

Эссе на эстетические темы в форме предисловия

ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАСSET

Этот томик стихов, названный автором «Прохожий» *, позволяет нам присутствовать при рождении нового поэта, новой музыки. Искусство всегда полнится поэтическими голосами, среди них иные звонки и гармоничны, по меньшей мере не фальшивы, но очень немногие оригинальны. Не будем слишком суровы с теми, кому не хватает оригинальности. От произведений искусства, не зачинающих нового стиля, будем требовать звучности, гармонии, по меньшей мере верности — внешних достоинств поэзии.

Но сохраним нашу читательскую любовь для настоящих поэтов, то есть для тех, кто принесет нам новый стиль, кто сам — этот новый стиль. Потому что они, эти поэты, обогащают мир, расширяют нашу реальность. Материя, как нам раньше говорили, ни прибавляется, ни убавляется. Теперь физики говорят, что материя уничтожается, убавляется. Остается истиной хотя бы то, что она не прибавляется **. Это означает, что вещи всегда те же самые, что из их материала нельзя выкроить ничего нового. Но вот поэт толкает внезапно вещи в вихрь и танец. Подчиненные этому скрытому динамизму вещи обретают новый смысл, превращаются в другие, новые вещи.

Вечно старая и неизменная материя, увлеченная вихрями, несущимися по всегда новым траекториям, — вот тема истории искусства. Вихри, которые приносят в мир нечто новое, которые идеально увеличивают наш мир, — это стили.

Придя к решению — для меня непривычному и неожиданному — написать несколько страниц по поводу прекрасного сборника стихов, я не знал, как поступить.

Основное достоинство этой книги, как я уже сказал, состоит в том, что она возвещает о поэте подлинно новом, о стиле, о музее. С другой стороны, стиль здесь еще только прорастает. Я думаю, что было бы не деликатно слишком близко к нему приглядываться и уже сейчас давать ему определения. Лучше посвятить эти страницы тому, чтобы немного точнее определить, что же такое в общем смысле стиль, музыка. Пусть передастся читателю чувство уважения к первым словам поэта, стремящегося к высшему, к чему может стремиться искусство, — быть самим собою.

Однако будь предупрежден, читатель, что

к страницам абсолютной поэзии «Прохожего» эти заметки служат как бы абсолютно прозаическим преддверием. В них говорится об эстетике, которая во всем противоположна искусству, ибо является или претендует быть наукой.

1. Рескин, полезное и красота

Читать стихи не есть одно из моих обыденных занятий. Я вообще не постигаю, как оно может быть обыденным для кого бы то ни было. Чтобы читать стихи, как и для того, чтобы слагать их, требуется некоторая торжественность. Не внешняя, помпезная торжественность, а то состояние внутреннего напряжения, которое овладевает нами в решающие моменты нашей жизни. Современная педагогика самым прискорбным образом влияет на развитие художественной культуры, делая из искусства нечто полезное, обыденное и отмеренное по часам. Из-за этого мы теряем чувство дистанции: теряем уважение и страх перед искусством, приближаемся к нему в любую минуту, в каком придется costume и настроении, и привыкаем не понимать его. Реальная эмоция, которую сегодня имеют в виду, когда говорят об эстетическом наслаждении, — это (если искренно признаться) бледное удовольствие, лишенное той силы и того напряжения, какие должно вызывать одно лишь прикосновение к прекрасному творению.

Одним из самых зловещих для Красоты людей был, вероятно, Рескин, который объяснял искусство на английский манер. Объяснять вещи на английский манер — значит сводить их к домашним и обыденным предметам. Англичанин старается прежде всего жить удобно. Что для француза чувственность, а для немца философия, то для англичанина комфорт. Что же, комфорт, удобство требует от вещей многих свойств, различных в зависимости от жизненной функции, которая в каждом случае призвана служить удобству; только одно свойство является родовым, неизбежным и как бы априорным для всего удобного. Это свойство — привычность, обыденность. Недаром именно Англия решила проблему — как продвигаться вперед, не порывая с вековыми обычаями. Все необычное уже по одному тому, что необычно, неудобно.

Рескин сумел дать искусству толкова-

ние, которое ограничивает искусство только тем, что можно превратить в повседневное занятие. Его Евангелие — это искусство как польза и удобство. Конечно, такому принципу отвечают лишь те искусства, которые не являются, строго говоря, искусством, то есть промышленное или декоративное. Рескин старался усадить Красоту к суровому и уютному английскому очагу, а для этого надо сначала ее приручить, обескровить. Вот тогда, сделав ее призраком, сделав ее «прилагательным», можно ее ввести в почтенные жилища британских граждан.

Я не хочу сказать, что декор или художественная промышленность вовсе лишены красоты. Я только говорю, что их красота — это не сама красота, это полезность, лакированная красотой, это вода с несколькими вакхическими каплями. А в результате современный человек привыкает не просить у красоты эмоций более сильных, нежели те, что вызывает промышленное искусство, и если бы он был искреннее, то признался бы, что эстетическое наслаждение ничем не отличается от удовольствия, которое доставляют ему изящные и хорошо расставленные вещи.

