

ВІД РЕДАКЦІЇ

Есе видатного французького поета Поля Валері (1871—1945) написано у 1895 році. Гострий інтерес Валері до спадщини Леонардо да Вінчі не випадковий. Як відомо, на зламі XIX—XX століть навіть найвидатніші буржуазні мислителі були неспроможні віднайти спільні знаменники велетенської «імперії знань», створеної за кілька століть нечуваної духовної активності. Зокрема, вони не змогли осмислити міради фактів, нагромаджених експериментальним природознавством. Так, доти бездоганна Ньютонова «модель світу» драматичним чином не узгоджується з першими сенсаціями мікрокосму і новими часово-просторовими уявленнями. З іншого боку, цілковиту методологічну безпорадність викazuje гуманітарна царина, — скажімо, індо-європейське мовознавство, традиційна позитивістська естетика та історіографія — не даремне «історичний цех» тієї доби, за авторитетним свідченням Анатолія Франса, вважає за краще видавати та перевидавати документи минулого, аніж тлумачити їх...

Саме тоді й розпочинається швидка ірраціоналізація, власне, міфологізація буржуазно-європейської думки — явище, вичерпно прокоментоване в «Матеріалізмі і емпіріокритицизмі» В. І. Леніна.

Есе Валері з'явилося тоді, коли вищезгадана міфологізація набирає особливо швидких та небезпечних темпів: тогочасна культурна ситуація не даремне отримала моторошну назву «кінець віку» («fin de siècle»). Валері, успадкувавши багатющу французьку раціоналістичну традицію від Декарта до енциклопедистів, негайно приєднався до нечисленної філософської партії, яка досить активно протистояла «міфологічним» крайностям, власне, ірраціоналізмові. Він стає ініціатором синтезування поетичної активності і наукового, вкрай дисциплінованого мислення. Метафорично кажучи, поезія Валері — це велична будівля, продумана від підвалин до даху. Попри свою неймовірну складність, навіть найвитонченіші поетичні візерунки Валері обов'язково «дешифруються» читачами — адже вони народжувалися не в містичному мороці, а в славетній французькій «ясності».

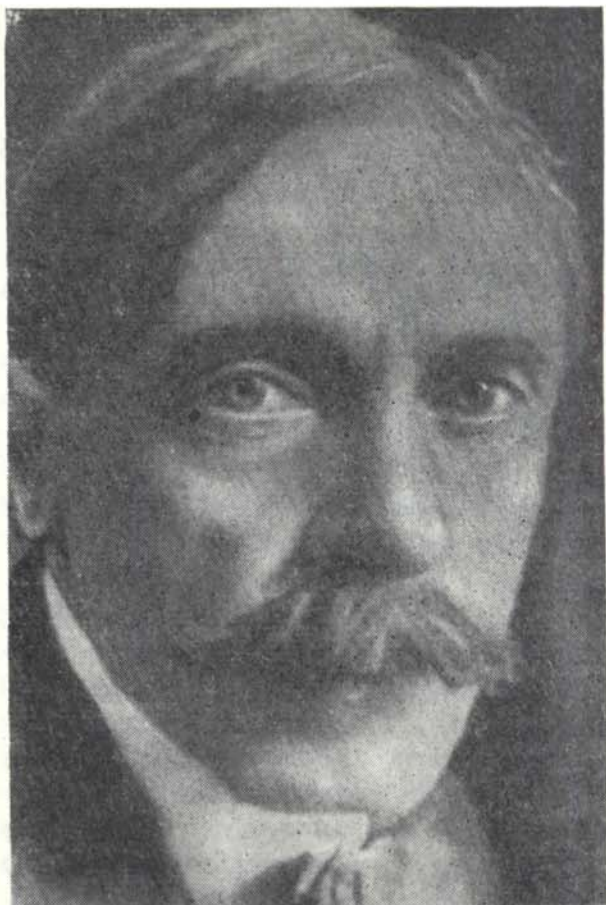
У своїх найкращих витворах («Юна Парка», «Морський цвинтар») поет прагне досягнути надзвичайну складність космічного та соціального буття, віднайти в останньому системність, високий сенс. Валері так і не піднявся до діалектико-матеріалістичного осмислення навколишнього світу. Саме тому в деяких своїх поезіях, зокрема, в незакінченій поемі «Мій Фауст», він викazuje певні сумніви щодо можливостей розуму, — і все-таки дивовижна духовна гнучкість людини, її невтомна активність знову й знову приваблюють поета:

Вітер зводиться! Спробуймо жити!
Бездонне повітря рве мою книгу,
Розбита хвиля, нарешті, ринула
зі скелі!
Летить, засліплені сторінки!
Ламайте, хвилі! Де бродили
квівери,
Радісні хвилі, ламайте цей
мирний дах!
(Переклад Михайла Москаленка.)

