

Гастон Башляр. Поэтика пространства

Гастон Башляр

Поэтика пространства

Текст предоставлен правообладателем.

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=8970272

Башляр, Гастон Поэтика пространства: Ад Маргинем Пресс; Москва;

2014

ISBN 978-5-91103-538-9

Аннотация

Классическая работа 1957 года известного французского феноменолога посвящена образам пространств, их месту и функционированию в литературе и искусстве – от трактатов Ямвлиха и эссеистики Бодлера до романов Виктора Гюго и картин Ван Гога. «Поэтика пространства» – одно из самых лирических исследований феномена дома. Башляр приглашает нас в путешествие от подвала до чердака, чтобы показать, как восприятие жилища и других укрытий формируют наши мысли, воспоминания и мечты.

Спустя десять лет после первого русского издания книга выходит в новом переводе Нины Кулиш.

В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

Содержание

Введение	5
I	5
II	9
III	16
IV	20
V	25
VI	28
VII	34
VIII	37
IX	40
Глава первая	48
I	48
Конец ознакомительного фрагмента.	50

Гастон Башляр

Поэтика пространства

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

Gaston Bachelard

La poétique de l'espace

© Presses Universitaires de France, 1957

© Кулиш Нина, перевод, 2014

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/
IRIS Foundation, 2014

Введение

I

Философ, вся система взглядов которого сложилась под воздействием фундаментальных тем философии науки, который так последовательно, как он только смог, придерживался линии активного рационализма, линии неуклонно возрастающего рационализма современной науки, должен стереть из памяти свое знание, отбросить все свои навыки философских исследований, если он вознамерится изучать круг проблем, связанных с поэтическим воображением. В этой области весь его культурный багаж будет бесполезным; длительная работа по согласованию мыслей и созданию мыслительных конструкций, работа, занимавшая иногда неделю, а иногда и месяц, не даст никакого результата. Надо быть очевидцем, очевидцем образа в самую минуту его появления: если существует некая философия поэзии, эта философия должна рождаться и возрождаться по велению некоей звучной стихотворной строки, в абсолютном слиянии с неким отдельно взятым образом, а точнее говоря, из восторга, вызванного новизной этого образа. Поэтический образ – внезапно возникающая рельефная выпуклость на ровном фоне обычной психической деятельности, явление, ма-

ло изученное в системе психологических причинных связей низшего порядка. Никакое общее и повсеместно согласованное правило также не может стать основой для философии поэзии. Понятие принципа, понятие «основы» стало бы в данном случае губительным. Оно свело бы на нет всю актуальность, всю психическую новизну стихотворения. Если философская мысль, рассматривая какую-либо долго и тщательно разрабатывавшуюся научную теорию, должна требовать, чтобы новая идея вписывалась в круг уже испытанных идей, пусть даже круг этот, из-за появления новой идеи, придется подвергнуть кардинальному пересмотру, как это происходит при любых революциях в современной науке, – то философия поэзии должна признать, что у произведения поэтического искусства нет прошлого, или, по крайней мере, недавнего прошлого, изучая которое мы могли бы отследить этапы его подготовки и самое появление на свет.

Когда в дальнейшем нам случится упомянуть о связи нового поэтического образа с неким архетипом, дремлющим в глубине бессознательного, придется разъяснить, что связь эта не является *причинной* в точном смысле слова. Поэтический образ не подчиняется давлению извне. Он не может быть отзвуком прошлого. Скорее наоборот: сила образа пробуждает отзвуки в далеком прошлом, и трудно даже сказать, насколько далеко будут они отдаваться и как скоро смолкнут. Благодаря своей новизне, своей активности поэтический образ обретает самостоятельное существование, само-

стоятельную динамику. Он имеет *непосредственную онтологию*. Именно эту онтологию нам и предстоит рассмотреть.

Итак, не в причинности, а, напротив, в *воздействии*, так замечательно изученном Минковским¹, мы, как нам кажется, нашли истинные критерии, по которым следует судить о бытии поэтического образа. В этом воздействии поэтической образ обретет бытийную звучность. Поэт высказывается на пороге бытия. Таким образом, чтобы определить бытие образа, нам придется испытать на себе, говоря в стиле феноменологии Минковского, его воздействие.

Сказать, что поэтический образ выпадает из причинных связей, значит сделать весьма серьезное заявление. Однако причины, приводимые психологом и психоаналитиком, не в состоянии объяснить нам весьма неожиданный характер только что рожденного образа, равно как и сопереживание, которое этот образ рождает в душе, непричастной к процессу его создания. Поэт не сообщает мне предысторию созданного им образа, но этот образ сразу же укореняется в моей душе. Возможность приобщения к самобытному образу – факт, имеющий чрезвычайно важное онтологическое значение. Мы приобщаемся к нему снова и снова, посредством коротких, единичных и активных действий. Образы влекут за собой – задним числом, – не будучи сами проявлением вовлеченности. Конечно, при исследованиях в психологии можно воспользоваться методами психоанализа, чтобы оха-

¹ См. Minkovski, E. *Vers une cosmologie*, Chap. IX.

рактизовать личность поэта, можно также установить, насколько сильному влиянию – а в особенности давлению – тот или иной поэт подвергался в течение своей жизни, но поэтическое творчество, внезапно возникающий образ, вспышка бытия в царстве воображения ускользают от таких разысканий. Чтобы осветить с философских позиций проблему поэтического образа, надо прибегнуть к феноменологии воображения. Мы подразумеваем под этим изучение феномена поэтического образа, когда образ возникает в сознании как непосредственное порождение сердца, души, бытия человека, захваченного в реальный момент своей жизни.

II

Возможно, нас спросят, почему, изменив нашу прежнюю точку зрения, мы теперь стремимся найти *феноменологическое* определение образов. Действительно, в наших предыдущих работах, посвященных воображению, мы сочли более целесообразным исследовать, настолько объективно, насколько это возможно, образы четырех стихий, четырех принципов всех наглядных космогоний. Оставаясь верными нашим привычкам философа, изучающего научные дисциплины, мы попытались исследовать образы без какой-либо попытки их личной интерпретации. Но мало-помалу этот метод, привлекательный своей истинно научной осмотрительностью, стал казаться мне не вполне подходящим для того, чтобы заложить основы некоей метафизики воображения. Разве «осмотрительный» подход как таковой не представляет собой отказ повиноваться спонтанной динамике образа? К тому же мы успели узнать, как трудно бывает отрешиться от этой «осмотрительности». Легко сказать, что ты решил сменить привычки в своей интеллектуальной деятельности, но как осуществить это на деле? Для рационалиста такая перемена выливается в маленькую повседневную драму, своего рода дуализм мышления, который, при всей фрагментарности осмысляемого объекта – ведь это всего лишь образ, – тем не менее становится суровым испы-

танием для психики. Но в этой маленькой культурной драме, драме на скромном уровне своего виновника – нового, только что рожденного образа, – уместился весь парадокс феноменологии воображения: как некий образ, единичный и обособленный, может казаться результатом сосредоточенной работы всей психики? И почему такое единичное и мимолетное событие, как рождение единичного поэтического образа, может воздействовать – без всякой подготовки – на души и сердца других людей, преодолевая все заслоны здравого смысла, опровергая все доводы благоразумия, так гордящиеся своей незыблемостью?