Было бы благоразумно высвободить искусство из этих декоративных ножен, в которых его хотят удержать и которые представляют его закованную в сталь душу испускать под лучами солнца опасные вспышки. Добрый XX век, уносящий нас в своих крепких и твердых руках, кажется, решил порвать с некоторым лицемерием и настаивать на различиях, разделяющих вещи. Мы чувствуем, как из глубины нашей души поднимается полуденная воля, враждебная тому сумеречному видению, для которого все кошки серы. Ни наука не будет для нас здравым смыслом, вооруженным измерительными приборами, ни мораль не станет пассивной порядочностью в нашем социальном обиходе, ни красота — изяществом, простотой или соразмерностью. Все это — здравый смысл, гражданская порядочность, изящество — очень хорошо, мы ничего против этого не имеем, отвратителен тот, кто этим пренебрегает. Но Наука, Мораль, Красота — это совсем другое, совсем непохожее...

Читать стихи не есть одно из моих повседневных занятий.

Я хочу пить воду из чистого стакана, но не предлагайте мне красивый стакан. Вообще-то я считаю, что вряд ли можно сделать стакан для питья в строгом смысле слова прекрасным. Но если бы он был таким, я не смог бы поднести его к губам. Мне казалось бы, что я пью не воду — кровь ближнего, нет, не ближнего, а двойника. Или я стремлюсь утолить жажду, или стремлюсь к Красоте; нечто среднее было

бы фальсификацией и того и другого стремления. Когда я хочу пить, пожалуйста, дайте мне стакан чистый, полный воды и лишенный красоты.

Есть люди, которые ни разу не знали жажды, настоящей жажды. И есть такие, что никогда не переживали Красоту в ее сущности. Только этим я объясняю, что кто-то может пить из прекрасного стакана.

2. «Я» как действователь

Использовать, употреблять мы можем только вещи. И наоборот: вещи — это точные приложения наших сил в практической деятельности. Однако мы можем поставить себя в положение использующей стороны по отношению ко всему, кроме одной, одной-единственной вещи — нашего «я».

Кант свел мораль к своей известной формуле: поступай так, чтобы не употреблять других людей как средства, а чтобы они были всегда лишь целью твоих действий. Превратить, как это делает Кант, эти слова в норму и схему всякого долга — значит заявить, что на деле каждый из нас использует других своих сородичей, относиться к ним, как к вещам. Кантовский императив в разных его формулировках направлен к тому, чтобы другие люди стали для нас личностями — не полезностями, не вещами. И это же достоинство личности приходит к людям, когда мы следуем бессмертной максиме Евангелия: возлюби ближнего, как самого себя. Сделать что-либо своим «я» есть единственное средство достичь того, чтобы оно перестало быть вещью.

Как кажется, нам дано выбирать перед лицом другого человека, другого субъекта: обращаться с ним, как с вещью, использовать его, либо обращаться с ним, как с «я». Здесь есть возможность решения, которой не могло бы быть, если бы все другие люди на самом деле были «я». «Ты», «он» — это, следовательно, только кажущиеся «я». На языке Канта мы скажем, что моя добрая воля делает из «ты» и «он» как бы другие «я».

Но выше мы говорили об «я» как об единственном, чего мы не только не хотим, но и не можем превратить в вещь. И это нужно понимать буквально.

Для уяснения этого уместно рассмотреть, как изменяется значение глагола в первом лице изъявительного наклонения в сравнении со вторым или третьим лицом. «Я иду», например. Значение «идти» в «я иду» и «он идет» на первый взгляд идентично, иначе не употреблялся бы один и тот же корень. Заметьте, что «значение» значит «указание на предмет», следовательно, «идентичное значение» — это указание на один и тот же объект, на один и

тот же аспект объекта или реальности. Но если мы внимательно разберемся, какова же реальность, на которую указывают слова «я иду», мы сразу же увидим, насколько она отличается от реальности, на которую указывают слова «он идет». То, что «он идет», мы воспринимаем зрением, обнаруживая в пространстве серию последовательных позиций ног на земле. Когда же «я иду», может быть, мне и приходит на ум зрительный образ моих движущихся ног, но прежде всего и непосредственной всего с этими словами связывается реальность, невидимая и неуловимая в пространстве, — усилие, импульс, мускульное ощущение напряжения и сопротивления. Трудно представить себе более различные восприятия. Можно сказать, что в «я иду» мы имеем в виду ходьбу, взятую как бы изнутри, в том, что она есть, а в «он идет» — ходьбу, взятую в ее внешних результатах. Однако единство ходьбы как внутреннего события и как внешнего явления, будучи очевидным и не требующим от нас труда, вовсе не означает, что эти два ее лика хоть капельку похожи. Что общего, что схожего между этим особенным «внутренним усилием», ощущением сопротивления и переменой положения тела в пространстве? Есть, значит, «я — ходьба» полностью отличная от «ходьбы других».

