранты, выдержки из полемических статей, посвященных предстоящему сносу, театры, варьете. Писатель ведет нас даже в один из борделей на втором этаже пассажа — «Мадам Жанна, массаж». В прогулке Арагона пассажи предстают перед нами как похожие на сон искусительные учреждения, своего рода фантастические аквариумы, омытые приглушенным, голубовато-зеленым светом.

Парк Бютт-Шомон был открыт почти одновременно с пассажами. Вывеска у входа сегодня сообщает некоторые сведения о пестрой истории парка. В течение многих веков здешняя территория представляла собой холм, на котором стояла виселица и находились отхожие места. Мало-помалу, оценив выигрышную геологию этого места, здесь стали добывать гипс из открытых разломов, чем и объясняется драматичный пересеченный рельеф местности. В эпоху Наполеона III не-

кoмy инжeнepу Альфану поручили преобразовать это мрачное место в парк, и, по-видимому, он взялся за дело со всем пылом, твердо решив реализовать всевозможные фантастические причуды. Самая высокая точка романтического парка была увенчана «Храмом Сивиллы», другие холмы были связаны между собой двумя мостами, «Мостом самоубийцы» и висячим мостом, переброшенным через искусственное озеро. Однажды темным вечером, повинувшись неожиданной прихоти своего друга Андре Бретона, Арагон направляется сюда с ним и с Марселем Нолем. Холмы, гроты, статуи и памятники Бютт-Шомона описываются им во всех подробностях. Три друга бродят по парку, увлеченно беседуя и рассуждая, точно мальчишки, пустившиеся познавать мир. Необычная топография парка, влюбленные парочки, заполнившие его теплой ночью, придают парку особую, возбуждающую атмосферу таинственности. По мнению Арагона, городские парки — это следы тоски человечества по потерянному раю. В нашей любви к природе парков скрывается атавистическая чуткость к мистическому. Парк вызывает бессознательные фантазии, «там приходят в движение безумные мечты обывателей», это «декорация вожделения».

64. Своего рода поломанные оптические инструменты.

65. Можно сказать, что лабиринтообразные пассажи были зонами разного рода иллюзионизма. Здесь было тесно от диорам, зеркал, театров, кинотеатров, но пассажи были полны соблазнов и в своей коммерческой ипостаси, как предтечи современных универсальных магазинов. Освещенные витрины, декорированные так, чтобы будить фантазию прохожих, демонстрировали свои товары. Богатство выступало здесь, говоря словами Маркса из его предисловия к «Капиталу», в виде «неслыханного нагромождения товаров». Арагон описывает атмосферу пассажиров как суггестивную, полную миражей, «фантомную». Этот иллюзорный мир наводит на мысль о прилагательных, какими Маркс характеризует товарную форму: «таинственная», «загадочная», «сверхъестественная», «мистическая». Товары — это «фетиши» в состоянии «сальто-мортале» и «метаморфоз» в своей постоянной циркуляции между продавцом и покупателем.

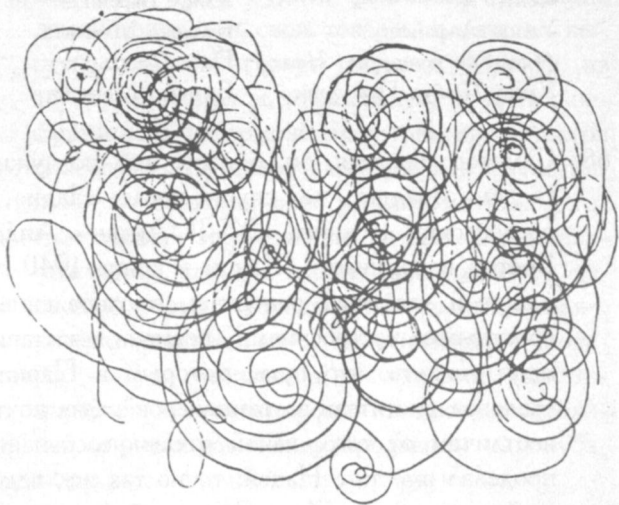
66. Под впечатлением места встреч в кафе «Серта» Вальтер Беньямин выдает такую метрику: «Дада был отцом сюрреализма; матерью был пассаж. Дада познакомился с ней уже на старости лет».

67. В «Наде» Андре Бретон более или менее случайно посещает следующие места в Париже:

Площадь Пантеона	Улицу Шоссе д'Антенн
Площадь Мобер	Площадь Дофина
Бульвар Бонн-Нувель	Улицу Сент-Оноре
Ворота Сен-Дени	Улицу Сен-Жорж
Улицу Фонтен	Улицу Шеруа
(адрес Бретона)	(адрес Нади)
Улицу Гранж-Бательер	Набережную Малаке
Пассаж Оперы	Улицу Сены
Сент-Уэн	Улицу Варенн
Улицу Лафайетт	Бульвар Мажанта
(здесь он встретил Надю)	Пале-Руаяль
Улицу Фобур-Пуассоньер	Бульвар Монмартр

68. Сам того не зная, он, однако, шел по чужим следам. Двадцать лет спустя после «Нади», в послесловии к книге «XVII Аркан» Андре Бретон вспоминает: «Как и в конце 1940-го, длинный газетный репортаж, вдохновленный яростными настроениями времени, заставил меня увидеть, что путь, которым в Париже следовал „мститель за тамплиеров“, был почти неотличим от того, какой я сам неосознанно проделал вместе с Надей; точно так же, ведомый толкованием Жана Рише, я без труда дал себя убедить, что в чисто символическом плане я двигаюсь вместе с Нервалем по золотому следу». Вероятно, в ту пору, когда эти слова были написаны, Бретон как раз познакомился с оригинальной картой эзотерических представлений Нерваля, которую Рише составил в своем исследовании «Жерар де Нерваль и эзотерические учения» (*Jean Richer. «Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques», 1947*).

69. Он анонимен, но, по-видимому, написан И. Г. Л. Козегартеном.
70. Сюрреалисты наудачу кружат по городу. Бродя по Парижу, они его познают и начинают понимать. Их «герменевтическое» фланирование



можно сравнить с каким-нибудь автоматическим рисунком из «Духов и медиумов» Теодора Флурнуа (*Theodore Flournoy. «Esprits et médiums»*), спроецированным на карту Парижа, — они оставляют похожие следы.

71. Но не Надя. Это другая женщина, «неприлично красивая» Жаклин Ламба, которую

Андре Бретон случайно встретил в кафе на площади Бланш 29 мая 1934-го. В ту же ночь он отправился следом за ней, «всевластной провожатой», бродить по ночному Парижу, в квартале вокруг Рынка, по улице Риволи, острову Сите, Латинскому кварталу и Цветочной набережной. Одно из самых трепетных, вибрирующих мест — башня Сен-Жак на улице Риволи. Казалось, Жаклин Ламба каким-то непостижимым образом знала, что та башня была одной из «сердцевинных тем» Бретона и что за несколько лет до этого в стихотворении «*Vigilance*» («Бдение») он написал такие строки:

*A Paris la tour Saint-Jacques chancelante
Pareille à un tournesol*

{Покачивающаяся башня Сен-Жак в Париже,
похожая на подсолнух
(или «на лакмус»,
если вспомнить двойное значение слова
«*tourne-sol*»)}.