Енергія цих рядків ще раз заперечує хибне тлумачення поетової творчості як «декадентського явища», — тлумачення, справедливо відкинуто в останніх розвідках радянських літературознавців. Валері приваблює не копітка віршована транскрипція теоретичних текстів, яка іноді збивається на незграбну римовану інвентаризацію білянаукових банальностей, а напружено-раціоналізоване художнє засвоєння навколишнього світу. Отож не дивно, що поет, не вагаючись, віднайшов свою духовну вітчизну в добі Ренесансу. Саме тоді знання весело і стрімко відокремилася від міфа, релігійного ритуалу, церковного авторитаризму, демонструючи разом з тим дивовижну «недогматичність», невимуженість, віртуозність, грацію.

Ми живемо в суспільстві, яке, висуваючи найпередовіші і найсучасніші концепції, прагне і до оновлення, до енергійного вдосконалення ренесансних ідеалів. Невипадково так звана «тотальна» (тобто цілісна, невідчужена) людина, — за Марксом, найвище досягнення комуністичної прийдешності — перегукується з поняттям «homo universale» (універсальної, «енциклопедичної» людини), виробленим саме Відродженням. З актуальною комуністичною етикою пов'язана і ренесансна категорія virtú (добродійність, добродіяльність, доблесть, людська солідарність і т. д.). Саме тому нашого читача не можуть не зацікавити співчутливі спостереження Валері над незвичайною розумовою енергією та технікою незвичайної людини, діяльність якої уявляється найвищим і найпривабливішим моментом Відродження.

Статтю подаємо в скороченому вигляді.



ВСТУП ДО МЕТОДУ ЛЕОНАРДО ДА ВІНЧІ

Марселеві Швобу

Від людини залишається те, що викликає на думку її ім'я, а також творіння, які роблять з цього імені символ захоплення, ненависті чи байдужості. Ми гадаємо, що вона думала так-то й так, і можемо в її працях віднайти цю думку, нами ж приписувану їй: можемо відтворити цю думку за образом і подобою нашої власної. Людину звичайну уявити неважко: завдяки простим спогадам оживають її найелементарніші спонуки і реакції. Серед незначних вчинків, які складають поверхню її буття, ми знаходимо ту саму послідовність, що і в наших власних; ми самі, подібно до неї, встановлюємо цей зв'язок, а коло діяльності, пов'язане з її особою, не виходить за межі кола нашої діяльності. Але

якщо ця індивідуальність в якомусь сенсі видатна, уявити собі її праці й дороги її думки куди складніше. Щоб не обмежитися туманним подивом, нам доведеться розширити в якомусь напрямку наше уявлення про ту властивість, що переважає в ній, а в нас, безперечно, існує тільки в зародку. Проте, коли всі здібності взятого нами розуму в однаковій мірі непересічні або коли сліди його діяльності в усіх сферах здаються значними, постать стає все важче охопити в її єдності, вона не піддається нашим пізнавальним зусиллям. Поміж одним і другим краєм досліджуваного психічного обширу простягаються віддалі, досі ніколи нами не міряні. Цей діапазон недоступний нашому пізнанню, так

само як не коряться йому ці безформні й випадково розкидані віддалі — клапти простору, що відділяють одні відомі нам предмети від інших; подібно до цього щомиті пропадають міриади фактів, окрім невеликого числа тих, яким дає життя слово. Треба, проте, присвятити цьому більше часу, пристосуватися, подолати труднощі, які завдає нашій уяві ця сукупність різнорідних у стосунку до неї елементів. Усяке розуміння в цьому випадку полягає в тому, щоб знайти якусь одну головну засаду, один основний мотив дії і на такій засаді пустити в рух обрану систему пізнання. Ми намагаємося створити собі якийсь остаточний образ. З несамовитістю, що її сила залежить від глибини й проникливості пізнання, він віднаходить нарешті свою власну єдність. Ніби дією якогось механізму заявляє про себе гіпотеза і виявляється людська особистість, чим творінням є все, найзагальніше, всеосяжне бачення, якийсь страховинний мозок, де інстинкт — справжній звір, який тче тисячі чистих в'язей між стількома формами і від якого постали ці загадкові й різнорідні конструкції. Ця гіпотеза хоч і містить у собі можливості варіацій, але вільна від випадковості. Вартість її дорівнюватиме вартості аналізу, який треба було б їй присвятити. Вона і є підґрунтям методу, яким ми зараз займаємося і яким скористаємося далі.