Любой другой пример подтвердит наше наблюдение. В случаях вроде «ходьбы» внешнее значение кажется первоначальным и более ясным. Не будем сейчас доискиваться, почему это именно так. Достаточно оговорить, что, напротив, почти все глаголы характеризуются первоначальным и очевидным значением, которое они имеют в первом лице. «Я хочу, я ненавижу, я чувствую боль». Чужая боль и чужая ненависть, кто их чувствовал? Мы только видим перекошенное лицо, испепеляющие глаза. Что в этих внешних признаках общего с тем, что я нахожу в себе, когда переживаю ненависть и боль?

Думаю, что теперь уже ясна дистанция между «я» и любой другой вещью, будь то бездыханное тело, или «ты», или «он». Как нам выразить в общей форме различие между образом или понятием боли и болью как чувством, как болезнью? Образ боли не болит, даже больше того, отдаляет от нас боль, заменяет ее идеальной тенью. И наоборот, болящая боль противоположна своему образу — в тот момент, когда она становится образом самой себя, у нас перестает болеть.

«Я» означает, следовательно, не этого человека в отличие от другого, или тем менее человека в отличие от вещи, но все — людей, вещи, ситуации — в процессе бытия, осуществляющих себя, обнаруживаю-

щих себя. Каждый из нас, согласно этому, «я» не потому, что принадлежит к привилегированному зоологическому виду, надежному проекционным аппаратом, именным сознанием, но просто потому, что является чем-то. Эта шкатулка из красной кожи, которая стоит передо мной на столе, не есть «я», потому что она только мое представление, образ, а быть представлением значит как раз не быть тем, что представляется. То же отличие, что между болью, о которой мне говорят, и болью, которую я чувствую, существует между красным цветом кожи, увиденным мною, и бытием красной кожи для этой шкатулки. Для нее быть красной означает то же, что для меня чувствовать боль. Как есть «я» — имярек, так есть «я» — красный, «я» — вода, «я» — звезда.

Все, увиденное изнутри самого себя, есть «я».

Теперь ясно, почему мы не можем находиться в позиции использующего по отношению к «я»: просто потому, что мы не можем поставить себя лицом к лицу с «я», потому, что нерасторжимо то полное взаимопроникновение, в котором находятся элементы нашего внутреннего мира.

3. «Я» и мое «я»

Все, увиденное изнутри меня самого, есть «я».

Эта фраза послужит лишь мостиком к верному пониманию нужной нам сути. Строго говоря, эта фраза не точна.

Когда я чувствую боль, когда я люблю и ненавижу, я не вижу своей боли, не вижу себя любящим и ненавидящим. Чтобы я увидел мою боль, нужно, чтобы я прервал состояние боления и превратился бы в «я» смотрящее. Это «я», которое видит другого в состоянии боления, и есть теперь подлинное «я», настоящее, действующее. «Я» болящее, если говорить точно, было, а теперь оно только образ, вещь, объект, находящийся передо мной.

Так мы подходим к последней ступеньке анализа: «я» — это не человек в противоположность вещи; «я» — не «этот» человек в противоположность человеку «ты» или человеку «он»; «я», наконец, — не тот «я самый», *me ipsum*, которого я стараюсь узнать, когда следуя дельфийскому правилу «Познай самого себя». Я вижу восходящим над горизонтом и поднимающимся, подобно золотой амфоре, над рассветными облаками не солнце, но лишь образ солнца. Точно так же «я», которое мне кажется тесно слитым со мной, всецело принадлежащим мне, есть только образ моего «я».

Здесь не место объявлять войну первородному греху современной эпохи, который, как всякий первородный грех, был необхо-

димым условием немалочисленных достоинств и побед. Я имею в виду субъективизм, духовную болезнь эпохи, начавшейся с Возрождения. Болезнь эта состоит в предположении, что самое близкое мне — мое «я», то есть самое близкое для моего познания — это моя реальность и «я» как реальность. Фихте, который был прежде всего и более всего человеком преувеличений, преувеличений на уровне гениальности, довел до высшего градуса эту субъективистскую лихорадку. Под его влиянием прошла целая эпоха, в утренние часы которой, когда-то, в германских аудиториях вытаскивали мир «я», как вытаскивают платок из кармана. Но после того, как Фихте начал нисхождение субъективизма, и возможно даже в эти самые минуты, замаячили смутные очертания берега, то есть нового способа мышления, свободного от этой заботы.

Это «я», которое мои сограждане именуют имяреком и которое есть я сам, скрывает на деле столько же секретов от меня, как и от других. И наоборот, о других людях и о вещах у меня не менее прямые сведения, чем обо мне самом. Как луна показывает мне лишь свое бледное звездное плечо, так и мое «я» — только прохожий, который проходит перед моими глазами, позволяя рассмотреть лишь спину, окутанную тканью плаща.

Далеко от слова до дела — говорится в народе. И Ницше сказал: «Легко думать, но трудно быть». Это расстояние от слова до дела, от мысли о чем-то до бытия чего-то как раз и есть то самое, что разделяет вещь и «я».