И тогда нам представилось, что сущность этой транссубъективности образа невозможно понять при помощи одних лишь привычных нам объективных референций. Только феноменология – то есть рассмотрение факта *возникновения образа* в индивидуальном сознании – может помочь нам восстановить объективность образов и измерить охват, силу и смысл его транссубъективности. Всем этим случаям объективности и транссубъективности нельзя дать определение раз и навсегда. В самом деле, поэтический образ по сути своей *вариативен*. В отличие от концепта он не является *конститутивным*. Конечно, отследить изменяющее воздействие поэтического воображения в подробностях изменчивых поэтических образов – работа хоть и однообразная, но тяжелая. Если мы призовем человека, читающего стихи, обратиться к учению, которое называют «феноменоло-

гия» (а это название часто понимают неправильно), наш призыв вряд ли будет услышан. Но давайте оставим в стороне всевозможные учения, и тогда смысл призыва станет понятным: мы просим читателя стихов не воспринимать образ как объект, и уж тем более – не как заменитель объекта, но уловить его специфическую реальность. Для этого надо систематически ассоциировать творческий акт сознания с самым недолговечным продуктом сознания: поэтическим образом. На уровне поэтического образа двойственность субъекта и объекта становится мерцающей, переливчатой, подверженной беспрестанным инверсиям. В сфере создания поэтом поэтического образа феноменология превращается, если можно так сказать, в микрофеноменологию. В результате такая феноменология получает шанс стать строго элементарной феноменологией. Образ – слияние чистой, но мимолетной субъективности с реальностью, никогда не достигающей структурной законченности: здесь перед феноменологом открываются бесконечные возможности для экспериментов; он использует наблюдения, которые могут быть точными, потому что они просты, потому что они «не приводят к последствиям», как научные идеи, которые всегда несвободны. Образ в своей простоте не нуждается в знании. Он – преимущество наивного сознания. В своем выражении он – первозданная речь. Поэт благодаря новизне своих образов всегда стоит у истоков речи. Дабы определить, какой может быть феноменология образа, определить, что образ *предше-*

ствует мысли, следовало бы сказать, что поэзия – не столько феноменология духа, сколько феноменология души. И тогда нам пришлось бы собирать документальные данные о *грезящем сознании*.

Философия современного французского языка, а тем более психология, почти не используют в своей практике сходство и различие понятий, обозначаемых словами «душа» и «дух». Вот почему обе эти науки остаются глухими к темам, которые столь часто встречаются в немецкой философии и в которых различие между духом и душой (*der Geist* и *die Seele*) выявлено с такой четкостью. Но раз уж философия поэзии должна иметь в своем распоряжении все богатства словаря, она ничего не должна упрощать, ничего не должна огрублять. Для такой философии дух и душа – не синонимы. Если мы сочтем их синонимами, то не сможем понять чрезвычайно важные тексты, исказим смысл документов, которые предоставила нам археология образов. Слово «душа» – бессмертное слово. Из некоторых стихотворений его удалить просто невозможно. Оно как дыхание². Звучание слова уже само по себе должно привлекать внимание феноменолога поэзии. Слово «душа» в поэзии может быть произнесено с такой убежденностью, что из этого вырастет целая поэма. Итак, перечень поэтических тем, соответствующий

² Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris, 1828, p. 46. «Различные наименования души почти у всех народов представляют собой ониматопеи дыхания».

щих душе, должен оставаться открытым для наших феноменологических исследований.

Даже в области живописи, где выполнение поставленной задачи, по-видимому, требует диктуемых духом решений, связанных с законами восприятия, феноменология души может найти зародыш нового творения. В замечательной статье, посвященной выставке картин Жоржа Руо в Альби, Рене Юг пишет: «Если бы надо было определить, что позволяет Руо опрокидывать существующие рамки и условности, пришлось бы вспомнить старое и редко употребляемое слово “душа”». Рене Юг объясняет нам: для того чтобы понять, почувствовать и полюбить творчество Руо, «надо броситься в самый центр, в сердце, в срединную точку, где все берет свое начало и обретает смысл, и тут мы встречаем забытое или презируемое слово “душа”». А душа – и живопись Руо это доказывает – обладает неким внутренним светом, который «внутреннее видение» узнает и воспроизводит в мире ярких красок, в мире солнечного света. Итак, тому, кто желает понять и полюбить живопись Руо, необходимо кардинально изменить психологические перспективы. Ему понадобится сопричастность к внутреннему свету, который не является отражением света, исходящего от внешнего мира; конечно, о случаях внутреннего видения, проблесках внутреннего света нам зачастую сообщают с чрезмерной готовностью. Но здесь с нами говорит живописец, творец сияющих красок. Он знает, из какого источника исходит свет. Ему знаком скрытый

смысл увлечения красным цветом. В основе такой живописи – непокорная душа. Фовизм живет внутри человека. Значит, такая живопись – феномен души. Творчество должно стать искуплением мятущейся души.

Статья Рене Юга укрепляет в нас уверенность, что есть смысл говорить о феноменологии души. Во многих обстоятельствах нам следует признать, что поэзия – это труд души. Сознание, объединившееся с душой, не так беспокойно, не так проникнуто интенциональностью, как сознание, объединившееся с феноменами духа. В стихотворениях проявляются силы, которые не циркулируют по каналам знания. Диалектики вдохновения и таланта станут понятнее для нас, если мы будем рассматривать два их полюса: душу и дух. На наш взгляд, душа и дух необходимы для изучения феноменов поэтического образа в их разнообразных оттенках, в особенности для того, чтобы отследить эволюцию поэтических образов от мечтательного раздумья до осуществления. В другой нашей работе мы рассмотрим мечтательное раздумье как феноменологию души. Мечтательность сама по себе есть психическое состояние личности, которое слишком часто путают со сном. Но когда мы имеем дело с поэтической мечтательностью, с мечтательностью, которая не только наслаждается собственным состоянием, но и обещает поэтические наслаждения другим душам, понятно, что обычная сонная истома тут ни при чем. Духу свойственны моменты отдохновения, но душа, объятая поэтической грезой, бодр-

ствует без всякого напряжения, умиротворенная и деятельная. Чтобы создать стихотворение, законченное, тщательно структурированное, нужно, чтобы дух заранее спланировал его в общих чертах. Но у простого поэтического образа не существует плана, для него потребуется лишь душевный порыв. Душа заявляет о себе в поэтическом образе.