Отож я пропоную уявити собі людину, чия діяльність обіймала б такі різні ділянки, що широта вже самого уявлення про них була б незрівнянна. І хочу, щоб вона мала невимовно гостре чуття відмінності речей, чуття, яке в практичному застосуванні можна було б назвати мистецтвом аналізу. Я бачу, що кожна річ щось промовляє їй. Вона завжди думає про взаємозв'язок і про якийсь лад¹. Ця людина створена на те, щоб не забути нічого в хаосі су-

цього: ані найменшої билини. Вона спускається вглиб того, що лежить в основі буття, і споглядає себе. Вона сягає щоденних навичок і природних структур, досліджує їх з усіх боків і часом сама одна творить їх, кодифікує, пускає в рух. Вона ставить церкви і фортеці, творить напрочуд легкі й величні оздобы, безліч машин і точних малюнків, що свідчать про багатство пошуків. Вона залишає начерки якихось незнаних великих ігрищ. У вільний час, а він поєднується в неї з наукою, бо та нічим не різниться від пристрасті, здається — зачарована — вона шукає нову й нову поживу для думок... Я піду її слідами, продираючись крізь первісну єдність і щільність світу, де вона так зблизиться з природою, що стане її наслідувати, прагнучи її торкнутися..

Цьому творінню думки бракує імені — можна хіба нагромаджувати терміни, надто далекі від того, що звичне, терміни, які, зрештою, від нас вислизнуть. Жодне не здається мені доречнішим, ніж ім'я Леонардо да Вінчі. Той, хто уявляє собі дерево, мусить уявити небо або тло, щоб побачити його на чомусь. У цьому є якась логіка, майже відчутна і майже невловима. По-стать, про яку я говорю, можна схарактеризувати тільки шляхом такої дедукції. Майже нічого з того, що я зумію про неї сказати, не повинно стосуватися самої людини, яка вславила це ім'я. Я намагаюся дати докладний образ духовного життя, тільки один образ, вибраний з-поміж бізлічі легко уявлюваних об'єктів, нашкіцувати модель, про яку відомо, що вона буде примітивна, але в кожному разі краща від низки сумнівних анекдотів, від коментарів до музейних каталогів і від дат. Така «ерудиція» тільки б повністю сфальшувала намір цього есе. Вона не зовсім мені чужа, але мені не вільно про неї говорити, щоб не стерти межі між розумовою

¹ *Hostinato rigore* — неухильний лад Девіз Леонардо. (Тут і далі — примітки автора.)

конструкцією — поняттям дуже загальним, і фрагментами зовнішньої форми постаті, дуже вже невизначеної (хоча ми певні, що постать ця існувала й думала, ми певні також, що ніколи її не пізнаємо ближче).

Часта помилка, що псує судження про витвори, полягає в тому, що ми якось дивно забуваємо, як вони виникли. Ми часто не пам'ятаємо про те, що вони існували не завжди. Це викликає якесь своєрідне кокетство; діючи у зворотному напрямку, воно змушує замовчувати походження твору, аж надто добре його приховувати. Ми побоюємося, що воно скромне; нас лякає навіть, що воно може виявитися природним. І хоч дуже небагато авторів мало мужність признатися, як вони виношували свій твір, я не думаю, щоб було набагато більше тих, хто наважився це сам собі усвідомити. Такий аналіз починається з прикрого відкидання поняття слави та похвальних епітетів. Він не ґрунтується на уявленні про власну вищість, на манії вищості. Він веде нас до відкриття — за позірною досконалістю — вартостей відносних. Такий аналіз необхідний, щоб розвіяти ілюзію, ніби творчі уми були відмінні між собою, не менш глибоко, ніж виплоди їхніх рук. Деякі праці, наприклад, з галузі точних наук, і зокрема праці математиків, вирізняються такою прозорістю структури, що могли б здаватися нічийним витвором. Вони мають у собі щось нелюдське. Така установка не була б зрештою безплідною. Вона допускає таку велику розбіжність між деякими роботами, як, наприклад, з галузі точних наук і мистецтва, що уми, які ці праці створили, також, на думку загальну, різнилися між собою і то так остаточно, наскільки остаточно різнилися ці праці. А проте саме ті праці різняться між собою залежно від того, як вони видозмінюють певне спільне підґрунтя, що з нього вони зберігають, а що відкидають, формуючи власну

мову і власні символи. Отже, треба ставитися з деякою недовірою до написаного і до надто чистих висновків. Те, що усталене, уводить нас в оману, але те, що створене для того, щоб його обмірковували, змінює свій вигляд, шляхетніє. Твори думки можуть нам служити тоді, коли вони ще не вирізьблені, не відлиті в остаточну форму, здані на ласку хвилини, перш ніж ми ще надамо їм назви: розваги чи закону, наукового твердження чи твору мистецтва і перш ніж, осягаючи остаточну форму, вони віддаляються від того, що їх нагадає.