4. Эстетический объект

Теперь мы добрались до следующей жесткой дилеммы: мы не можем сделать объектом нашего понимания, не можем заставить существовать для нас предмет, если не превратим его в образ, в концепцию, в идею, иными словами, если он не перестанет быть тем, что он есть, и не превратится в тень, в схему самого себя. Только с одной вещью вступаем мы во внутреннюю связь — с нашей индивидуальностью, нашей жизнью, но и эта интимность, превращаясь в образ, перестает быть подлинной. Когда я написал, что «я иду» указывает на ходьбу, увидевшую в ее внутреннем содержании, я утверждал нечто весьма относительное, поскольку образ передвижения тела в пространстве — это образ моих чувств и ощущений. Но подлинная, осуществляющаяся ходьба равно удалена как от образа внешнего, так и от образа внутреннего.

Внутреннее не может быть объектом ни нашей науки, ни практического мышле-

ния, ни искусственного воспроизведения. И все же именно оно подлинная сущность вещи, единственно нужное и полностью удовлетворяющее наше созерцание. Не будем углубляться в вопрос, возможно ли с точки зрения разума, а если возможно, то каким образом, сделать объектом нашего созерцания то, что кажется обреченным никогда не превращаться в объект. Это завело бы нас слишком далеко в дебри метафизики. Остановимся и поглядим внимательно на произведение искусства — например, на «Задумчивого», божественно спокойного под холодным светом капеллы Медичи. И спросим себя, что же это такое, что в конечном счете стало тут поводом, объектом и темой нашего созерцания.

Это ведь не глыба мрамора как образ действительности. Ведь, поскольку мы можем вызвать в памяти все его детали, нам вовсе не важно его материальное существование. Сознание реальности этого мраморного тела никак не участвует в нашем эстетическом переживании — или, вернее сказать, участвует только как средство почувствовать, что это чисто воображаемый объект, который мы можем полностью перенести в нашу фантазию.

Но и не фантастический предмет становится эстетическим предметом. Фантастический предмет ничем, собственно, не отличается от реального предмета: различие между ними сводится к тому, что одну и ту же вещь мы представляем себе как существующую, либо как не существующую в действительности. Но «Задумчивый» — это новый объект, качественно несравнимый с предметом нашей фантазии. Он начинается там, где кончается всякий образ. Не белизна мрамора, не линии и формы, но то, о чем говорит все это и что вдруг оказывается перед нами в такой полноте своей, какую мы можем обозначить лишь словами: абсолютное присутствие.

В чем же различие между зрительным образом думающего человека, на которого мы смотрим, и раздумьем «Задумчивого»? Зрительный образ действует на нас как повествование, сообщает нам, что вон там, у нас на виду, кто-то думает; всегда сохраняется дистанция между тем, что дает нам образ, и тем, на что этот образ указывает. Но в «Задумчивом» осуществляется самый акт раздумья. Мы присутствуем при том, при чем никогда не могли бы присутствовать иным способом.

Ошибочной и банальной является трактовка, которую дает один современный эстетик тому особому способу познания предмета, которым располагает искусство. Согласно Липссу, я проецирую мое «я» в отшлифованный кусок мрамора, и внутренняя жизнь «Задумчивого» есть как бы

маскарад моей. Это явно ложно: я полностью отдаю себе отчет, что «Задумчивый» — это он, а не я, это его «я», а не мое.

Ошибка Липпса — последствие того субъективистского зуда, о котором я уже говорил. Как будто эта несравненная прозрачность эстетического предмета открывает для меня — вне искусства — мое «я»! Не в интроспекции, не созерцая самого себя, я нахожу интимность раздумья, а в этом мраморном гиганте. Самое ложное — предполагать в искусстве подземелья внутренней жизни, метод сообщения другим того, что происходит в нашем духовном подполье. Для этого существует язык, но язык только указывает на внутреннюю жизнь предмета, не представляет ее.

Заметьте три понятия, которые входят в каждое языковое выражение. Когда я говорю «мне больно», надо различать:

- 1) саму боль, которую я чувствую;
- 2) мой образ этой боли, который не болит;
- 3) слово «больно».

Что же передает другой душе звук «больно», что он означает? Не болящую боль, но бесцветный образ боли. Повествование делает из всякой вещи призрак самой себя, отдаляет ее, перебрасывает за горизонт актуальности. Рассказанное уже «было» и это «было» — форма, которую оставляет в настоящем та сущность, что теперь уже отсутствует, как кожу, сброшенную змеей.

Итак, подумаем, что означал бы язык, или система выразительных знаков, функция которой состояла бы не в рассказе о вещах, но в представлении их нам как осуществляющихся.

Такой язык — искусство. Именно это делает искусство. Эстетический объект — это внутренняя жизнь как она есть, это любой предмет, превращенный в «я».