Однажды утром, несколько дней спустя после прогулки, когда Бретон рассеянно занимается своим утренним туалетом, в его сознании неожиданно всплывают слова, которые оказываются отрывком из его собственного стихотворения «*Подсолнух*» («*Tournesol*»), — Бретон его почти забыл и к тому же никогда особенно не любил. «Подсолнух» — «автоматическое стихотворение», относящееся к автоматическому периоду сюрреалистов, Бретон

датировал его 1923 годом. Теперь, одиннадцать лет спустя, оно напомнило о себе; Бретон находит стихотворение, перечитывает, и его вдруг поражает: в «Подсолнухе» провидчески описана его ночная прогулка с Жаклин Ламба! Совпадает все: душевное состояние, маршрут и метафоры. Ср. *A. Breton. «L'amour fou», 1937* (*А. Бретон. «Безумная любовь»*).

72. *Ibid.*

73. В журнале «Минотавр» (1933, № 3—4) Андре Бретон исследует магистральный путь сюрреалистического рая — автоматизм. Он рассматривает отношение между сюрреалистическим и медиумическим автоматизмом. Оба отмечены определенной механистичностью: рука пишет или рисует как бы сама собой и для обладателя руки результат неожидан. Главное, решающее отличие состоит в том, что сюрреализм отказывается признать спиритических духов. Посыл, диктовка идет не из мира духов, отдельных от медиума, но изнутри, от бессознательного в человеке — святой земли сюрреалистов, или, как ее называет Бретон, «общей родины». Если спиритизм отделяет медиума от духа, сюрреализм считает своей целью соединить сознательное «я» человека с бессознательным. Статья богато иллюстрирована различными автоматическими и медиумическими рисунками, такими как, например, «Дом Мо-

царта на Юпитере», нарисованный драматургом Викторьеном Сарду под диктовку Бернара Палисси, или рисунком Элен Смит из ее «Из Индии на планету Марс» и «Из Индии в Святую землю». Там приведен также один

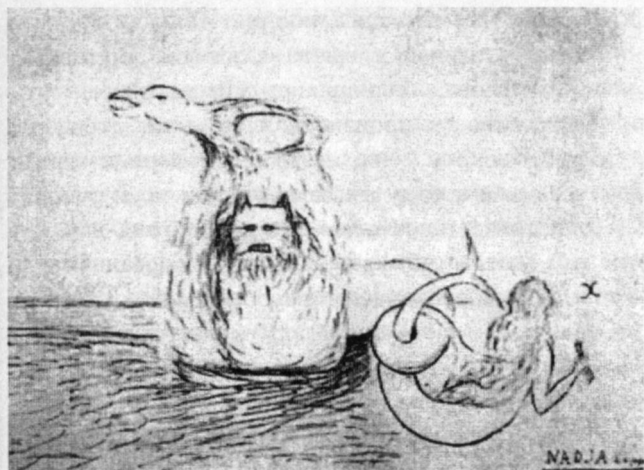


Рисунок Нади.

из рисунков Нади, взятых из одноименного романа.

74. Почерк «автоматически» написанного «Преображенного слова» («Ordet förklarar»), как и некоторые отрывки из «Духовного дневника» («Andliga dagboken»), заметно отличается от обычного почерка, которым написаны другие рукописи Сведенборга; он более угловатый, резкий и неразборчивый и меняется

в зависимости от того, какой дух диктует. Собственные пометки Сведенборга, безусловно, подтверждают гипотезу об автоматическом письме. Например, в одном месте он говорит: «Я исписал целые страницы, но духи не диктовали мне слова, а все время водили моей рукой, так что писали они». Иногда автоматизм соединен с чисто слуховой диктовкой: «Эти слова... сообщались мне изустно, почти явственно, и произносили их дети, стоявшие тогда вокруг меня, и это они говорили моими устами и к тому же сами водили моей рукой». Диктовка, пережитая Сведенборгом, наводит на мысль об определении сюрреализма в «Первом манифесте сюрреализма» 1924 года. В нем сюрреализм определяется как «чистый психический автоматизм», который содержит «диктовку мысли при полном отсутствии контроля разума». Ср. *Signe Toksvig. «Emanuel Swedenborg», 1949 (Сигне Туксвиг. «Эмануэль Сведенборг»)*.

75. Как утверждают, в его библиотеке есть пожелтевшая книга о приступах ярости у шведов.
76. Добраться до Бреа парусной шлюпкой, которая служит паромом, можно минут за десять. На этом скалистом острове Эрнст Юсефсон заболел шизофренией в 1888 году — тогда же, когда и Ван Гог. Юсефсон укрылся на этом острове вместе со своим другом, худож-

ником Алланом Эстерлиндом, может быть, для того, чтобы зализать раны, нанесенные ему отсутствием признания, а также изнурительными конфликтами с Союзом шведских художников. Его заболевание тесно связано с автоматизмом и изучением Сведенборга. Автоматические рисунки Юсефсона стали, по-видимому, следствием его контактов с женой французского художника мадам Дюпюи. Она жила на острове и занималась тем, что становилось в эту эпоху модным течением, а именно — спиритизмом. Для мадам Дюпюи все это было очень серьезно, потому что ей казалось, что с помощью спиритизма она может ежедневно разговаривать с сыном, который утонул в море у Бреа.

Мадам Дюпюи пригласила Эрнста Юсефсона и Аллана Эстерлинда принять участие в спиритических сеансах. «Мы уселись вокруг стола, — рассказывает Аллан Эстерлинд, — и стол начал вдруг стучать, и поднялся вверх, и задвигался в сторону Юсефа. „О! — воскликнула мадам Дюпюи, — вы, несомненно, замечательный медиум и должны обязательно попробовать!“ И она научила нас различным способам общения с духами, и прежде всего — держать перо до тех пор, пока рука сама не начнет двигаться».

От этих сеансов берут начало первые рисунки Юсефсона периода его болезни, изображения простых линий и фигур, подписанные духами, которые водили его рукой: Микеланджело,

Рафаэлем и Рембрандтом. «До поздней ночи просиживали мы у стола, следя за рисующей рукой Ю.», — рассказывал Эстерлинд в одном из писем.

Есть ли общий знаменатель между этим спиритическим автоматизмом и сюрреалистическим автоматизмом Андре Бретона и Филиппа Супо, о которых идет речь в книге «Магнитные поля»? Такой знаток, как Анна Балакьян, пытается связать эти нити воедино и указывает на французского психиатра, профессора Пьера Жане, практически ровесника Фрейда. Андре Бретон, который вначале изучал медицину, в студенческую пору ознакомился с книгами Жане. Во время Первой мировой войны Бретон служил в больнице Сен-Дизье, где лечил солдат, которые перенесли на фронте тяжелый шок или заболели психозами. Их навязчивые мысли, сбивчивая речь и странное поведение обострили интерес Бретона к психиатрии и к открытиям Жане и Фрейда. Балакьян указывает, что можно проследить, как некоторые ключевые понятия сюрреалистов, в том числе и «магнитное поле» и «автоматизм», ведут к Жане. Для Жане автоматизм — это такое состояние, когда исчезает контроль сознательного. Он приводит в пример ситуацию, когда мы не можем вспомнить, как пишется чье-то имя, оно, так сказать, выпало из нашей памяти. *Думая*, мы этого не вспомним, но, если, расслабившись, мы будем рассеянно водить ручкой, мы можем

неожиданно попасть в точку. «Пусть перо движется автоматически, — говорит Жане, — как медиум, вопрошающий свое нутро». Жане изучал феномен медиумов, но, как и Теодор Флурнуа, он не считал, что речь здесь идет о сверхъестественном контакте с миром духов; истоком были бессознательные пласты внутри самого человека, и автоматизм оказывался тут способом добраться до них. В отличие от Балакьян, другие исследователи пытались приглушить роль Жане (как, например, сам Бретон) и выдвинуть на первый план британского ученого, основателя научно-исследовательского института психологии Ф. У. С. Майерса, который занимался изучением различных паранормальных явлений.