Більшість людей значно частіше бачить інтелектом, ніж очима. Замість кольорових площин, вони розпізнають поняття. Висока прямовисна біляста форма, всіяна відблисками шибок, для них є одразу ж якимось будинком. Будинок! Поняття складне, сукупність абстрактних прикмет. Якщо ці форми змінюють місце, то глядач не помічає руху низки вікон, пересування площин, що безупинно змінює дознаване враження, оскільки поняття залишається незмінне. Вони бачать речі радше за словником, ніж за їхнім відбитком на сітківці власного ока; вони настільки не вміють наблизитися до об'єкту, так мало спізнають втіхи і муки від його споглядання, що вигадали мальовничі місця. Решти вони взагалі не бачать. Тут, однак, вони радо задовольняються поняттям, таким багатим на слова. (Основною засадою цього недоліку, наявного в усіх галузях пізнання, є, точніше кажучи, вибір очевидних місць, відпочинку у межах визначених систем, що полегшують, удоступнюють, наближають на відстань простягнутої руки... Так само можна сказати, що твір мистецтва завжди більшою чи меншою мірою дидактичний.) Зрештою ці мальовничі краєвиди для них мало доступні. До них не доходять усі відтінки бачення, які є наслідком двох маленьких кроків, іншого освітлення,

напруження зору. Ці люди не змінюють ані на йоту своїх вражень: знаючи, що лінія спокійної води горизонтальна, вони не помічають, що в глибині виднокола море стоїть; якщо кінчик чийогось носа, блискуче плече чи два пальці занурюються випадково в струмінь світла, яке їх вирізняє, вони ніколи не здолають помітити в цьому видовиську нової цінності, що збагачує їхнє бачення. Бо та цінність є часткою якоїсь особи, котра їм відома і котра існує для них тільки сама одна. А оскільки вони нехтують тим, чому бракує назви, то число їхніх вражень наперед вузько обмежене!

Послуговування протилежним даром веде до справжнього аналізу. Не можна сказати, що такий процес відбувається в природі. Це слово, що здається надто загальним і містить у собі всі можливості досвіду, є по суті зовсім одиничним. Воно породжує індивідуальні образи, що відбивають запаси пам'яті або долю даної одиниці. Найчастіше воно викликає образ якогось виверження зелені, розпливчастого й тривалого, якогось величезного первісного процесу на противагу всьому людському, якоїсь монотонної кількості, яка й нас поглине, чогось, що — сильніше від нас — в'ється і сплітається, роз'єднує і присипляє, і надалі тче свою пряжу, і чому поети — персоніфікуючи — приписують жорстокість, доброту та ще безліч інших рис. Отож людину, яка дивиться і може добре бачити, треба вмістити в якій-небудь точці того, що є.

Отже, спостерігача вміщено в кулю, яка ніколи не розіб'ється. В ній відбуваються зміни; це будуть рухи і предмети, але поверхня залишається замкнута, хоч її часточки відновлюються й переміщуються. Спостерігач передусім є тим, що обумовлює цей замкнутий простір: щомиті він сам є цим замкнутим простором. Доки він ототожнює себе з баченим, доти ніякий спогад,