Я не говорю — будьте внимательны! — что произведение искусства открывает нам тайну жизни и бытия; я говорю, что произведение искусства приносит нам то особое наслаждение, которое мы называем эстетическим, потому что нам кажется, что нам открывается внутренняя жизнь вещей, их осуществляющаяся реальность, — и рядом с этим все сведения, доставленные наукой, кажутся только схемами, далекими аллюзиями, тенями и символами.

5. Метафора

Наш взгляд, устремленный на какой-либо предмет, сталкивается с его поверхностью и отскакивает, возвращаясь к нашему зрачку. Эта невозможность проникнуть в предмет придает любому познавательному

акту — видению, образу, понятию — особый характер дуализма, разрыва между познаваемой вещью и познающим субъектом. Только прозрачные предметы, стекло, например, как кажется, выпадают из этого закона: мой взгляд проникает через стекло, то есть я прохожу в акте зрения сквозь тело стекла и в какой-то момент возникает взаимопроникновение взгляда и стекла. В его прозрачности «я» и вещь становятся едины. Однако так ли это на самом деле? Чтобы прозрачность стекла была подлинной, нужно, чтобы я глядел через стекло на другие предметы, отражающие мой взгляд. Стекло, за которым пустота, для нас не существует. Сущность стекла состоит в том, чтобы позволять видеть другие предметы, его бытие как раз в том, чтобы не быть собой, а быть другой вещью. Какая страшная миссия смирения, самоотрицания возложена на некоторые существа! Вот женщина, как говорил Сервантес, «прозрачный сосуд красоты», тоже кажется обреченной «быть не собой, а другим» в телесном и духовном смысле. Женщина кажется предназначенной быть благоуханным вместилищем для других существ, позволять заполнить себя любовнику или сыну.

Но вернемся: если вместо того, чтобы видеть сквозь стекло другие вещи, я сделаю его самым целью моего взгляда, то оно перестанет быть прозрачным и передо мной окажется какой-то мутный предмет.

Пример со стеклом может помочь нам осознать то, что инстинктивно, с полной и непосредственной очевидностью дано нам в искусстве. А именно: существует нечто, соединяющее двойное бытие (прозрачного стекла и того, что видно через стекло), так что прозрачность предмета позволяет видеть не что иное, как самый этот предмет.

Этот предмет, что виден через самого себя, иными словами, эстетический объект в самой элементарной форме, дан в метафоре. Я сказал бы, что эстетический предмет и метафорический предмет — это одно и то же, что метафора — это первичный эстетический предмет, ячейка прекрасного.

Несправедливое пренебрежение со стороны ученых держит метафору на положении *terra incognita*. Я не претендую на то, чтобы возвести на этих бегло написанных страницах целую теорию метафоры, и ограничусь лишь тем, что покажу, как раскрывается в ней подлинный эстетический предмет.

Прежде всего надо предупредить, что термин «метафора» обозначает одновременно и процесс и результат, то есть форму мыслительной деятельности и предмет, полученный посредством этой деятельности.

Один левантийский поэт, сеньор Лопес Пико^{***}, назвал кипарис «призраком мертвого пламени».

Вот очевидная метафора. Каков же здесь метафорический предмет? Не кипарис, не пламя, не призрак — все они принадлежат миру реальных образов. Новый объект, который выходит нам навстречу, — некий «кипарис — призрак пламени». И что же, такой кипарис уже не кипарис, такой призрак уже не призрак, такое пламя уже не пламя. Если мы хотим выделить то, что может остаться от кипариса, вдруг превращенного в пламя, и от пламени, ставшего кипарисом, то все сведется к реальному наблюдению над схожестью линейных очертаний кипариса и пламени. Это реальное сходство между тем и другим предметом. Во всякой метафоре есть реальное сходство между ее элементами, и поэтому принято думать, что метафора якобы по сути своей заключается в уподоблении или в уподобляющем сближении двух далеких друг от друга вещей.

И тут все ошибаются. Во-первых, большее или меньшее отдаление предметов друг от друга означает лишь их большее или меньшее сходство; сказать, что предметы далеки друг от друга, равнозначно тому, чтобы сказать, что они мало похожи друг на друга. А метафора нас удовлетворяет именно потому, что мы угадываем в ней совпадение между двумя вещами, более глубокое и решающее, нежели любое сходство.

Кроме того, если читая стихи Лопеса Пико, мы будем думать заранее о действительном сходстве этих двух предметов — о линиях очертаний кипариса и пламени, — то мы заметим, что все очарование метафоры улетучилось, оставив нам немое, незначительное геометрическое наблюдение. Нет, не реальное уподобление лежит в основе метафорического.

На деле позитивное сходство есть первое артикуляционное движение аппарата метафоры, но и только. Мы нуждаемся в реальном сходстве, в некоторой оправданности сближения двух элементов. Но цель у нас противоположная той, какую при этом предполагают.

Заметьте себе, что сходство, на которое опирается метафора, всегда несущественно с точки зрения реальности. В нашем примере идентичность очертаний кипариса и пламени настолько внешнее, незначительное для каждого из них свойство, что, не колеблясь, мы сочтем его только предлогом.