Так или иначе, сюрреалисты питали пристрастие к пионерам психоанализа, то есть, наряду с Фрейдом, к Жане, Флурнуа и Майерсу (но не к К. Г. Юнгу, который, по их мнению, изменил революционному характеру теории психоанализа). Сюрреалистов должна была пленять та атмосфера фантазии, магнетизма, интереса к медиумам и к истерии, которая окружала первые ростки психоаналитических исследований. Так, Жане и Майерс разделяли интерес Фрейда к истерии. Жане описывает экстаз женщин-истеричек в терминах, которые мы позднее встретим у Бретона, — «безумная любовь», «конвульсивная любовь». Сюрреалистам казалось, что исследования ранних психоаналитиков открывают

эстетическое измерение в истерии. Вполне последовательно Арагон и Бретон посвящают целый разворот газеты «*La révolution surréaliste*», 1928, 11, чествованию истерии в связи с ее пятидесятилетием. «Мы, сюрреалисты, хотим отпраздновать здесь пятидесятилетний юбилей истерии, величайшего поэтического открытия конца XIX века». Это чествование проиллюстрировано photographиями из архива Шарко в больнице Сальпетриер: женщины, отличающиеся ребячливым, неуправляемым поведением, эротические пророчицы и феи. Ср. *Anna Balakian. «André Breton. The magus of surrealism»*, 1971 (Анна Балакьян. «Андре Бретон. Маг сюрреализма»), Саран Александриан, а. а.

77. Переписчик.

III

1. В этой связи нельзя не вспомнить о случайных следах лабиринта, которые образуются складками и морщинками одежды. Существенная часть старой европейской живописи посвящена изображению таких складок. На картине Рогера Ван дер Вейдена «*Читающая Магдалина*», написанной в середине XV века, загнипотизированный глаз следует за извилинами складок зеленого платья женщины. Одежда, которая, как литературный мотив, по сути дела, имеет периферийное значение, становится центром произведения искусства. Это — парадоксальное вторжение свободной, абстрактной живописи в кропотливый фламандский реализм XV века. Здесь мы ощущаем дыхание европейской мистики, контрабандно запрятанной в одежду, закамуфлированной ею, — если только мы не предпочтем в духе Броби Юхансена усмотреть в обильных складках отражение экспансии фламандской текстильной промышленности.

Во время эксперимента с наркотическим препаратом мескалином Олдос Хаксли созерцал эту складчатую географию на Боттичеллиевой

«Юдифи» и на своих собственных будничных серых брюках. Он увидел в ней сообщение о Сущем в его чистом виде, «Istigkeit» Майстера Экхарта:

«Мой взгляд приковали к себе пурпурный шелк складчатого лифа Юдифи и ее длинная винно-красная юбка.

Это было нечто уже виденное мной — виденное как раз в это утро в промежутке между созерцанием цветов и мебели. Я случайно опустил глаза вниз на свои скрещенные ноги. И застыл, как околдованный. Эти складки брюк — какой лабиринт бесконечных многозначительных сочетаний! И фактура ткани серой фланели — какая богатая, глубокая, мистическая роскошь! А теперь я обнаружил все это на картине Боттичелли.

Углубившись в созерцание платья Юдифи, я понял, что Боттичелли — и не только он, но и многие другие — увидел одежду в том просветленном и просветляющем свете, что и я этим ранним утром. Они увидели в складчатой одежде Istigkeit Всеобщность и Бесконечность и сделали все, что могли, чтобы передать свое видение в красках или в камне. Но успеха не достигли, что было естественно и неотвратимо. Потому что великолепие и чудо чистого существования относятся к другому ряду явлений, их не в силах выразить даже самое высокое искусство. Однако, глядя на одежду Юдифи, я явственно понял, что бы я, будь я гениальным художником, сделал со



Р. Ван дер Вейден. «Читающая Магдалина», ок. 1450.

своими старыми брюками из серой фланели. Видит Бог, это немного в сравнении с действительностью. Но достаточно, чтобы заморозить многие поколения зрителей, достаточно, чтобы заставить их понять истинное содержание того, что мы в своей трогательной наивности зовем „всего лишь вещь“ и чем мы пренебрегаем, предпочитая этому, например,

телевидение». Aldous Huxley. «*The Doors of Perception*», 1954 (Олдос Хаксли. «Врата восприятия»).

2. Согласно старинной легенде, после распятия Христа звезда привела Марию Магдалину к горе в Провансе. С тех пор она жила там в пещере.
3. Это приводит на память мысли Малларме о таинственных складках сброшюрованной книги. Нарушить ее герметичность означает изнасиловать ее, причинить ей боль и оскорбление, как при покорении девственницы или укрепленного священного города. Малларме пишет в «*Разглагольствованиях*»: «Если говорить о том, как я читаю сброшюрованную книгу, то обыкновенно я размахиваю ножом, словно повар, вознамерившийся перерезать горло курице. Девственные складки печатного листа готовятся к тому же жертвоприношению, от которого сочился кровью обрез старых фолиантов; мы вонзаем оружие или разрезной нож, чтобы добиться победы... Так слепо, неучтиво нападение, завершающееся разрушением этой хрупкой ломкости. Казалось бы, симпатии должны быть отданы газете, которая защищена от подобного обращения. И однако, влияние газет тлетворно; газета вызывает раздражение, она неудобочитаема, литература ее обличает, газета монотонна в сравнении с божественной книгой —

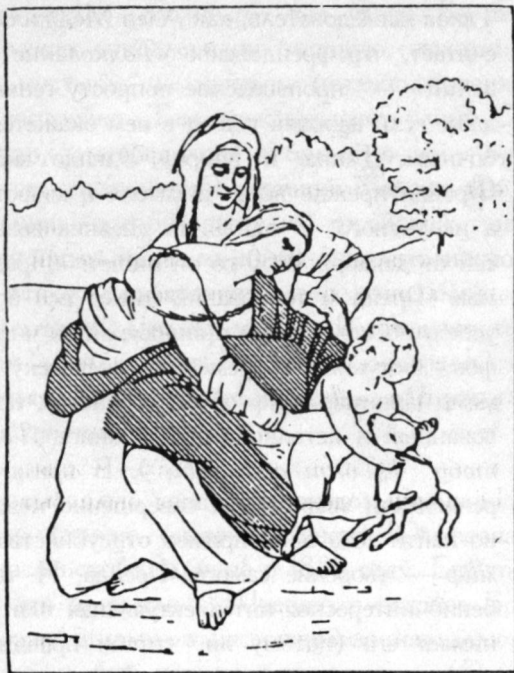
она остается отвратительной полосой размером в лист, которую усердно распространяют в сотнях и сотнях экземпляров».

4. Ср. складки, образующие лабиринт на картине Леонардо да Винчи, где изображена Дева Мария с младенцем и со своей матерью Анной.