ніяка сила не порушує його спокою. І наскільки я лише можу уявити його в такому стані, я припускаю, що його переживання мінімально різнилися б від переживань, яких би він спізнав уві сні. Звичайно, він відчуває себе добре або погано, чує, як спокій сходить на нього від цих усіх довільно взятих форм, до яких належить і його тіло, і ось, поволі, одна з них починає йти в непам'ять, її вже ледве видно, тоді як іншим щастить звернути на себе увагу, і то там, де вони були завжди. Отже, треба відзначити майже нерозбірливе змішання тих змін, які викликають у якості бачення його довготривалість і втома, а також тих, які виникають від звичайних переміщень. Деякі місця в просторі того бачення надмірно випинаються, подібно як хвора частина тіла нібито збільшує свій обсяг, а значення, надане їй болем, спотворює наше уявлення про все тіло. Ці сильні місця здається буде легше запам'ятати й приємніше оглядати. Виходячи з них, глядач дійде до стадії туманних думок і звідси вже зможе поширювати на все більшу кількість предметів окремі властивості, що постають з тих перших і найкраще відкладених у пам'яті спостережень. Він удосконалює дану площину спостереження, пригадуючи собі попередню. Потім своєю волею складає й руйнує давніші враження, може тішитися химерними комбінаціями: бачить як одну конкретну істоту групу квітів чи людей, руку або щоку, пляму світла на мурі, зіткнення випадково поєднаних звірячих тіл. Йому спадає охота уявляти невидимі сукупності, дані йому тільки фрагментами. Він відгадує, які полотнища зроджує в повітрі своїм летом птах, по якій кривій летить кинутий камінь, які площини описують наші жести, які химерні тріщини, плинні арабески, безформні відсіки в цій всепроникливій сіті жолоблять скреготливими нарізками тремтячі в повітрі гедзі, як хитаються де-

рева, як грають колеса, людський усміх, морський приплив. Часом сліди того, що він уявив, вдається побачити на піску чи на воді; часом сама його сітківка має дану в часі можливість порівняти якийсь предмет і форму його руху.

Від форм, зроджених з руху, дорога веде до рухів, що стають формою через звичайну зміну часу тривалості. Якщо крапля дощу здається лінією, тисячі вібрацій — протягим звуком, нерівності цього паперу — гладенькою поверхнею, і то тільки з причини тривалості враження, сталу форму можна замінити відповідною швидкістю з допомогою періодичного переміщення якогось добре дібраного предмету (або елемента). Ввести час і швидкість у вивчення форми зможе геометрія, так само як зможе усунути ці поняття з дослідів над рухом, а мова зробить так, щоб мол видовжився, гора височіла, пам'ятник зводився. І цей похвальний вир аналогії, ця логіка безперервності доводить такі явища до остаточної межі їхньої тенденції, до неможливості зупинки. Поступово все починає рухатися в уяві. В цій кімнаті й лише тому, що я дозволяю цій думці тягтися самій, предмети поводяться так, як полум'я лампи: крісло, стоячи на своєму звичайному місці, підупадає й гине, стіл описує свої обриси так швидко, що аж нерухоміє, фіранки спадають додолу раз у раз, безупинно. Ось безконечна складеність; для того, щоб через рухомість тіл, окреслення контурів, сплітання вузлів, доріг, спусків, поворотів, клубок швидкостей міг знову віднайти свою тотожність, треба вдатися до нашої могутньої влади впорядкованого забуття — і, не руйнуючи досягнутого таким чином бачення, ми будуємо абстрактне поняття: поняття шкали величин.

Тоді в збільшенні вимірів «того, що дане» вигасає захоплення поодинокими речами, які не можуть бути предметом науки. Коли ми довго

дивимося на них і думаємо про те, що дивимося, — вони змінюються; коли ж ми не думаємо про це, то впадаємо в якесь отупіння, воно триває й огортає нас, як спокійний сон, і ми загіпнотизовано вдивляємося в край якихось меблів, тинь листка, і прокидаємося тоді, коли починаємо їх бачити. Деякі люди особливо тонко відчують насолоду, дану їм одиначістю предметів. Найдорожчою, безцінною здається їм у даній речі ця властивість — бути єдиною — але вона притаманна і всім речам. Ця властивість знайшла свій найвищий вираз у літературній фікції та в театральній п'єсі і в цій крайній формі її названо здатністю ідентифікації.

Світ безладно всіяний правильними структурами. Це кристали, квіти, листя; різні узорі жилкування, плями на шкурі звірів, крилах, мушлях; сліди вітру на піску й воді тощо. Іноді ці ефекти залежать від роду перспективи і від якихось нетривалих розташувань. Вони творять їх або змінюють віддалі. Час показує їх або затушковує. Так само число смертей, народжень, злочинів чи випадків являє у своїй змінності певну регулярність, що виступає тим дужче, на чим більшому протязі років ми їх спостерігаємо. Явища найдивніші й найасиметричніші стосовно найближчих часових одиниць складаються в певний лад стосовно ширших періодів часу. До цих прикладів можна додати якийсь порядок у змінах інстинктів, навичок, звичаїв, аж до видимості регулярності, що зродила стільки систем філософії та історії.