Так поэт со всей ясностью ставит перед нами феноменологическую проблему души. Пьер-Жан Жув пишет³: «Поэзия – это душа, открывающая для нас некую новую форму». Душа – первооткрыватель. Она становится созидательной силой. Она выражает сущность человека. Если даже эта «форма» уже была известна и освоена ранее, стала компонентой каких-либо «общих мест», все равно она была для духа не более чем простым объектом, пока ее не озарил внутренний свет поэзии. Но вот душа открывает форму, наполняет ее, ликует внутри нее. Итак, фразу Пьер-Жана Жува можно считать афористически ясной формулой феноменологии души.

³ Pierre-Jean Jouve, *En miroir*, éd. Mercure de France, p. 11.

III

Если феноменологическое исследование поэзии собирается зайти так далеко и заглянуть в такие глубины, оно по методологической необходимости должно проявить невосприимчивость к тем более или менее многообразным эмоциональным отзвукам – трудно сказать, зависит ли это многообразие от нас самих или от стихотворения, – которые обычно вызывает у нас произведение искусства. В этом случае нужно обратить внимание на пару психологических двойников: отзвук и отклик. Отзвуки распространяются в различных аспектах нашей жизни в этом мире, а отклик призывает нас задуматься о глубине нашей внутренней жизни. В отзвуке мы слышим стихотворение, в отклике мы даем ему наш голос, оно становится нашим. Отклик подменяет одно бытие другим. Кажется, что бытие поэта стало нашим бытием. Проще говоря, тут мы испытываем ощущение, знакомое всякому страстному любителю поэзии: стихотворение захватывает нас целиком. В таком воздействии поэзии мы безошибочно угадываем характерную феноменологическую черту. Буйство образов и глубина стихотворения всегда вызваны этими двойниками, отзвуком и откликом. Буйством образов стихотворение пробуждает в нас неизведанные глубины. А потому, чтобы описать психологическое воздействие стихотворения, нам придется двигаться по двум направлениям феноме-

нологического анализа, к буйству духа и к глубинам души.

Само собой, – стоит ли об этом говорить? – отклик, несмотря на то, что его название является производным от другого слова, имеет первичный феноменологический характер в сфере поэтического воображения, где мы собираемся его изучать. В самом деле, отклик на единичный поэтический образ пробуждает в душе читателя ни более ни менее как способность к поэтическому творчеству. Своей новизной поэтический образ растормаживает лингвистическую активность человека. Поэтический образ возвращает нас к моменту, когда люди только научились говорить.

Под воздействием отклика, который *мгновенно* переносит нас по ту сторону психологии или психоанализа, мы чувствуем, как поэтическая мощь бессознательно поднимается внутри нас. Это после отклика мы начинаем ощущать отзвуки, отголоски чувств, эхо нашего прошлого. Но еще до того, как устроить бурю на поверхности, образ успел затронуть глубины. И это происходит в обычной читательской практике. Образ, который мы воспринимаем при чтении стихотворения, становится полностью нашим. Он укореняется в нас самих. Мы его восприняли, но у нас возникает поразительное ощущение, что мы могли бы создать его сами, что мы должны были создать его. Он делается новой сущностью нашего языка; превращая нас в то, что он выражает, он становится выражением нашего «я», иными словами, он – становление выразительной мощи и становление нашей сущности.

Выразительная мощь превращается в сущность.

Это последнее замечание определяет уровень онтологии, на котором мы работаем. Вообще говоря, мы считаем, что всё собственно человеческое в человеке есть *логос*. Мы не в состоянии развивать нашу мысль в том временном пласте, который, предположительно, существовал до появления языка. Даже если этот тезис как будто бы отвергает некую глубокую онтологическую истину, пусть нам позволят взять его на вооружение, хотя бы в качестве рабочей гипотезы, вполне соответствующей характеру наших исследований о поэтическом воображении.

Итак, поэтический образ, событие логоса, для нас лично является новаторским. Мы уже не воспринимаем его как «объект». Мы чувствуем, что «объективная» критическая позиция убивает «отклик», принципиально отвергает глубину, в которой должен зарождаться первоначальный поэтический феномен. Что касается психолога, то он оглушен отзвуками, а потому стремится снова и снова описывать свои чувства. Что касается психоаналитика, то он не слышит отклик, поскольку очень занят – распутывает ворох своих интерпретаций. Вынужденный придерживаться своего метода, психоаналитик неизбежно интеллектуализирует образ. Понимание образа у него глубже, чем у психолога. Но это весьма специфическое, деформирующее «понимание». У психоаналитика поэтический образ всегда втиснут в контекст. Давая интерпретацию образу, психоаналитик переводит его на

другой язык, который не является поэтическим логосом. И здесь уместно вспомнить итальянское выражение «traduttore – traditore» – «переводчик – предатель».

Встречаясь с новым поэтическим образом, мы заражаемся его интересубъективностью. Мы знаем, что передадим ее дальше, когда захотим поделиться нашим энтузиазмом. Понятно, что поэтический образ, передающийся от одной души к другой, нельзя изучать в рамках каузальных исследований. Учения, которые с оглядкой, как психология, или без ограничений, как психоанализ, пользуются каузальностью, не могут определить онтологию поэзии: появление поэтического образа ничем не подготовлено, в литературном плане культура не играет здесь никакой роли, в плане психологическом наше восприятие тут ни при чем.

Итак, мы снова приходим ко все тому же выводу: новизна поэтического образа заставляет нас задуматься о творческом потенциале любого человека, наделенного даром слова. Благодаря этому потенциалу сознание человека, давшего волю своему воображению, естественно и просто становится первоисточником поэзии. Именно эту задачу – выявить у различных поэтических образов силу первоисточника – должна решить феноменология поэтического воображения в исследовании, посвященном воображению.