В 1910 году Зигмунд Фрейд пытался очертить путь сексуального развития Леонардо в своем исследовании «*Leonardo. Eine Kindheitserinnerung*» («Леонардо. Воспоминание о детстве»). Он изучил горы рукописей Леонардо, посвященных искусству, естественным наукам и изобретениям, но нашел только один маленький фрагмент личного характера. В отрывке о полете птиц Леонардо вдруг вспоминает о том, как однажды, когда он был младенцем и лежал в колыбели, прилетел гриф, сел с ним рядом и ввел ему в рот перья своего хвоста. Этот на первый взгляд не имеющий отношения к делу фрагмент становится отправной точкой исследования Фрейда, путеводной нитью, с помощью которой он разбирает тайные стороны личности Леонардо и его творчество. В конце книги все как будто становится очевидным: и скрытая гомосексуальность Леонардо, и его максимальная способность к сублимации. Гриф трактуется как символ материнства, ибо связь с матерью — одна из важнейших тем у Леонардо. «Мона Лиза» являет нам в одно и то же время нежную мать

и любовницу-вампира, «*Дева Мария с младенцем и святой Анной*» оказывается двойным портретом матери. Вопрос исчерпан.

Но вскоре после выхода в свет книги Фрейда его друг Оскар Пфистер сделал сенсационное открытие. Если мать, замаскированная под грифа, фигурирует в единственном оставленном Леонардо воспоминании детства или, вернее, в его единственной фантазии на темы детства, не должен ли гриф встречаться и в его искусстве? В самом деле — именно в картине «*Дева Мария с младенцем и святой Анной*» Пфистер находит грифа, наполовину скрытого в складках одежды Марии! Извилины одежды должны были быть написаны автоматически, кистью водила диктовка бессознательного. Но только потом, только для Пфистера приобрели эти извилины определенный и неожиданный смысл. Пфистер нарисовал схему, чтобы все остальные могли увидеть то, что увидел он: гриф лежит на спине на коленях у Марии. Голова с характерным клювом прижата к спине Богоматери, одно крыло свисает вниз по ее правой ноге, а ткань на ее левой руке образует хвостовые перья грифа, которые очень четко вырисовываются у рта младенца Иисуса/Леонардо. Одежда Марии, претерпев метаморфозу, приобретает значение символа. Она отсылает нас к чему-то отсутствующему, невидимому, но не к чистому Сущему, как складки в Боттичеллиевой «*Юдифи*», а к бессознательному, вы-



тесненному и «забытому» желанию. Один «исследователь» впоследствии указал, что все рассуждение Фрейда зиждется на неправильном переводе и что «nibbio» в отрывке воспоминаний Леонардо по-итальянски означает не грифа, а красного коршуна.

5. Фрейд как писатель или как ученый и неутомимый осушитель Зейдерзее? Как вечный, неудержимый толкователь он непревзойден, независимо от того, насколько верна его теория.

Такой исследователь, как Алэн Меджилл, а. а., считает, что фрейдовское «Толкование сновидений» — произведение попросту гениальное, даже если каждый вывод в нем окажется ошибочным. Также и Мирча Элиаде видит во Фрейте прежде всего писателя и мифотворца, а не ученого. В одной из дневниковых записей от декабря 1960-го он пишет: «Предлагаемые Фрейдом толкования имеют все больший успех, поскольку они принадлежат к числу мифов, доступных современному человеку. Возьмем, например, миф об отцеубийстве, преобразованный и истолкованный в книге „Тотем и табу“ („Totem and Tabu“). В примитивных религиях и мифологиях совершенно невозможно найти хоть один пример отцеубийства. Этот миф — творение самого Фрейда. И что особенно интересно: интеллектуальная элита принимает его (потому ли, что он правдив, или потому, что она его понимает? А может, потому, что он „правдив“ для современного человека?)». М. Eliade. «Fragments d'un journal», 1973 (М. Элиаде. «Отрывки из дневника»). Другими словами — быть может, Фрейд не столько раввин, сколько поэт.

6. Этого не произошло.

7. «На уровне улицы Мо мы не заметили маленькой красной штриховой линии, которая отмечала границу между двумя районами города: Ла Виллетт и Комба. Мы прошли стан-

цию метро „Боливар“, где улица Боливара образует спиралевидную кривую, выходящую на пустырь, на котором недавно появились новостройки. Там прокладывают улицу Секретан, упирающуюся в большую кучу брусчатки неподалеку от училища Жакард. Облик великих преобразователей городской жизни становится грозным, когда они приближаются к парку, где прячется городское бессознательное»... (курсив мой. — П. Корнель, имеется в виду Бютт-Шомон). *L. Aragon. «Le paysan de Paris»* (Л. Арагон. «Парижский крестьянин»).

8. Хумлегорден как «бессознательное города». Ср. историю болезни Эрнста Юсефсона в Уппсальской больнице в 1888 году. Его только что привезли в Швецию с острова Бреа. «По-видимому, в настоящее время галлюцинаций у него нет, но раньше были. (Он утверждает, что видел дым и испарения, поднимавшиеся в разных местах Хумлегордена в Стокгольме, и чувствовал зловоние.) Память в основном хорошая. Мысль живая, торопливая. Ложные представления: ему чудится, что его самого и других честных людей преследует лига, состоящая из масонов и серафов».
9. Характеристика парков как «декорации вожделения» (Арагон) наводят на мысль о лабиринтах любви, которые были модны в садовой архитектуре между 1550 и 1650 годами.

Лабиринты любви, в которых звучал отголосок древних магических ритуалов плодородия, должны были символизировать сложности любви. Они состояли из высоких подстриженных шпалер, расположенных концентрическими кругами, по-видимому по образцу французских церковных лабиринтов. Шпалеры предлагали подходящее убежище для поцелуев украдкой и тайники для интимных встреч. В центре лабиринта любви помещали майское дерево, как символ плодородия и напоминание о райском древе жизни. См. *Г. Керн, а. а.*

10. О парке как исходном пункте скитаний по городскому лабиринту см. СОУ, 1951 : 21.

«Показания Нильсона привели к тому, что по представлению интенданта уголовной полиции Сеттерквиста и с согласия управления тюрьмами Нильсона доставили в Стокгольм, где 21 июня 1950 года его провели по городу, с тем чтобы он смог указать дом, где жил пастор. Прогулка продолжалась два часа под наблюдением Винберга и при участии Паульсона. Перед началом прогулки Нильсону был задан вопрос, слышал ли он имя пастора, о котором идет речь, и помнит ли он, на какой улице живет этот пастор. Нильсон ответил, что не помнит, называл ли пастор свое имя. Что касается улицы, он знал только, что она „расположена где-то в районе Сёдера“. Маршрут, начатый в Хумлегордене, дальше был составлен в соответствии с показаниями

Нильсона, и, когда мало-помалу группа добралась до района южнее Слюссена, оказалось, что Нильсон, несмотря на тщательные поиски, не может найти дом, в котором он однажды побывал. В конце концов Нильсон заявил, будто может с уверенностью утверждать, что дом пастора был расположен восточнее Ётгата на улице, круто поднимавшейся вверх, и что на этой улице было несколько старых деревянных домов. Пастор жил на третьем этаже каменного дома, и Нильсон помнил только, что лестница в подъезде была винтовая и на площадку каждого этажа выходила только одна дверь».

«*Utredning angående myndigheternas förhållande i den s. k. Kejneaffären m. m.*», 1951 («*Расследование, касающееся поведения властей в так называемом деле Кейне и пр.*»).