Знання правильних комбінацій належить до різних наук або до теорії імовірностей у випадках, коли останні не можуть виступати в їх якості. Для нашої мети цілком вистачить уваги, зробленої в самому вступі: правильні поєднання, чи то часові, чи просторові, розкидані в полі нашого дослідження безладно. На те-

рені думки вони, очевидно, протистоять великій кількості речей, позбавлених форми.

Я думаю, що вони могли б називатися «першими провідниками людського розуму», якби таке визначення не спростовувалося одразу протилежним. У кожному разі вони репрезентують безперервність.

Чому ж тільки частину з усього, що існує, можна піддати такому спрощенню? Надходить момент, коли форма стає така складна або якась подія здається чимось таким новим, що треба відмовитися від спроби охопити їх у цілості, щоб надалі намагатися перекласти їх на сталі вартості. В якій точці розуміння форм зупинилися Евкліди? На який ступінь розриву уявної безперервності вони наткнулися? Ось кінцевий пункт пошуків, де не можна утриматися від спокуси еволюційних теорій. Ми не хочемо признатися собі, що ця межа може бути остаточною.

Зате очевидне те, що підставою й метою всяких умоглядних побудов є розширення поняття безперервності з допомогою метафори, абстракції, мовних форм. З цього користається мистецтво, про що за хвилину піде мова.

Нам вдається уявити світ як такий, що, принаймні на деяких відрізках, зводиться до зрозумілих елементів. Інколи для цього вистачає наших чуттів, іноді ми застосовуємо куди складніші методи, а проте залишаються порожні місця. Ці спроби застаються недовершені. І саме тут царство нашого героя. Він має незвичайне відчуття симетрії, що допомагає йому бачити довкола себе проблеми. Енергія його розуму проникає в кожну щілину розуміння. Тепер видно, на що він здатний. Він мов гіпотеза в галузі фізики. Коли б він не існував, треба було б його вигадати. Людина універсальна може тепер створити в уяві свій власний образ. Леонардо да Вінчі може вже тепер існува-

ти в наших умовах, не засліплюючи їх своїм блиском: вільні роздуми про його могутність тепер уже не так швидко загубляться в тумані слів, сповнених визнання, епітетів, властивих несталому мисленню. Чи вільно припускати, що він сам задовольнився б такими ілюзорними вартостями?

Цей символічний розум зберігає в собі незмірно багату колекцію форм, усе те багатство здибуваних у природі структур, силу все ще незвичайну і щораз більшу в міру розширення меж цього царства. Його складають цілі рої буттів, рої можливих спогадів, влада розпізнання в усій протяжності світу величезної кількості одрубаних речей і комбінації їх на тисячі ладів. Він — володар людських облич, анатомії тіл і машин. Він знає, з чого робиться сміх; уміє його покласти на лице дому, в складки саду; розтріпує і звиває пасма води, язика полум'я. Його рука вимальовує перипетії уявних атак, величезні снопи траєкторій, прокреслених тисячами снарядів, що руйнують фортеці, тільки що так детально сконструйовані й укріплені. Ніби зміни речей здавалися йому в час спокою надто повільні, він любить битви, бурі й потопи. Він уміє їх бачити в механічній сукупності й водночас відчувати їх у їхній видимій незалежності чи житті окремих частин, у пригорщі піску, знятого різким повівом, у шаленій уяві кожного воїна, де вирують пристрасті й прихований біль. Він і в «несміливих і жвавих» тількицях дітей, він знає обмеженість жестів дідів і жінок і простоту трупа. Він володіє секретом творити фантастичні істоти, чие існування стає імовірне, оскільки, поєднуючи в одне окремі частини, він мислить так суворо, що сукупності надає життя й природності, включаючи те, що знане, що є всюди, в якийсь новий порядок, використовуючи ілюзії й абстракції, властиві малярству, яке, показуючи речі в одному тільки їх-

ньому аспекті, викликає всі інші, творить Христа, ангела чи потвору.

Від швидкості й повільності, переданої зсувом землі й кам'яною лавиною, від масивної складчастості він переходить до рясно зібганих драпувань; від димів, виростилих на дахах, до далекої посадки млистих буків на обрії; від риб до птахів; від сонячних іскор на морі — до незлічених дрібних люстерок на листі берези; від риб'ячих лусок — до відблисків, розсипаних на водах затоки; від форми вуха і сережок — до скам'янілих вихорів мушлі. І знов від мушлі переходить до закручених пухлин хвиль, від поверхні малих ставків до прожилок течій, що зігрівають їх, від елементарного руху повзання — до плинних зміюк. Він усе оживлює. Воду довкола тіла плавця він об'язує шарфами, пелюшками, — випнутими зусиллям його м'язів. Повітря в борознах льоту жайворонків він увічнює клаптями тіні, розприсками пінистих бульбашок, що їх той лет і легкий пташиний віддих розшттовхують й залишають за собою у блакитних шарах простору, в безкрай кристалічній щільності високості.