Механизм, следовательно, тут такой: идет речь о формировании нового предмета, назовем его «прекрасный кипарис» в противоположность «реальному кипарису». Чтобы получить его, нужно подвергнуть кипарис двум операциям: первая состоит в освобождении нас от кипариса как физической и зрительной реальности, в уничтожении реального кипариса; вторая операция

состоит в придании ему тончайшего нового качества, сообщающего свойство прекрасного.

Чтобы совершить первую операцию, мы ищем какой-то другой предмет, на который кипарис действительно в чем-то похож, но в чем-то мало существенном. Опираясь на эту несущественную идентичность, мы заявляем об их абсолютной идентичности. Это абсурд, это невероятно. Соединенные совпадением в чем-то мало важным, во всем остальном эти образы сопротивляются взаимопроникновению, отталкивают друг друга. Реальное сходство служит на деле тому, чтобы подчеркнуть реальное несходство обоих предметов. Там, где обнаруживается реальная идентичность, нет метафоры. В метафоре живет ясное сознание не-идентичности.

Макс Мюллер обратил наше внимание на то, что в «Ведах» метафора еще не нашла словечка «как», порождающего главное заблуждение. Наоборот, метафорическая операция предстает там открытой, обнаженной, и мы присутствуем при акте отрицания идентичности. Поэт в «Ведах» не говорил «твердый, как камень», но «sa parvato na acyutas» — «он твердый, но не камень». Как если бы он сказал: твердость поначалу атрибут скал, но «он» тоже твердый, однако не твердостью скал, а новой твердостью, другого рода. Таким же образом поэт предлагает Богу свой гимн *pop suavem cibum* — то есть сладкий, но не яство. Берег приближается мыча, «но он не бык»¹.

Традиционная логика употребляет способ утверждения отрицанием, согласно которому отрицание вещи есть в то же время утверждение новой вещи. Так, в нашем примере кипарис-пламя не есть уже реальный кипарис, но новый предмет, сохраняющий от физического дерева лишь мысленную форму, которая наполняется новой субстанцией, абсолютно чуждой кипарису, — призрачной материей мертвого пламени². И наоборот, пламя покидает узкие границы реальности, в пределах которой оно пламя и ничего более, чтобы перелиться в чисто идеальную форму. В результате первой операции предмет уничтожается как образ реального. В столкновении предметов ломается их твердый остов, и внутренняя материя в расплавленном состоянии напоминает плазму, готовую принять новую форму и структуру. Предмет «кипарис» и

¹ Max Müller. Origine et développement de la Religion, p. 79.

² Ясно, что в этой строке целых три метафоры: та, что из кипариса делает пламя; та, что из пламени делает призрак; и та, что из пламени делает мертвое пламя. Чтобы упростить дело, я анализирую лишь первую.

предмет «пламя» начинают перетекать, превращаться в идеальную тенденцию кипариса и идеальную тенденцию пламени. Вне метафоры, во внепоэтическом мышлении каждый из этих предметов — термин, конечный пункт движения нашего сознания. Поэтому движение к одному из них исключает движение к другому. Но когда метафора декларирует их абсолютную идентичность с той же силой, что и абсолютную не-идентичность, она подводит нас к тому, что мы не ищем идентичности в реальных образах этих предметов, а используем их всего лишь как отправной пункт, как знак, за которым мы должны найти идентичность новых объектов, — кипарис, который без всякого абсурда мы можем считать пламенем.

Вторая операция: поскольку мы уже предупреждены, что реальные образы не идентичны, метафора настаивает упрямо на идентичности. И увлекает нас в другой мир, где, по-видимому, такая идентичность возможна.

Простое объяснение укажет нам дорогу к этому новому миру, где кипарисы становятся пламенем.

У всякого образа, скажем так, два лица. Одно из них — это образ того или иного предмета; другое — образ чего-то моего. Я вижу кипарис, я воображаю кипарис, это мой образ кипариса. Что касается кипариса, — это только образ, что касается меня, — это мое реальное состояние, момент моего «я», моего бытия. Конечно, пока осуществляется жизненный акт моего видения кипариса, кипарис существует для меня как предмет; что же такое «я» в этот момент — это остается для меня секретом. Следовательно, слово «кипарис», с одной стороны, имя вещи, с другой — действие, мое видение кипариса. Чтобы превратить, в свою очередь, в объект моего восприятия это мое бытие или эту мою деятельность, нужно, чтобы я повернулся, если можно так сказать, спиной к кипарису и — противоположно тому, что делал раньше, — посмотрел бы внутрь себя. Тогда я увидел бы дереализующийся кипарис, превращающийся в мою деятельность, в «я». Иначе говоря, нужно, чтобы слово «кипарис», обозначающее существование, начало бы размываться, двигаться, приобрело бы оттенок глагольности.