IV

Ограничив наше исследование темой поэтического образа в его генезисе из чистого воображения, мы оставляем за рамками нашей работы проблему *композиции* стихотворения как сочетания множества различных образов. В процессе компоновки к делу подключаются сложные психологические элементы, связанные с более или менее далекой культурой и с литературным идеалом данной эпохи, а такие компоненты, бесспорно, должна изучать полноценная феноменология. Но столь обширная программа могла бы повредить чистоте несомненно первичных феноменологических наблюдений, которые мы хотим здесь представить. Настоящий феноменолог должен всегда помнить о скромности. Нам кажется, что даже простая ссылка на феноменологические возможности чтения, которые на уровне восприятия образа превращают читателя в поэта, уже отдает тщеславием. По нашему мнению, было бы нескромно приписывать себе самому эту способность – во время чтения соучаствовать в организованном и полноценном творческом процессе, относящемся ко всему стихотворению в целом. И уж тем более мы не можем претендовать на создание некоей синтетической феноменологии, которая смогла бы, как якобы могут некоторые психоаналитики, объять все творчество поэта. А стало быть, мы можем феноменологически «соответство-

вать» только на уровне отдельно взятых образов.

Но как раз эта *малая толика тщеславия*, это невинное тщеславие, испытываемое при простом чтении, тщеславие, которое подпитывается чтением в одиночестве, несомненно, имеет в себе в себе нечто феноменологическое, – если дело ограничивается простым чтением. В данном случае феноменолог не имеет ничего общего с литературным критиком, поскольку критик, как мы неоднократно указывали, выносит суждение о произведении искусства, которое не мог бы, или даже – о чем свидетельствуют его нелестные отзывы – не хотел бы создать сам. Литературный критик по определению – строгий читатель. Если вывернуть наизнанку слово «комплекс», которое от частого употребления обесценилось настолько, что вошло в лексикон государственных деятелей, то можно сказать, что литературный критик и преподаватель риторики, знающие всё и обо всем берущиеся судить, по собственной воле страдают комплексом превосходства. А вот для нас чтение – радость, потому что мы читаем и перечитываем только то, что нам нравится, испытывая при этом малую толику читательского тщеславия, смешанную с огромным энтузиазмом. Причем если обычное тщеславие разрастается до размеров порока, изменяющего личность, невинное читательское тщеславие, которое рождается от радостного приобщения к поэтическому образу, остается скрытым, незаметным. Оно живет в нас, простых читателей, для нас и только для нас. Это тщеславие местного значения.

Никто не знает, что во время чтения в нас вновь оживает давняя мечта стать поэтом. Всякий читатель, хоть сколько-нибудь увлеченный этим занятием, в процессе чтения разжигает, а затем подавляет в себе желание стать писателем. Когда прочитанная страница слишком прекрасна, скромность подавляет это желание. Но потом оно возвращается. Так или иначе, всякий читатель, перечитывающий любимую книгу, знает, что любимые страницы *затрагивают* его. В замечательной книге Жан-Пьера Ришара «Поэзия и глубина» помимо других эссе есть две работы, одна о Бодлере, другая посвящена Верлену.

Бодлеру автор уделяет особое внимание, потому что, как он говорит, творчество этого поэта «нас затрагивает». Эссе о Верлене написано в совершенно другом тоне: с его поэзией, в отличие от поэзии Бодлера, не возникает полного феноменологического слияния. И так происходит всегда; при чтении некоторых произведений, вызывающих у нас наиболее сильное сопереживание, мы становимся «союзниками» автора. В «Титане» Жан-Поль Рихтер пишет о своем герое так: «Он читал хвалебные отзывы о великих людях с таким удовольствием, как будто сам был предметом этих панегириков»⁴. В любом случае сопереживание в чтении неотделимо от восхищения. Восхищение может быть более или менее сильным, но искренний душевный порыв, мгновенный всплеск восхищения необходим для того, чтобы поэтический образ стал

⁴ Jean-Paul Richter, *Le Titan*, trad. Philarete-Chasles, 1878, t. I, p. 22.

для нас феноменологическим приобретением. Самое незначительное критическое замечание пресекает этот порыв, поскольку, прибегнув к помощи разума, отнимает у воображения его первичность. Восхищение выводит нас за рамки пассивного созерцания, и кажется, что радость чтения есть отражение радости творчества, как если бы читатель был призраком автора. По меньшей мере читатель разделяет с автором творческую радость, которую Бергсон считает главным признаком творчества⁵. В данном случае акт творчества исполняется на натянутой проволоке фразы, за краткое мгновение, которое длится жизнь поэтического выражения мысли. Но это поэтическое выражение мысли, не будучи жизненно необходимым, все же является стимулятором жизни. Умение выражать свои мысли – часть умения жить. Поэтический образ в языке – это возвышенная точка на равнине, он всегда поднимается над смысловой рутинной языка. А стало быть, поэтическое переживание становится для нас целительным подъемом на высоту. Конечно, на сравнительно небольшую высоту. Но возвышенные точки возникают одна за другой: поэзия заставляет язык вздыбливаться. Это сама жизнь так живо заявляет о себе. Такие лингвистические порывы, выбивающиеся за рамки прагматической практики языка, – миниатюрные проявления жизненной энергии. Если бы возникло своеобразное микробергсонизанство, которое отказалось бы от концепции языка-инструмента и пред-

⁵ Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 23.

почло ей тезис о языке-реальности, такое учение нашло бы в поэзии массу фактов из актуальной жизни языка.

Так, помимо наших знаний о жизни слов, какой она представляется нам в эволюции языка за несколько столетий, поэтический образ представляет нам, пользуясь термином математики, некий дифференциал этой эволюции. Одна гениальная строка может оказать огромное влияние на душу того языка, на котором она написана. Она воскрешает в памяти угасшие образы. И в то же время позволяет слову быть непредсказуемым. Вернуть слову его непредсказуемость – это ли не шаг к свободе? Какое блаженство для поэтического воображения – пренебречь запретами! В старых трактатах о поэтическом искусстве был перечень допустимых вольностей. Но современная поэзия открыла свободе доступ в самую суть языка. И теперь поэзия становится феноменом свободы.

V

Так, даже на уровне отдельно взятого поэтического образа, в одном только рождающемся высказывании, каковое представляет собой стихотворная строка, может возникнуть феноменологический отклик; и в своей предельной простоте позволяет нам стать властелинами нашего языка. Здесь мы имеем дело с феноменом мерцающего сознания. В самом деле, поэтический образ как событие в психической жизни имеет очень малое значение. Найти его функцию в структуре чувственной реальности, так же как определить его место и роль в композиции стихотворения, – это задачи, которыми надлежит заняться лишь во вторую очередь. Сначала, в первом феноменологическом исследовании поэтического воображения, отдельно взятый образ, фраза, которая его развивает, строка или же целая строфа, в которой сияет поэтический образ, образуют *пространства языка*, изучением которых должен был бы заняться топоанализ. Вот почему Ж. Б. Понталис⁶ характеризует Мишеля Лейриса как «одинокого изыскателя, скитающегося по туннелям слов». Понталис также очень точно описывает нам это пространство как сплетение волокон, по которому проходит простой импульс – переживание слова. Атомизм концептуального языка предпо-

⁶ J. B. Pontalis, *Michel Leiris ou la psychanalyse interminable*, apud *Les temps modernes*, décembre 1955, p. 931.