Він відбудовує всі споруди; його спокушають усі способи поєднувати найрозмаїтіші матеріали. Він радіє з кожної речі, вміщеної в просторових вимірах: склепіння, каркасу, розп'ятих бань, ліній галерей і лоджій; мас, підтримуваних у повітрі арками; мостів; глибокої зелені дерев, що даленіють у повітрі, черпаючи з нього; ключів перелітних птахів, тих гострих, звернутих на південь трикутників, свідчення раціональності живих істот.

Він бавиться всім і зважається на все, всі свої чуття він ясно перекладає на універсальну мову. Йому це дозволяє багатство метафоричної винахідливості. Його звичка ніколи не відмовлятися ні від чого, що містить у собі найменшу крупинку, найслабкіший відблиск світу, відновлює його сили і злютовує його іс-

тоту. Для нього найбільша радість — проектувати святкові декорації, робити чудові винаходи, а коли він мріє сконструювати летючу людину, то наказує їй злетіти до вершин гір, щоб узяти там снігу, а, повернувшись, розсипати його по бруківці, розпеченій літньою спекою. Він намагається не дати себе зворушити чарівністю пречистих облич, пом'ятих тінню невидимої гримаси, жестом якогось мовчазного бога. Його ненависть знає всі роди зброї, всі хитрощі інженерії, всі стратегічні тонкощі. Він виставляє досконалі воєнні машини й оточує їх бастіонами, капонірами, брустверами й канавами, обладнаними шлюзами, щоб можна було раптово змінити картину облоги: я пригадую цей гарний приклад шістнадцятостолітньої італійської недовіри, збудованим вежі, де чотири прогони сходів, що незалежно біжать круг тієї самої вісі, відокремлювали найманців від їхніх вождів, одних найманців солдатів від інших.

Він божествить тіло чоловіка й жінки, яке є мірою всього; він відчуває його висоту і те, що троянда може йому сягати аж до вуст, і що великий платан перевищує його у двадцять разів зеленим фонтаном листя, звідки воно спадає вниз аж до кучерів на його голові, і те, що воно виповнює своєю променистою формою будь-яку кімнату, заглибину склепіння, виведеного з його обрисів, природну місцину, виміряну його кроками. Він уважно стежить, як легко опадає стопа, поставлена на землю, як мовчить скелет у глибині тіла, як ідуть у ногу на марші, як видимим маревом грають гарячі й холодні хвилі, торкаючись голих тіл, як розпорошується білястий блиск або розливається позолота на поверхні машини. Але насамперед його приваблює обличчя, ця річ, що сама світиться і вбирає світло, найнезвичайніший з видимих предметів. В пам'яті кожного з нас невиразно живуть сотні облич у сво-

їх видозмінах. У його пам'яті обличчя ці розташовані в порядку і становлять чергові переходи від одного типу фізіономії до іншого; від одної іронії до іншої, від мудрості до її нижчого ступеня, від доброти до божественності, згідно з якоюсь симетрією.

Тепер ми доходимо до радості, яку дає будівництво. Спробуємо обгрунтувати кількома прикладами досі висловлені судження й показати на практиці можливість і майже необхідність ширшого загального ходу мислення. Я хотів би наочно показати, як неймовірно важко було б здобути часткові досягнення, коли часто не посилятися на поняття, здавалося б, чужі даній галузі.

Той, хто ніколи, бодай уві сні, не мав задуму якогось творіння, що його при бажанні можна покинути, і не пережив такої пригоди, як огляд скінченої будови, тоді як інші заледве бачать її початок; хто не зазнав ентузіазму, який спалахує на хвилину сам по собі, отрути сумнівів, холоду внутрішнього опору й боротьби суперечливих думок, з яких наймогутніша і найуніверсальніша повинна здолати навіть традиції, навіть новації; хто в прозорому повітрі не бачив неіснуючої споруди; кого не переслідували порив, що віддаляє від наміченої мети, тривога за вибір засобів, передбачення сповільненого темпу і розпач, підрахунок чергових етапів, осмислення, спрямоване в прийдешність, де зазначено навіть те, що не повинно підлягати осмисленню в даний момент; той — незалежно зрештою від свого знання — небагато відає про багатство, життєвість і протяжність духовної зони, що опромінює акт свідомого будівництва. І боги від розуму людського отримали в дар оту здатність творення, оскільки людський розум, системний і абстрактний, може приблизити те все, що він охоплює, аж до межі, де вже перестає охоплювати.