Каждый образ есть как бы мое состояние действия, актуализация моего «я». Дадим этому состоянию название чувства. Нынешняя психология уже преодолела ограниченность, когда чувством называли только состояния удовольствия и неудовольствия, радости и грусти. Всякий образ объекта, входя в наше сознание или покидая его, вызывает субъективную реак-

цию — как птица, садясь на ветку или вспорхнув с нее, заставляет ветку дрожать, как, включая или выключая электричество, мы возбуждаем новое движение тока. Эта субъективная реакция есть не что иное, как самый акт восприятия, будь то видение, воспоминание, осознание и т. п. Именно поэтому мы не отдаем себе в нем отчета: нам нужно отвернуться от объекта, чтобы заметить наш акт видения, а в этом случае акт этот прекратится. Мы снова повторим сейчас то, что было уже сказано: наша внутренняя жизнь не может быть для нас объектом непосредственного созерцания.

Вернемся к нашему примеру. Нас вначале приглашают подумать о кипарисе, затем его убирают и предлагают поставить на то же мысленное место призрак пламени. Иначе говоря, мы должны видеть образ кипариса через образ пламени, видеть кипарис пламенем и наоборот. И так и этак они исключают друг друга, они взаимно не прозрачны. И однако же факт, что, читая этот стих, мы внезапно осознаем возможность полного взаимопроникновения между ними — одно, не переставая быть собою, может находиться на месте другого. В этом случае прозрачны наши чувства обоих предметов³. Чувство-кипарис и чувство-пламя идентичны. Почему? Ах, не знаем мы, почему! Это вечно иррациональное в искусстве. Это абсолютная эмпирика поэзии. Каждая метафора — открытие закона универсума. И даже после того, как метафора создана, мы по-прежнему не знаем, почему это так. Мы просто чувствуем, что это так, мы живем этим бытием кипариса-пламени.

Перевем на этом анализ нашего примера. Мы обнаружили предмет, состоящий из трех элементов или измерений: вещь-кипарис и вещь-пламя, которые превращаются теперь в простые свойства третьей вещи, — чувства или формы «я». Оба образа сообщают новому чудесному телу объективный характер, а чувство придает ему внутреннюю глубину. Стараясь подчеркнуть равенство обеих сторон, мы могли бы назвать новый предмет «кипарисом-чувством».

Этот новый, созданный поэтом предмет для некоторых людей — символ высшей реальности. Так, у Кардуччи:

³ Слово метафора — перенос, перекладывание — этимологически обозначает положение одной вещи на место другой. Но перенос в метафоре всегда обоюдный: кипарис — пламя и пламя — кипарис. Это доказывает, что место, на которое переносится каждый из предметов, — не место другого, а новое чувство, общее для обоих. Метафора, следовательно, состоит в переносе предмета с его реального места в чувство.

Царить в стихе метафора должна,
Ее владенье радостно и стройно.
И, вымыслом рожденная, она
Прозванья высшей истины достойна.

6. Стиль или муза

Нам остается добавить еще одно, последнее, соображение. Почти все эстетические теории определяют искусство — в тех или иных терминах — как выражение человеческой духовности, чувств субъекта. Я не стану сейчас дискутировать со сторонниками этой точки зрения, весьма распространенной и авторитетной, но только подчеркну пункт несогласия между этой теорией и моей, изложенной на предыдущих страницах.

Искусство — это не просто такое выражение, при котором выражаемое существует предварительно в реальности еще в невыраженном состоянии. В сжатом анализе метафорического механизма, только что проделанном нами, выясняется, что чувства не цель работы поэта. Неверно, ошибочно считать, что в произведении искусства выражается реальное чувство. В нашем примере эстетический объект — это в буквальном смысле предмет, который мы назвали «кипарис-чувство». Чувство в искусстве — тоже знак, выразительное средство, а не нечто выражаемое. Это материал для нового тела *suū generis*. «Дон Кихот» — не мое чувство и не реальный человек или образ реального человека. Это новый предмет, живущий в атмосфере эстетического мира, отличного и от мира физического и от мира психологического.

Экспрессивная функция языка ограничивается выражением при помощи образов (звукового или визуального образа слова) других образов: вещей, людей, ситуаций, чувств, а искусство, наоборот, использует чувства (взяты как процесс переживания) в качестве средств выражения и благодаря этому показывает предметы как бы находящимися в процессе самоосуществления. Можно сказать, что если язык говорит нам о вещах, отсылает к ним, то искусство их осуществляет. Можно сохранить за искусством право на функцию выражения, но обязательно при этом учитывать, что у выражения есть две различные способности: аллюзивная и осуществляющая.

Из всего сказанного следует и другой важный вывод: искусство в сущности своей — ирреализация. Мы иногда классифицируем различные художественные тенденции на идеалистические и реалистические, но всегда остается неопровержимым тот факт, что сущность искусства — создание новой предметности, рождающейся только из разрыва и уничтожения реальных предметов. Поэтому искусство вдвойне ирреально: во-первых, потому, что оно не ре-

ально, его предмет — это нечто новое, отличное от реальности; а во-вторых, потому, что этот новый эстетический предмет несет в себе как один из своих элементов уничтожение реальности. Как второй план возможен лишь позади первого плана, так территория красоты начинается лишь за границами реального мира.