11. Точнее, Шведская национальная библиотека, построенная в этом же парке. (Ср. слова Арагона: «...где приходят в движение безумные мечты обывателей».)
12. Парк как городская глушь; намекает на загадочные уличные беспорядки, так называемые Берцелиусовские беспорядки в Стокгольме летом 1951 года. Поздней ночью в парке собирались представители андеграунда, проститутки обоего пола, сутенеры и хулиганы. Здесь происходили постоянные драки, скандалы, которые привлекали любопытных из тех, кто

оказался ночью на улице. «Дагенс нюхетер» сообщает о бурной ночи на 26 августа: «Потом толпа потянулась в парк Берцелиуса, где вскоре началась давка. Воздух наполнился криками и свистками, обстановка все более накалялась. Некоторые полицейские обнажили оружие и, яростно размахивая им, оттеснили толпу на маленькие улицы вокруг парка».

13. Вряд ли есть необходимость подчеркивать здесь гегельянский отзвук.
14. Без сомнения, речь идет о парке Хага. Летом 1951 года Энбум жил в гроте в этом парке.
15. Государство и пресса против Лиги Энбума. В свидетельствах, в которых дано описание Энбума, осужденного на пожизненное заключение, выявляются черты взрослого ребенка и фантазера-мечтателя:

«Прежде всего, о нем говорят, что он никогда не чистит свою одежду, что на воротнике его пиджака лежит толстый слой пыли и волос и т. д. Из-за этого он часто получал замечания от начальства и отвечал на это, что не создан быть железнодорожником. Инспектору по движению приходилось требовать, чтобы он надел чистую рубашку. „Тогда на следующий день на нем появлялась чистая рубашка, но она оставалась чистой только один день“».

Такие замечания о внешности Энбума высказывали практически все, кто знал его в то время. О нем говорили как о человеке, который выглядел неряшливым и просто нечистоплотным, даже в форме. Волос он не стриг. Приходилось напоминать ему, чтобы он мылся и следил за собой. Одежда его порой была в лохмотьях».

«*Ur Gunnar Inghes och Gustav Jonssons utlåtande*». *Jf Clarté, 1953: 1—2, och Arne Trankell, a. a.* («Из заключения Гуннара Инге и Густава Юнсона». Ср. «Кларте», 1953: 1—2, и Арне Транкель, а. а.).

16. «В высшей степени неряшлив в своем внешнем облике». Далее Мартин Ламм рассказывает: «Лиден, который встретил его (Сведенборга) в 1769 году в Лондоне, говорит, что „одежда его была очень грязная, просто загаженная; лицо и руки имели вид такой, словно их много лет не мыли“. Пастор шведской миссии Ферелиус сообщает, что Сведенборг никогда не умывал ни лица, ни рук и не чистил одежды, говоря, что „к нему не пристает ни пыль, ни нечистота“. *M. Lammt. «Swedenborg», 1915 (M. Ламм. «Сведенборг»)*.
17. Согласно сведениям, которые приводятся у К.Г. Юнга (*C.G. Jung. «Wandlungen und Symbole der Libido», 1911—12; «Превращения и символы либидо»*), восточная легенда

утверждает, что крестоносцы, чтобы стать непобедимыми, вымазывали себя экскрементами Папы.

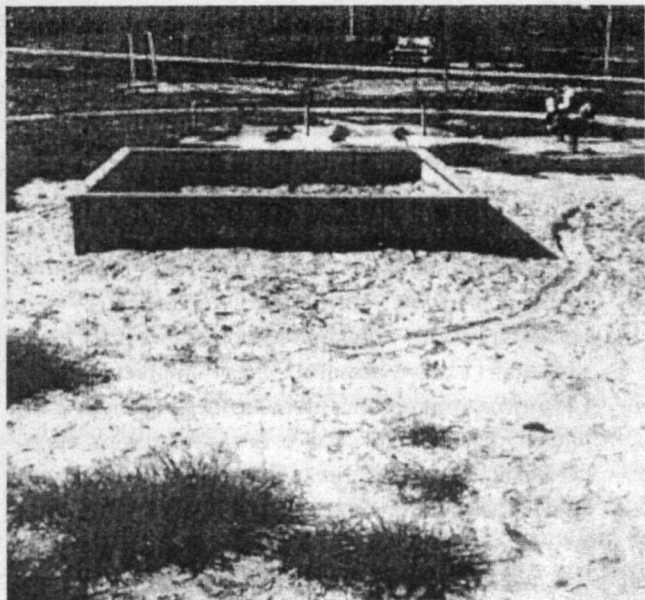
18. *Ibid.* Юнг пишет: «Мы можем также указать на тесную связь между экскрементами и золотом: низший мир связывается с миром высшим. Алхимики искали первоматерию (*prima materia*) в экскрементах, одной из тех загадочных субстанций, в которых они надеялись увидеть мистический образ философского камня, *filius philosophorum*.

19. Следовательно, не только у невротика. По-видимому, парадоксальная на первый взгляд идентификация золота с испражнениями вообще свойственна миру человеческой фантазии. В «Характере и анальной эротике» («*Charakter und Analerotik*») 1908 года Фрейд приводит множество примеров подобных представлений. Он считает, что они могли возникнуть оттого, что золото и экскременты являют собой, на взгляд человека, самое ценное и, соответственно, самое нестоящее; как два полюса в противопоставлении, они легко ассоциируются друг с другом. В некоторых архаических культурах, в которых раковины использовались как средство платежа, раковины считались экскрементами моря. Ср. также *Norman O. Brown. «Life against death», 1959 (Норман О. Браун. «Жизнь против смерти»)*.

20. Венгерский коллега Фрейда, Шандор Ференци, считал экскременты первыми детскими игрушками. В играх, которые доставляют детям удовольствие, эти игрушки мало-помалу заменяются более приличными субстанциями, глиной, грязью — своего рода не имеющим запаха вариантом экскрементов. Глина, в свою очередь, заменяется более чистым, более сухим материалом, санкционированным взрослыми: песком в песочнице, которому, однако, удается сохранять свою функцию заместителя в детской игре. Между тем ребенок иногда вновь возвращается в стадию пачканья и льет в песок воду и даже мочу. Из песка он делает пирожки, что может быть истолковано как остаток изначальных копрофилических импульсов.

На следующем уровне песок заменяется камешками особой формы и цвета. Потом приходят стеклянные и мраморные шарики, которым придается особая ценность, как своеобразной примитивной монеты. А на следующем уровне, кажущемся самым чистым, шарики заменяются деньгами; деньги собирают кучками («деньги не пахнут»). Рудименты этих связей оставили следы в словоупотреблении, в выражениях «сидеть на своем богатстве». См. *Sandor Ferenczi*. «*The ontogenesis of the interest in money*», опублик. в «*Internat. Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*», 1914 (Шандор Ференци. «Онтогенез интереса к деньгам», опублик. в *Международ. журнале по вопросам медицинского психоанализа*, 1914). Ср. также *N. O. Brown, a. a.*

21. Так считает, напр., Берч: «Остается неясным, думает ли он это всерьез, или это просто игра ума».
22. Он выливал огромное количество вара или клея, которые стекали по откосу, как лава. Ср. также описание произведений Роберта Смитсона «*Broken circle*» и «*Spiral Hill*», 1971 («Разорванный круг» и «Спираль Холм») в Эммене (Голландия). «Разорванный круг» — зеленая вода, белый и желтый песок, канал 4 метра шириной, пруд в песчаном карьере 4 метра глубиной. «Спираль Холм» — земля, черный перегной, белый песок. Если в свое время посетителей поражала клиническая чистота мастерской Мондриана, то их настолько же изумляла грязь и разруха в ателье Смитсона.
23. Заметки находятся в частном владении.
24. Часть слова оторвана.
25. Когда Роберт Смитсон бродил среди памятников своего детства в Пассейике, штат Нью-Джерси, ему показалось, что его парадоксальный рай проглядывает в квадратной песочнице, называемой еще «Пустыня»: «Последним памятником была песочница, или модель пустыни. В мертвенном полуполуденном свете Пассейика пустыня стала картой бесконечного выветривания и забвения. Этот монумент, со-



Р. Смитсон. «Пустыня»

стоящий из мелких-мелких частиц, сверкал в холодных солнечных лучах и вызывал в представлении гибель всего континента, высыхание океана, и не было уже ни зеленых лесов, ни высоких гор — только миллионы песчинок, гигантские мощные напластования костей и камня, превратившиеся в прах».