лагает формальное обоснование фиксации, неких централизирующих сил. Но в стихотворной строке всегда есть движение, образ течет по руслу строки и увлекает за собой воображение, как если бы воображение создавало нервное волокно. Понталис приводит еще следующую формулу (с. 932), которую стоит запомнить как важный ориентир для феноменологии выражения: «Говорящий субъект есть исчерпывающее выражение себя самого». И нам уже не кажется парадоксом, что говорящий субъект весь целиком выражает себя в поэтическом образе, ибо если он не отдает себя без остатка, то не может войти в поэтическое пространство образа. Однозначно, поэтический образ предстает нам как едва ли не простейший опыт переживания языка. И если мы предлагаем рассматривать поэтический образ в качестве первоисточника сознания, он безусловно окажется в области применения феноменологии.

Если бы нам пришлось преподавать «курс» феноменологии, то первыми, самыми ясными и простыми занятиями стали бы занятия по феномену поэзии. Дж. Г. Ван ден Берг в своей последней книге пишет⁷: «Поэты и художники – прирожденные феноменологи». Заметив, что предметы «говорят» с нами и что, если мы признаём ценность этого языка, это позволяет нам установить контакт с предметами,

⁷ J. H. Van den Berg, *The Phenomenological Approach in Psychology. An introduction to recent phenomenological Psycho-pathology*. (Charles C. Thomas ed., Springfield, Illinois, U.S.A., 1955, p. 61.)

Ван ден Берг добавляет: «Сама наша *жизнь* представляет собой процесс решения вопросов, которые рефлектирующая мысль решить не в состоянии». Эти слова голландского ученого-феноменолога должны вдохновить философа, который намерен посвятить свое исследование человеку говорящему.

VI

Возможно, отношение феноменологии к психоаналитическим исследованиям удалось бы прояснить, если бы мы, имея дело с поэтическими образами, сумели отграничить сферу *чистой сублимации*, такой сублимации, которая ничего не сублимирует, которая освобождена от балласта страстей, не испытывает давления желаний. Признавая выдающийся поэтический образ продуктом некоей абсолютной сублимации, мы вступаем в рискованную игру, строя аргументацию на чем-то весьма приблизительном. Но нам кажется, что поэзия дает нам множество доказательств этой абсолютной сублимации. На страницах нашей книги мы будем сталкиваться с ними постоянно. Получив эти доказательства, психолог и психоаналитик будут усматривать в поэтическом образе только игру, эфемерную, пустую и совершенно бесцельную. Потому что в их представлении образы будут лишены значения – эмоционального значения, психологического значения, психоаналитического значения. Им не приходит в голову, что эти образы обладают именно *поэтическим значением*. Но в них – вся поэзия, брызжащая образами, при поддержке которых поэтическое воображение может занять свое царство.

Поиски antecedента образа, в то время как мы являемся частью самой жизни образа, – это, в глазах феноменолога,

признак застарелого *психологизма*. Рассмотрим же, в противоположность такому подходу, поэтический образ в его сущности. Поэтическое сознание настолько поглощено образом, появившимся в пространстве над языком, выше обиходного языка, с помощью поэтического образа оно изъясняется языком настолько новым, что мы теряем представление об осмысленных связях прошлого с будущим. В дальнейшем мы приведем примеры таких разрывов в значении, в ощущении, в чувствовании, что читатели неизбежно согласятся с нами: поэтический образ существует под влиянием некоего нового существа.

Это новое существо – счастливый человек.

Если он счастлив в слове, значит, несчастлив в деле, тут же возразит психоаналитик. В его понимании сублимация – не более чем компенсация по вертикали, бегство вверх, по аналогии с другой формой компенсации – бегством по горизонтали. И психоаналитик сразу прекращает онтологическое исследование образа; он обращается к истории конкретного человека; он открывает и показывает нам тайные страдания поэта. На его взгляд, разгадка появления цветка – это удобрение.

Феноменолог не забирается в такие дебри. Этот ученый видит реально существующий образ, слово, которое обращено к нему, слово поэта, обращенное к нему. И вовсе не нужно испытать тайные страдания поэта, чтобы насладиться счастьем слова, подаренного поэтом, – счастьем слова, превоз-

могающим даже личное горе. Сублимация в поэзии поднимается над психологией души, несчастной в своей земной жизни. Это факт: какую бы житейскую драму ни была призвана иллюстрировать поэзия, сама по себе она дарит нам счастье.

Чистая сублимация, которую мы предполагаем в данном случае, вызывает серьезные методологические трудности, поскольку, разумеется, феноменолог не может игнорировать глубокую психологическую реальность процессов сублимации, так подробно изученных в психоанализе. Однако здесь речь идет о том, чтобы, с феноменологической точки зрения, перейти к еще не пережитым образам, которые не подготовлены жизнью и которые поэт создает сам. Речь идет о том, чтобы пережить еще не пережитое и открыться языку, открывшему нам свои тайны. Далее мы сможем провести такие опыты, рассматривая отдельные выдающиеся стихотворения. В частности, некоторые стихотворения Пьер-Жана Жува. Невозможно найти произведения, более насыщенные психоаналитическими раздумьями, чем книги Пьер-Жана Жува. Однако в его поэзии пламя иногда обжигает нас так, как оно не может обжечь даже в самом очаге возгорания. Разве не говорит он⁸: «Поэзия постоянно поднимается над своими истоками и, испытывая непомерный восторг или непо-

⁸ Pierre-Jean Jouve, *En miroir*, éd. du Mercure de France, p. 109. См. также у Андре Шедид: «Стихотворение остается свободным. Мы никогда не сможем запретить его судьбу в клетку нашей собственной». Поэт отлично знает, что «его дыхание уведет его дальше, чем желание». (*Terre et poésie*, ed. G.L.M., §§ 14 et 25.)

мерную скорбь, все же остается более свободной»? И еще (с. 112): «Чем глубже я погружался во время, тем лучше управлял погружением, все больше отдаляясь от его случайной причины и приближаясь к чистой языковой форме». Согласился ли бы Пьер-Жан Жув рассматривать «причины», вскрытые психоанализом, как «случайные»? Не знаю. Но в области «чистой языковой формы» психоаналитические причины не позволяют предугадать, каким будет новый, еще не рожденный поэтический образ. Они могут быть разве что поводами к его высвобождению. Вот почему поэзия – в ту поэтическую эру, в которой мы живем, – такая «неожиданная», а стало быть, ее образы непредсказуемы. Литературные критики не вполне четко осознают эту непредсказуемость, тем более, что, осознав ее, они уже не смогли бы давать поэтическим образам обычные психологические объяснения. А вот поэт заявляет об этом с полной четкостью: «Поэзия, особенно в ее сегодняшнем, неожиданном, развитии, нуждается во внимательных исследователях, влюбленных во все новое и открытых для будущего». И далее (с. 170): «В результате выработалось новое определение поэта. Поэт – это тот, кто знает, а значит, переходит границы опыта и подбирает название тому, что узнал». И наконец (с. 10): «Где нет неограниченного творчества, там нет поэзии».