В анализе метафоры мы видели, каким образом из наших чувств делают выразительное средство, используя в особенности то, что есть в этих чувствах невыразимого. Механизм, с помощью которого достигается этот эффект, состоит в смещении нашего естественного видения вещей, так что под покровом этого смещения разрастается и становится решающим то, что обычно проходит незамеченным, — наше чувствование вещи.

Преодоление, или разрушение, реальной структуры вещи и ее новая структура (наше чувствование) — две стороны одного процесса.

Особый способ, которым каждый поэт дереализует вещи, — это его стиль. Но ведь если взглянуть с другой стороны, то дереализация становится достижимой лишь тогда, когда объективная сторона образа подчиняется субъективной, чувствованию, когда объективное становится частицей нашего «я». Теперь понятна справедливость изречения: «Стиль — это человек» ****.

Но не забывайте, что эта субъективность существует лишь постольку, поскольку она связана с предметом, что субъективность проявляется в деформации реальности. Стиль исходит из индивидуальности «я», но проявляется в вещах.

«Я» каждого поэта — это новый словарь, новый язык, посредством которого он дарит нам предметы вроде кипариса-пламени, неведомые ранее. В реальном мире вещи могут существовать для нас раньше, чем обозначающие их слова. Мы можем видеть и трогать вещи, не зная их имен. В эстетическом мире стиль — в одно и то же время и слово, и рука, и зрачок: только в нем и через него узнаем мы о каких-то новых существах. То, что сообщает нам стиль одного поэта, не скажет другой. Есть стиль с богатым запасом слов, как будто из таинственной каменоломни извлекает рудокоп бесчисленные секреты. А возможен стиль, располагающий тремя или четырьмя вокабулами, но благодаря им открывается уголок красоты, который только ими и создан. Каждый подлинный поэт, многословный или скупой на слова, незаменим. Ученый будет превзойден другим ученым, пришедшим ему на смену; поэт всегда, в буквальном смысле слова, остается непревзойденным. Наоборот, всякое подражание в искусстве неуместно. К чему оно? В науке ценно именно то, что может

быть повторено, ценность поэтического стиля — в его единственности.

Я чувствую поэтому религиозное волнение, когда, читая книги молодых поэтов, за всеми их достоинствами звучности, гармонии и точности я вдруг услышу детский крик, первый крик рождающегося стиля. Первая смутная улыбка новой музыки. Она обещает нам, что наш мир расширится.

7. «Прохожий», или новая муза

Именно это случилось со мной, когда я прочел книгу Морено Вилья. Есть у него стихотворение, названное «В пылающей сельве». Его нужно читать сосредоточенно. Это чистая поэзия. Ничего в нем нет, кроме поэзии. Нет даже того минимума реальности, который сохранялся в стихах символистов, передававших нам впечатления от вещей. Здесь нет ни вещей, ни даже впечатлений (которые еще содержатся

в описательных стихах, предшествующих в сборнике этому стихотворению).

Среди всех физических свойств есть одно, в котором уже намечается ирреальное, — это запах. Чтобы воспринять его, мы должны как бы уйти в себя. Мы чувствуем, что должны отделиться от окружающего, которое нас подчиняет и включает в утилитарный порядок реальностей. Для этого мы закрываем глаза и делаем несколько глубоких вдохов, чтобы остаться на секунду наедине с ароматом. Что-то в таком роде нужно и для понимания этого стихотворения, сотканного из ароматов.

Из глубин этой чащи нам улыбается новая муза, она еще только растет, и мы будем ждать дня, когда она достигнет зрелости.

В нашей выжженной пустыне распускается роза.

1914 г.

Комментарии

* Хосе Морено Вилья (1887—1955) — испанский поэт, новеллист, драматург и художник. «Прохожий» — его вторая книга стихов. Был высоко ценен лучшими испанскими поэтами: о нем писали Хуан Рамон Хименес, Антонио Мачадо и Луис Сернунда. После поражения Республики эмигрировал в Мексику, где и умер. Его творчество, развивавшееся в общем русле испанской поэзии первой половины нашего века, в сознании читателей и историков литературы оказалось заслонено наследием плеяды великих испанских поэтов эпохи.

** Ироническое замечание Ортеги относительно «убавления материи» вызвано, по-видимому, неправильным толкованием открытий современной физики: на самом деле закон сохранения материи остается важнейшим принципом физической науки.

*** Хосе Мария Лопес Пико (1889—1959) — видный каталонский поэт, автор множества поэтических книг, награжденный рядом литературных премий. Х. Ортега-и-Гассет цитирует его строку по-каталонски. В Испании Левантом обычно называют восточное средиземноморское побережье Испании в отличие от распространенного в Европе более широкого толкования этого старинного географического термина, включающего также побережье Малой Азии, Сирии и Египта. Именно в этом, привычном для испанца смысле Ортега называет поэта из Каталонии «левантийским».

**** Изречение принадлежит Бюффону — «Рассуждение о стиле», произнесенное во Французской Академии 25.VIII. 1793 г.