26. Равнина Иордана вокруг Содома и Гоморры вначале была плодородной, «как сад Господень», но после их гибели была совершенно выжжена.

27. Земной рай на Западе. Мир представлений американских пионеров явно окрашен эсхатологическими фантазиями о земном рае. Описания первыми поселенцами девственной страны пронизаны мифом об Эдеме. Они отмечали, например, что Джорджия лежит на той же широте, что и Палестина. Вирджинию описывали как Ханаан, страну, «где течет молоко и мед», а Новую Англию и Мериленд — как «земной рай». В повторяющейся приставке «Нью» (Нью-Ингленд, Нью-Хейвен, Нью-Йорк) слышится эхо нового Иерусалима. Пионеры сравнивали себя с ветхозаветным народом Израиля; как евреи бежали из египетского плена, так и они бежали из Европы, переплыли громадное море и оказались в Святой земле. Да, именно Америка избрана быть местом второго пришествия Христа, считали колонисты в XVII веке. (Ср. *Charles Sandford. «The quest for paradise», 1961 (Чарльз Сандфорд. «Поиски рая»)*). В Америке же пытались осуществить свой земной рай и европейские утописты, Оуэн в Новой Гармонии и Кабе в Икарии. Фантазии и надежды оказались живучими в американском сознании. Мы вновь узнаем их в американской живописи XIX века с ее изображением плодородных просторов, неохватных горных массивов и водных пространств. За горными хребтами угадывается Эдем. Эти же темы варьируются регионализмом XX века, в деревенских идиллиях Гранта Вуда или учителя Поллока, Томаса Бентона.

Не является ли земельный проект 70-х гг. парадоксальным продолжением той же мифологии? Во всяком случае, мы находим здесь тот же головокружительный масштаб, тот же поиск *sites*, своего рода святых мест. Но речь уже больше не идет о земле, текущей молоком и медом, а о высохшем морском дне, соленых озерах и бесплодных пустынях — о земле, которая и в самом деле может привести на память части библейской Палестины.

28. Полный ожидания, благоговейно приблизился Роберт Смитсон к Большому Соленому озеру в Юте, где впоследствии была поставлена его «Спираль Дамба»: «Медленно приближались мы к озеру, которое напоминало неподвижную лиловатую плоскость, заключенную в каменную литейную форму, на которую солнце изливало свой испепеляющий свет. Широкие просоленные берега обрамляли озеро, в их напластованиях застряли многочисленные обломки крушений. Сохранился старый волнолом, словно врезавшийся в берег. Вид этого перемешанного мусора и отбросов переносил тебя к предыстории современной эпохи. Промышленные продукты девонского периода, остатки технологии силурийской системы и все орудия верхнего каменноугольного периода терялись в этих протяженных наслоениях песка и глины». «*The writings of Robert Smithson*», ed. Nancy Holt, 1979 («Сочинения Роберта Смитсона», ред. Нэнси Холт).

29. В «*Географическом описании Палестины, или Земли обетованной, а также Каменистой Аравии*» 1784 года. Собрание редких книг Королевской библиотеки. (*Geografisk beskrifning öfwer Palästina eller Förlowade Landet samt Steniga Arabien. Kungliga Bibliotekets rar. saml.*) Антон Фр. Бюшинг делает попытки отделить мифы от наблюдений путешественников — задача достойная, но весьма сложная, ибо свидетельства очевидцев уже безнадежно заражены старыми преданиями:

«Расположено сие озеро там, где в древности находилась прекраснейшая и плодородная долина Сиддим, в которой лежали пять городов — Содом, Гоморра, Адама, Севоим и Бела, или Сигор, — и которую (подобно земле Египетской в кн. Бытия 13,10) изрезывали бесчисленные каналы и ямы. Дно долины было богато асфальтом (иудиной или земляной смолой), о смоляных ямах говорится в кн. Бытия 14,10. Господь зажег Своими молниями эти ямы и другие горючие вещества, находившиеся в сей долине. Города провалились, и вместо прекрасной ложбины, где, по уверениям Курте, находился Рай, что полагал и доктор Лютер, возникло ныне существующее озеро. И по сей день идет спор, не сохранились ли в озере остатки ушедших в землю городов. Утверждение о том, что остатки домов еще находятся в озере, может быть подкреплено не вызывающими сомнений свидетельствами, но остатки ли это Содома,

как некоторые утверждают и верят, вопрос другой...

Остров этот имеет в виду и Троило, когда рассказывает, что на расстоянии брошенного камня от берега видна в воде часть стены, приблизительно 15 сажений в длину, черная и совершенно обгорелая. Поскольку стена эта лежит не очень глубоко под водой, решил он добраться до нее на лошади и отломить на память несколько обугленных и почернелых камней, от которых шел смрад и дым, так же пахли и камни необгоревшие.

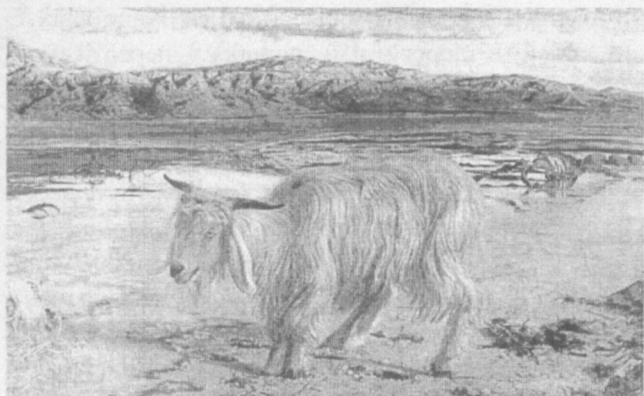
Эгмонд ван ден Ньюэнбург, побывавший у этого озера на другой день после Пасхи, увидел в нем не только нагромождение камней, но также обнаженное водой место, которое почитали развалинами города, а на берегу нашел выброшенные озером большие деревья, из коих иные казались очень старыми».