Такая поэзия – редкость. В основной своей массе поэзия более тесно связана с человеческими страстями, более *психологизирована*. Да, такая поэзия – скорее исключение,

которое, однако, в данном случае не подтверждает правило, а опровергает его и устанавливает новый порядок вещей. Без области абсолютной сублимации, будь эта область сколь угодно ограниченной и возвышенной, и даже если она кажется недостижимой для психологов либо психоаналитиков, – которые, в сущности, не призваны заниматься исследованием чистой поэзии, – мы не можем выявить точную полярность поэзии.

Мы можем затрудняться с точным определением плана разрыва, можем надолго задержаться в сфере конфузиональных, относящихся к спутанному сознанию страстей, которые *нарушают* гармонию в поэзии. Более того, высота позиции, с которой мы будем рассматривать чистую сублимацию, для разных людей неодинакова. По крайней мере, необходимость разделить сублимацию, изучаемую психоаналитиком, и сублимацию, которую изучает феноменолог, занимающийся поэзией, – это методологическая необходимость. Пусть психоаналитик и может изучать человеческую природу поэтов, однако пребывание в области страстей не может подготовить его к изучению поэтических образов в их заоблачной реальности. Кстати, об этом очень точно сказал Карл Густав Юнг: когда ученый пользуется системой оценок, обычных для психоанализа, «его интерес к произведению искусства ослабевает, он начинает блуждать в безнадежном хаосе психологических antecedентов, и в итоге поэт превращается в клинический случай, в пациента, у которого обнару-

жили сразу несколько разновидностей *psychopathia sexualis*. Так психоанализ произведения искусства отделился от своего объекта и перенес обсуждение в плоскость преимущественно человеческую, ни в коей мере не характеризующую данного человека как художника и тем самым несущественную для его искусства»⁹.

Для того чтобы резюмировать это обсуждение, и только для этого, мы позволим себе некое полемическое отступление, хотя обычно полемика нас не занимает.

Однажды римлянин сказал сапожнику, который рассуждал о слишком высоких для него предметах: «*Ne sutor ultra crepidam*»¹⁰.

В тех случаях, когда речь идет о чистой сублимации, когда нужно дать определение самой сущности поэзии, феноменолог должен был бы сказать психоаналитику: «*Ne psuchor ultra uterum*»¹¹.

⁹ C. G. Jung, *La psychologie analytique dans ses rapports avec l'œuvre poétique*, apud *Essais de psychologie analytique*, trad. Le Lay, éd. Stock, p. 120.

¹⁰ Суди не выше сапога (лат.). – Прим. перев.

¹¹ Суди не выше матки (лат.). – Прим. перев.

VII

Короче говоря, как только то или иное искусство становится самостоятельным, оно выбирает для себя новый путь. И в такой ситуации интересно отследить этот новый путь с точки зрения феноменологии. Задача феноменологии по определению – стирать прошлое и поворачиваться лицом к новому. Даже в таком постоянно опирающемся на ремесло искусстве, как живопись, величайшие достижения находятся за пределами ремесла. Так, рассуждая о творчестве художника Лапики, Жан Лескюр справедливо замечает: «Хотя его творчество свидетельствует о высокой культуре и знании всех правил, по которым можно создать динамичное изображение пространства, он не пользуется этим, не превращает это в набор приемов... Стало быть, необходимо, чтобы знание сопровождалось забвением этого знания, в точности равным ему по объему. Не-знание в данном случае отнюдь не невежество, но мучительное преодоление приобретенного знания. Только так творчество художника может каждое мгновение быть абсолютным началом, которое превращает творение в акт свободы»¹². Для нас это утверждение имеет огромную важность, поскольку оно с легкостью превращается в феноменологию поэтического творчества. Не-знание – необходимое условие существования поэзии; если поэт при-

¹² Jean Lescure, *Lapicque*, éd. Galanis, p. 78.

меняет навыки ремесла, то лишь для решения второстепенной задачи – чтобы связывать образы друг с другом. Но вся жизнь образа уместается в один сияющий миг, она основана на том, что образ находится далеко за пределами любой информации, какую могут дать нам органы чувств.

Образ возносится над жизнью на такую высоту, что жизнь уже не в состоянии объяснить его. Жан Лескюр говорит о Лапике (там же, с. 132): «Лапик требует от творческого акта, чтобы тот оказался для него столь же непредсказуемым, как жизнь». С этой точки зрения искусство представляется своего рода двойником жизни, который соревнуется с ней в непредсказуемости, возбуждая наше сознание и не давая ему погрузиться в дремоту. Лапик пишет (цит. в книге Лескюра, с. 132): «Если я, скажем, пишу картину, изображающую переправу через реку в Отее, я рассчитываю, что работа над ней принесет мне столько же неожиданных впечатлений, сколько принесла настоящая переправа, увиденная мной, – хоть и в совсем ином роде. Не может быть и речи о том, чтобы в точности повторить зрелище, которое уже принадлежит прошлому. Но мне нужно пережить его снова, от начала до конца, и на сей раз по-иному, через живопись, и при этом дать мне самому возможность испытать новое потрясение». И Лескюр подводит итог: «Неправда, что художник творит так же легко и естественно, как живет: нет, он живет так же легко и естественно, как творит».

Итак, современный живописец больше не воспринимает

образ как простой субститут чувственной реальности. Уже Пруст говорил о розах на картине Эльстира, что они были «новым видом, которым этот художник, словно одаренный садовод, обогатил семейство розоцветных»¹³.

¹³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. V: *Sodome et Gomorrhe*, II, p. 210.