30. *Ibid.*

31. Критики, за исключением друга художника, Джона Рёскина, отнеслись к «Козлу отпущения» Уильяма Холмена Ханта равнодушно, а один из них даже заявил, что картина, при всем ее дотошном реализме, волнует и интересует его не более, чем жаркое из прошлогодней козлятины. Страдающий и тощий козел отпущения Ханта никогда не сможет стать достаточно внятными образом козла, который в соответствии с иудейским ритуалом

становился носителем грехов народа и изгонялся в пустыню, а стало быть, он не сможет стать телесной метафорой духовного, как когда-то определил символ Фома Аквинский. Между тем художник трудился самоотверженно и бескомпромиссно. Он добрался до своей цели, Мертвого моря, через Каир. Последний длительный отрезок пути от Яффы он проделал верхом на лошади. Картину он начал писать в октябре 1854 года и весь ноябрь, декабрь, январь, февраль, март и апрель работал от зари дотемна... Места эти изобилуют разбойниками, а слуги художника постоянно грозили ему его бросить. Но 10 мая он мог наконец записать: «The Scapegoat is finished» («„Козел отпущения“ закончен»).

Хант тщательно выбрал место для написания картины — особенно пустынную равнину, покрытую соляными напластованиями и расположенную у южной оконечности Мертвого моря: традиционно полагали, что именно здесь когда-то находился Содом. Художник записывает в дневнике: «Если не считать нескольких акаций, которые росли вдоль высохшего русла реки, по которому мы шли, вокруг не было никаких следов растительности... и, насколько хватал глаз, никаких следов человека. С каждой минутой горы становились все более могучими и величественными. Издали казалось, там переливаются сверкающие драгоценные камни, но вблизи обнаружилось, что это всего лишь соль, негашеная известь и сухие, сломан-



У. Х. Хант. «Козел отпущения», 1855.

ные деревья. Сюда течением Иордана принесло скелеты домашних животных, пытавшихся перебраться через реку, и теперь они лежали, покрытые солью и потому не тронутые хищными зверями и птицами». Ср. *G. H. Fleming*. «*That ne'er shall meet again. Hunt, Millais and Rossetti*», 1971 (*Дж. Г. Флеминг. «Которые никогда больше не встретятся. Хант, Миллес и Россетти»*), и *W. H. Hunt*. «*Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*», 1905 (*У. Х. Хант. «Прерафаэлиты и Братство прерафаэлитов»*).

32. Под старым переплетом на задней его стороне обнаружился краткий книжный каталог, прочесть который полностью удалось, только когда в 1937 году книгу стали переплетать заново. Судя по всему, этот список содержит

перечень книг, которые Холмен Хант взял с собой в дорогу или приобрел перед самой поездкой. В него входила, в частности, переведенная в 1853 году на английский язык книга французского дворянина Луи-Фелисьена де Соси, археолога, филолога и путешественника, «*Narrative of a journey round the Dead Sea in The Bible Lands in 1850 and 1851*» («*Рассказ о путешествии вокруг Мертвого моря в Библейских землях в 1850 и 1851 годах*»). Де Соси питал всепоглощающий интерес к Палестине, ее истории, языку, географии. «Его рабочий кабинет был маленьким Иерусалимом: предметы старины, медалионы, карты, гравюры, гипсовые слепки и фотографии — все напоминало о том, что он очарован Святой землей», — рассказывает биограф де Соси, Фрёнер. Высохшая местность вокруг Мертвого моря, как ни странно, была в ту пору еще совсем не исследована. Де Соси утверждал, что как раз у южной оконечности Мертвого моря он обнаружил остатки древнего Содома. Между тем поездка к этому морю была трудной и, по общему мнению, опасной; многие исследователи погибли там или подверглись нападению местных бедуинов и были ими умерщвлены. Вероятно, чтение книги де Соси, его описаний драматических световых эффектов этой местности укрепило глубоко религиозного Ханта в его решении писать своего «*Козла отпущения*» именно здесь. См. *L.-F. Caignart de*

Saulcy. «*Carnets de voyage en orient 1845—1869*», éd. Fernande Bassan, 1955 (Л.-Ф. Кэ-
нъяр де Соси. «*Записки о путешествии на
Восток 1845—1869*», изд. Фернанды Бас-
сан).

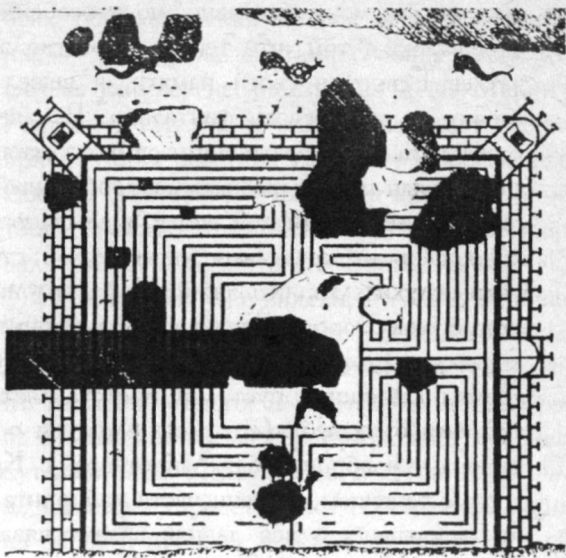
33. «Несмотря ни на что, лагерь дает максимальное чувство свободы». Замечание писателя-диссидента Андрея Синявского из отдаленного лагеря в Барашеве. Уже живя в Париже, Синявский отказывался работать за письменным столом и писал свои книги, сидя на краю кровати, — привычка, сохранившаяся от тяжелых лагерных времен.
34. Во многих письмах.
35. «Восток идентифицируется с отсутствием воспоминаний. Ибо как можно иначе объяснить, что Нерваль, не обмолвившись ни словом, вводит в такое свое оригинальное и личное произведение, как «*Путешествие*», целые куски текста Лэйна, выдавая их за свои собственные описания Востока?» — пишет Эдвард У. Саид в «*Ориентализме*». Рассказчик в «*Путешествии на Восток*» Жерара де Нерваля ищет потерянный рай от Каира до Бейрута и Константинополя. Он путешествует кругами, потому что Святая земля не фокусируется в какой-нибудь одной убегающей точке, а растворяется в смутном отсутствии. Он избегает Иерусалима и Назарета. Он полагает, что в

этих географических местах не найдет истины, — к тому же спутник сообщает ему, что ангелы уже перенесли жилище Девы Марии в Лорето в Италии и потому не стоит делать крюк, чтобы посетить Назарет. Современный Восток, с которым встречается писатель, опустошен и лежит в осколках. Путешествие Нерваля грозит умертвить его Восток.

Зато, как мы уже видели, Нерваль населяет этот разочаровавший его современный ландшафт мифологиями и мечтами, почерпнутыми им из прочитанного, и это прочитанное порой на длительное время берет верх над реальным путешествием. Целые главы в «*Путешествии на Восток*» представляют собой компиляцию из работ и путевых заметок других писателей, таких как Lane. «*Modern Egyptians*» (Лейн. «Современные египтяне»); Creuzer. «*Symbolik*» (Крейцер. «Символика»); Herbelot. «*Bibliothèque orientale*» (Эрбело. «Восточная библиотека»); De Sacy. «*Exposé de la religion des Druzes*» (Де Саси. «Изложение религии друзов»); Terrasson. «*Sethos*» (Террасон. «Сет») и многих других. Таким образом, книга Нерваля о его собственном путешествии становится заклинанием против путевых разочарований, против страха, что, когда он прибудет туда, куда стремится, центр превратится в прах; Нерваль писал в письме к Теофилю Готье: «Я терял царство за царством, провинцию за провинцией, и вскоре не останется ни одного места, которое могло бы стать прибе-

жищем для моих фантазий; но в особенности я сожалею о том, что теперь, горестно запечатлев Египет в своей памяти, я вывел эту страну из мира своей фантазии». В качестве графического изображения и символа маршрута Нерваля можно выбрать раздробленный лабиринт времен римской эпохи. Дельфины, находящиеся за пределами укрепленной стены, указывают на то, что лабиринт расположен в приморском городе. Теперь этот лабиринт находится в археологическом музее в Сиракузах. Центр лабиринта пуст, он представляет собой белый квадрат (ср. слова Арагона о Париже — «лабиринт без Минотавра»). Кроме того, с течением времени части лабиринта были разрушены и вся давняя взаимосвязанная структура разорена. Теперь проходы и переходы уже не подчинены безусловно центру, а образуют своего рода свободную, но лишенную внутренних связей территорию, кулисы фантастических рассказов. Ср. *Жан Рише, а. а.,* а также *Edward W. Said. «Orientalism», 1978* (*Эдвард У. Саид. «Ориентализм»*).

36. Нет сомнения, что фантазии, порожденные названиями той или иной местности, могут вызвать к жизни особый мир, отличный от тех мест, которые обозначены этими названиями. Юный рассказчик в романе Марселя Пруста грезит о названиях городов в Нормандии и Северной Италии — Бальбек, Венеция, Флоренция, Парма. «Но, полностью

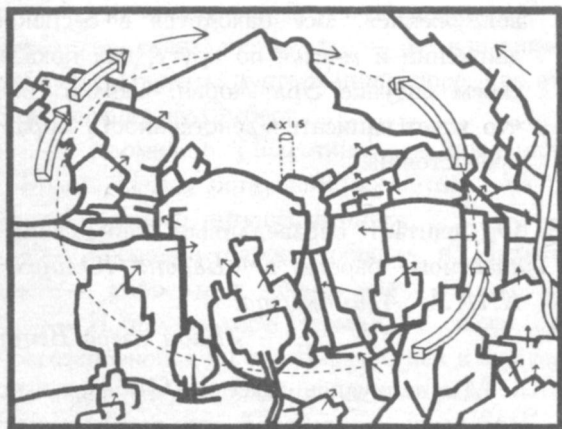


вобрав в себя образ городов, созданный моей фантазией, эти названия изменили его, подчинив его рождение во мне своим собственным законам; они приукрасили этот образ, сделав его совсем не похожим на то, чем эти нормандские или тосканские города были в действительности, и, усугубив своевольные радости моей фантазии, вместе с тем усугубили разочарование, какое мне готовили в будущем мои путешествия. Они возвысили мое представление об этих местах, наделив их большим своеобразием, а стало быть, и большей подлинностью. *Marcel Proust. «A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann»* (Мар-

сель Пруст. «В поисках утраченного времени. В сторону Свана»).

37. Как раз на рубеже столетия он снял одинокую хижину у заброшенной каменоломни Бибемю и обосновался в ней. Сезанну было тогда около 60 лет. Этот побег был в то же время возвращением, потому что подростком он жил в этих глухих местах свободной и счастливой жизнью вместе со школьным товарищем Эмилем Золя. Они часто плавали возле находящейся поблизости большой плотины, которую построил отец Золя и которая обеспечивала Экс свежей водой.

От Бибемю открывался вид на старый мотив Сезанна, гору Сент-Виктуар, которая громоздилась вдали и которую он писал снова и снова. На заднем плане лежала обнаженная



каменоломня, открытая капризам погоды, ветру и палящему полуденному солнцу. На охристых скалах пустили корни деревья и кустарники. Вся местность напоминает одичавшие остатки странного сада. Она отмечена какой-то своеобразной хаотичностью. Побывавший там Джон Ревалд говорит: «Кажется, будто добыча в каменоломне велась без всякого плана. Иногда каменную глыбу разбивали и тут же бросали, не начав разработок. Между глубокими впадинами и мелкими бороздами так и стоят одинокие глыбы... Словно какой-то доисторический великан построил фантастическую игровую площадку, сложил в кучу чурбаки, вырыл ямы, а потом бросил все, не оставив даже намека на свой сложный план». Драматические полотна, созданные в Бибемю, подкрепляют слова Дориваля о том, что художника «охватило космическое головокружение». Все находится в беспокойном движении и мчится по кругу, как показал на своем рисунке Эрл Лоран. Сезанн говорил, что хочет написать «девственность мира», его прасостояние.

38. Он считает справедливым наблюдение несчастного барона в *«Бароне Юлиусе К.»* К. И. Л. Альмквиста:

«Близ озера Веттерн.

Мы двинулись далее по Омбергу и вскоре оказались на главной его возвышенности у

самого Веттерна. Отсюда открывается широкий и прекрасный вид на озеро до самого вестергётландского берега, тянущегося перед нами с севера на юг. Веттерн — одно из самых глубоких, опасных и беспокойных озер, на нем легко начинается волнение, и тогда оно вздымается ужасными волнами. Но теперь оно лежало совершенно спокойно, светло поблескивая, как утихшая страсть.

Барон Юлиус снова шел рядом со мной, он снова впал в уныние, которое мы отмечали в нем прежде, но которое несколько развеялось, пока мы ели землянику.

Когда мы добрались до того места на Омберге, откуда открывался бескрайний обзор воды и окрестностей, мы сели в кружок, чтобы долго и вволю любоваться чарующим зрелищем.

Каждый высказал какое-нибудь замечание.

— Ни одно из мест, виденных мной на земле, — сказал пришелец, — не напоминает так гору Кармил, пусть в миниатюре, как этот наш шведский Омберг.

— Кармил в Палестине! — воскликнул Франс. И все остальные посмотрели на нашего бледного путешественника.

— Господин барон побывал в Палестине? — спросила я зачарованно.

— Я был на горе Кармил, — сказал он с расстановкой. — Гора Кармил, как и эта гора, не такая уж высокая или островерхая — это просторное плато в нескольких сотнях футов

над зеркалом моря. Оттуда открывается пленительный вид на Средиземное море на западе, как здесь мы можем любоваться нашим маленьким Средиземным морем, Веттерном. Будь озеро Токерн расположено дальше отсюда, я сравнил бы его с Тивериадским морем или Генисаретским озером. Не хватает одного: в глубине на северо-востоке нет Ливана, разве что мы примем за него темную протяженность Кольмордена и склоны Муталы. Нет здесь также внизу на открытом пространстве Иерусалима, а выше на нашей шведской горе Кармил нет пещеры святого Илии.

— Совершить путешествие в Палестину, в Землю обетованную, в наше время, в девятнадцатом веке, — дело совершенно необычное, — заметила я».

СОДЕРЖАНИЕ

Корнель и нелинейное письмо. <i>М. Павич</i>	5
--	---

ПУТИ К РАЮ

Предисловие	9
I	11
II	75
III	137

Литературно-художественное издание

ПЕТЕР КОРНЕЛЬ
ПУТИ К РАЮ

Редактор Галина Соловьева
Художественный редактор Илья Кучма
Технический редактор Татьяна Раткевич
Корректоры Ирина Киселева, Маргарита Ахметова
Верстка Алексея Положенцева

Директор издательства Максим Крютченко

ЛП № 000116 от 25.03.99.

Подписано в печать 19.11.99.
Формат издания 80×100¹/₃₂. Печать офсетная.
Гарнитура «Академическая». Тираж 10 000 экз.
Усл. печ. л. 8,14. Изд. № 73. Заказ № 1800.

Издательство «Азбука».
196105, Санкт-Петербург, а/я 192.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГПП «Печатный Двор»
Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.