VIII

Классическая психология редко обращается к теме поэтического образа, который она часто путает с простой метафорой. Кстати говоря, со словом «образ» в трудах психологов вообще большая путаница: в этих сочинениях видят образы, воспроизводят образы, хранят образы в памяти. Образ – это все, что угодно, но только не первичный продукт воображения. В книге Бергсона «Материя и память», где понятие образа трактуется очень широко, *продуктивное* воображение упоминается только один раз (с. 198). И эта продуктивность считается одним из проявлений второстепенной свободы, имеющей лишь косвенное отношение к великим актам свободы, которые подробно рассматривает бергсоновская философия. В указанном нами тексте речь идет об «играх фантазии». Многоликие Образы – это «вольности, которые дух допускает по отношению к природе». Однако эти вольности не создают у человека зависимость, не обогащают язык, не выводят его за рамки его обычной утилитарной функции. Это действительно не более чем «игры». И еще: хотя воображение и вмещивается в наши воспоминания, оно лишь слегка их расцвечивает. В том, что касается поэтизации памяти, Бергсон значительно отстает от Пруста. Вольности, которые дух допускает по отношению к природе, не раскрывают по-настоящему природу духа.

Мы же, напротив, предлагаем считать воображение одним из важнейших свойств человеческой природы. Разумеется, если мы скажем, что воображение – способность производить образы, толку от этого не будет. Но эта тавтология полезна хотя бы тем, что не позволит путать образы с воспоминаниями.

В моменты своей напряженной активности воображение отделяет нас и от прошлого, и от реальности. Оно распахивает окно в будущее. К подготовленной прошлым *функции реального*, которую открыла для нас классическая психология, необходимо добавить еще одну, столь же достоверную, как мы пытались доказать в наших предыдущих работах, – *функцию ирреального*. Ущербность функции ирреального тормозит творческую активность души. Разве возможно предвидение там, где отсутствует воображение?

Однако, занимаясь напрямую проблемами поэтического воображения, мы убеждаемся: поэзия может что-то дать человеку только при условии взаимодействия этих двух функций души – функции реального и функции ирреального. Стихотворение, сплетающее воедино реальное и нереальное, обогащающее язык одновременным воздействием прямого и переносного смыслов, благотворно влияет на нас: это влияние заставляет вспомнить основы ритмического анализа. Поэзия создает у человека воображающего такую зависимость, что он перестает быть просто субъектом по отношению к глаголу «приспосабливаться». Реальные условия уже не явля-

ются для него определяющими. С помощью поэзии воображение попадает в особую, запредельную зону, где функция ирреального обольщает либо раздражает – но в любом случае пробуждает – человека, усыпленного автоматизмом своих привычек. Самая коварная из разновидностей такого автоматизма – автоматизм языка – перестает действовать, когда мы проникаем в область чистой сублимации. С высот чистой сублимации воспроизводящее воображение кажется чем-то посредственным. Жан-Поль Рихтер сказал: «Воспроизводящее воображение есть проза воображения производящего»¹⁴.

¹⁴ Jean-Paul Richter, *Poétique ou Introduction à l'esthétique*, trad., 1862, t. I, p. 145.

IX

В нашем, быть может, слишком длинном философском предисловии мы кратко изложили основные положения, которые нам хотелось бы проверить в этой, а также, надеемся, и в последующих работах. В настоящей книге выбранное нами опытное поле обладает одним преимуществом: оно весьма ограничено. В самом деле, мы собираемся изучать весьма простые образы, образы *счастливого пространства*. Тема наших исследований могла бы быть определена как топофилия, привязанность к определенному месту. Цель этих исследований – выявить человеческую ценность пространств, принадлежащих человеку, пространств, обороняемых от враждебных сил, любимых пространств. По тем или иным, порой весьма несхожим, причинам, со всеми оттенками и различиями, какие предполагают законы поэзии, это *пространства восхваления*. К их способности защищать, которая может быть вполне реальной, прибавляются какие-то другие, воображаемые свойства, и вскоре эти свойства обретают статус главных ценностей. Пространство, пропущенное через воображение, не может остаться безразличным пространством, всецело во власти геометра с его подсчетами и вычислениями. Отныне оно стало обжитым. И оно обжито не в своей реальной идентичности, а в причудливой интерпретации воображения. В частности, оно почти всегда ста-

новится притягательным. Это пространство сосредотачивает наше бытие в границах, которые обеспечивают нам защиту. В царстве образов смесь внешнего и сокровенного – не равновесная смесь. Существуют и враждебные пространства, но о них в нашей книге не будет сказано почти ничего. Чтобы изучать эти пространства ненависти и борьбы, нужно обратиться к огненным письмам, к образам Апокалипсиса. В данный момент мы займемся образами, которые притягивают. Однако, исследуя мир образов, очень скоро замечаешь, что опыт притяжения и опыт отталкивания отнюдь не исключают друг друга. Антагонизм заключен лишь в терминах. Ведь когда мы изучаем электричество или магнетизм, мы говорим о силе отталкивания столько же, сколько о силе притяжения. Минус легко меняется на плюс, как в алгебре. Но образам трудно ужиться с понятиями, находящимися в состоянии покоя, и еще труднее – с понятиями, находящимися в состоянии законченности. Воображение беспрестанно воображает, беспрестанно обогащает себя новыми образами. Именно это богатство воображенного бытия мы и собираемся исследовать.

Вот вкратце содержание глав этой книги.

Сначала, как положено при изучении сокровенных образов, мы поговорим о проблемах поэтики дома. Возникает множество вопросов: как тайные комнаты, исчезнувшие комнаты превращаются в жилища для незабываемого прошлого? Где и как покой находит для себя наиболее благо-

приятные ситуации? Как получается, что кратковременные приюты и случайные убежища порой вбирают в себя наши затаенные мечты, ценности, у которых нет никакой объективной основы? Изучая образ дома, мы воистину открываем для себя закон психологической интеграции. С помощью образа дома дескриптивная психология, глубинная психология, психоанализ и феноменология смогли бы соединиться в систему наук, которой мы дали название «топоанализ». Если рассмотреть образ дома в различных аспектах, сложится впечатление, что этот образ стал топографией нашего сокровенного «я». Чтобы дать понять, сколь трудна задача психолога, исследующего глубины человеческой души, К. Г. Юнг приводит следующее сравнение: «Нам надо изучить некое здание и объяснить его: верхний этаж здания был возведен в XIX веке, первый этаж – в XVI веке, а более тщательное исследование показывает, что оно построено над башней II века. В погребке мы обнаруживаем остатки древнеримского фундамента, а под погребком – засыпанную пещеру: из верхнего слоя земли мы достаем первобытные кремниевые орудия, в нижнем слое покоятся останки фауны ледникового периода. Примерно так можно представить себе структуру нашей души»¹⁵. Разумеется, Юнг знает, насколько приблизительно такое сравнение (с. 87). Но его легко развить, а значит, имеет смысл воспользоваться домом как *инструмен-*

¹⁵ C. G. Jung, *Essais de psychologie analytique*, trad., éd. Stock, p. 86. Цитата взята из эссе под названием *Le conditionnement terrestre de l'âme*.

том анализа человеческой души. Разве этот «инструмент» не помогает нам, размышляющим в тишине настоящего дома, найти поддержку и утешение в нашей внутренней пещере? Разве башня нашей души разрушена до основания? Разве мы навеки стали, как сказано в знаменитой строке поэта, обитателями «тех башен княжеских, чьи древле пали стены»? ¹⁶ Не только наши воспоминания, но и события, забытые нами, «нашли приют». Наше бессознательное тоже «нашло приют». Наша душа – это жилище. Вспоминая о разных «домах», о разных «комнатах», мы научаемся «жить» внутри самих себя. Мы уже успели понять: образы дома имеют двоякое действие, они находятся внутри нас в такой же степени, как мы – внутри них. Это такая сложная механика, что нам понадобились две длинные главы, дабы бегло обрисовать значения образов дома.

После этих двух глав о доме для людей мы изучили ряд образов, которые можем рассматривать как дом для вещей: это ящики, сундуки и шкафы. Какие сокровища психологии хранятся в них под замком! Они несут в себе своеобразную эстетику, эстетику спрятанного. Чтобы прямо сейчас начать разговор о феноменологии спрятанного, достаточно будет одного предварительного замечания: пустой ящик нельзя *вообразить*. О нем можно только *подумать*. И для нас, поскольку в нашей книге воображаемое важнее узнанного,

¹⁶ Жерар де Нерваль, *El Desdichado*. Перевод Н. Рыковой. Опубл. в сборнике «Дочери огня», Л., «Художественная литература». 1985. – *Прим. перев.*

а то, что о нем мечтается, важнее проверенного на опыте, — для нас все шкафы полны.

Иногда вам только кажется, что вы заняты изучением чего-то, на самом же деле вы просто погружаетесь в свое образную мечтательность. Две главы, которые мы посвятили Гнездам и Раковинам — этим двум убежищам позвоночных и беспозвоночных, — являются примером активности воображения, лишь едва сдерживаемого реальностью предметов. Мы, когда-то так долго размышлявшие об образах стихий, снова предавались нескончаемому воздушному или водному видениям, следуя за поэтами в гнездо среди ветвей или в раковину, эту пещеру для моллюсков. Порой я прикасаюсь к предметам, но не чувствую их, мне все еще видится стихия.

После видений, в которых мы видели себя *обитателями* мест, *непригодных для обитания*, мы вернулись к образам, ради которых, чтобы мы могли жить в них как в гнезде или в раковине, нам надо сделаться совсем маленькими. В самом деле, разве даже в наших настоящих домах мы не находим себе закутков или углов, куда так приятно забиться? Глагол «забиться» относится к феноменологии глагола «обитать». Обитать в полном смысле этого слова может только тот, кто сумел забиться в какой-нибудь уютный закуток. Для этой цели у нас внутри имеется целый склад образов и воспоминаний, которыми мы не очень-то любим делиться. Если бы психоаналитик захотел систематизировать эти образы укрытий, он мог бы предоставить нам много интересных до-

кументальных свидетельств. Но сами мы располагаем лишь литературными документами. И мы написали короткую главу про «углы», удивившись тому, что великие писатели придавали этим психологическим документам такую литературную ценность.

После стольких глав, посвященных сокровенным пространствам, мы захотели выяснить, как выглядит с точки зрения поэтики пространства диалектика большого и малого, как во внешнем пространстве воображение, не прибегая к помощи идей, можно сказать, легко и естественно, применяет релятивизм величин. Диалектику малого и большого мы рассматривали под знаками Миниатюры и Громадности. Эти две главы не настолько антитетичны, как можно было бы подумать. И в том, и в другом случае маленькое и большое не следует рассматривать в их объективности. В этой книге мы будем говорить о них лишь как о двух полюсах некоей проекции образов. В других книгах, особенно тех, что были посвящены громадности, мы попытались проанализировать размышления поэтов, созерцающих величественные картины природы¹⁷. Здесь же речь пойдет о большей вовлеченности в движение образа. Например, нам предстоит на материале нескольких стихотворений доказать, что ощущение громадности присутствует в нас самих и вовсе не обязательно связано с каким-либо объектом.

К этому моменту мы в нашей книге собрали уже доста-

¹⁷ См. *La terre et les rêveries de la volonté*, éd. Corti, p. 378, et suiv.

точно много образов, чтобы по-своему, признавая за образами их онтологическую ценность, утвердить диалектику внутреннего и внешнего, диалектику, которая перекликается с другой, с диалектикой открытого и закрытого.

С главой о диалектике внутреннего и внешнего тесно связана следующая глава под названием «Феноменология круглого». Трудности, возникшие у нас при написании этой главы, были вызваны необходимостью отстраниться от какой бы то ни было геометрической наглядности. Иначе говоря, нам пришлось отталкиваться от представления о круглом, существующего в нашей душе. Мы обнаружили у мыслителей и поэтов образы круглого, которые подаются напрямую, образы, которые – и это для нас главное – не являются простыми метафорами. Тут нам представляется еще одна возможность уличить метафору в интеллектуализме и лишний раз показать, какова специфика активности, присущей чистому воображению.

По нашему замыслу две последние главы, отягощенные скрытой философичностью, должны были стать связующим звеном между этой книгой и следующей, которую мы собираемся написать. В новую книгу вошло бы самое важное из многочисленных лекций, которые мы прочли за последние три года нашего преподавания в Сорбонне. Хватит ли у нас сил написать ее? Одно дело – слова, которые так легко произносятся перед доброжелательной аудиторией, и другое – книга, для написания которой необходима жесткая дисци-

плина. В устном преподавании, когда вас вдохновляет счастье преподавать, слово порою думает само по себе. Но при написании книги все же приходится размышлять.

Глава первая

Дом от погреба до чердака. Чувство хижины

В дверь дома кто постучит?

Открыта дверь – входи.

Закрыта дверь – логово.

Мир шумит по ту сторону моей двери.

Пьер Альбер-Биро. Естественные развлечения

I

Для феноменологического исследования сокровенных значений внутреннего пространства дом, конечно же, является самым подходящим материалом, при условии, разумеется, что мы рассматриваем дом в его единстве и в то же время в его сложности, стараясь интегрировать все его значения в одно, фундаментальное значение. Дом предоставит нам разрозненные образы и в то же время некую систему образов. И в первом, и во втором случае мы докажем, что воображение усиливает значения, существующие в реальности. Есть некая сила притяжения, которая сосредотачивает образы вокруг дома. Можно ли из воспоминаний обо всех домах, где мы находили приют, из преимуществ всех домов,

где мы мечтали поселиться, выделить некую сокровенную конкретную сущность, которая подтвердила бы особую ценность всех известных нам образов уюта и защищенности? Это самый важный вопрос.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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