Будівництво починається тоді, як є

певний проект чи певне бачення та обрані матеріали. Це є заміна початкового порядку іншим, новим, незалежно від того, які предмети впорядковуються. Чи то буде каміння, кольори, слова, поняття чи люди тощо, їхній конкретний характер не змінює загальних прикмет цього роду музики, де — щоб залишитися вірним метафорі — він виконує тільки роль тембру. Дивовижне часом враження відповідності і компактності людських композицій, посталих з поєднання елементів, здавалося б, непоєднаних між собою, ніби той, хто надав їм таке розташування, знав про існування між ними прихованої спорідненості. Але подив досягає найвищого ступеня, коли ми помічаємо, що в переважній більшості випадків автор не вміє сам усвідомити, що він промостив дорогу й що він — володар енергії, чия напруга йому невідома. Він ніколи наперед не може бути певний успіху. Які обрахунки доводять його до того, що окремі частини будівлі, елементи драми, складники перемоги зуміють нарешті між собою узгодитися?

У таких випадках довелось шукати пояснення в інстинкті, але вже саме поняття інстинкту як такого не надто ясне, зрештою тут треба було б удатися до якихось цілком виняткових і поодиноких інстинктів, тобто до поняття суперечного з «успадкованою навичкою», що має так само мало спільного із звичкою, як і з спадковістю.

У мистецтві існує одне слово, яким можна назвати всі типи комбінації, всі фантазії, і яке враз усуває всі реальні й уявні труднощі, породжені або їхнім протиставленням або зближенням із ніколи (і не без причин) не охоплюваною визначеннями природою, — це орнамент. Спробуємо поступово пригадати ті групи кривих, ту рівновеликість поділів, що відзначають найдавніші відомі нам предмети: обриси ваз і святинь; кристалічну пишню-

ту мурів арабської архітектури; каркас і симетрію готики; японські хвилі, полум'я і квіти на лаку і в бронзі; і в кожній з тих епох свої образи рослин, звірів і людей, вдосконалення цієї подібності в живопису, в різьбярстві. Пригадаймо первісну мелодію мови, відокремлення слів і музики, розгалуження обох, винайдення дієслів, письма, потім щораз більшу можливість незалежності, самостійної складності речень, таку цікаву еволюцію абстрактних слів; а з другого боку—все більшу гнучкість звукової системи, що розширює свій обсяг від людського голосу до матеріалу, який відбиває звук, поглиблює свою гармонію, змінюється через зміну тембру. Зрештою звернімо увагу на паралельний поступ формувань мислі через елементарні симетрії і контрасти, потім поняття субстанції, метафори, перші безпорадні формулювання логіки, формалізми і поняттєві цілості, метафізичні буття...

Усю цю багатогранну життєвість можна оцінити з орнаментального погляду. Перелічені явища можна вважати за обмежені, окреслені частки простору або часу, що містять у собі різні зміни і становлять інколи описані й відомі предмети, але їхнє звичайне значення і вживання нехтуються в цьому випадку, щоб узяти до уваги тільки певний наданий їм порядок і взаємодію. Від цього ладу залежить ефект. Цей ефект є орнаментальна мета, і в такий спосіб утвір набирає характеру механізму, що служить для того, щоб справляти враження на публіку, збуджувати певні почуття й характерні образи.

З цього погляду орнаментальна концепція так відноситься до окремих галузей мистецтва, як математика до інших галузей науки. Фізичні поняття часу, довжини, щільності, маси тощо є у викладках однорідною кількістю, а свою індивідуальність віднаходять лише в інтер-

претації одержаних результатів; так само предмети, упорядковані для визначеного ефекту, ніби втрачають частину своїх властивостей і набувають їх лише як результат у неупередженому розумі глядача. Але ж твір мистецтва може постати завдяки абстракції, причому це буде абстракція нижчого чи вищого порядку, легша чи важча для визначення, залежно від того, чи елементи, запозичені в дійсності, становлять її менш чи більш складні частини. І навпаки, всякий твір мистецтва сприймається через якийсь тип індукції, через створення внутрішніх образів; і це враження буде також менш чи більш сильне, менш чи більш важче залежно від того, чого вимагатиме простий візерунок на вазі або стрімка уривчаста думка Паскаля.

Маляр кладе на площину кольори, але лінія їхнього поділу, густина, сполучення чи зіткнення мають йому служити для самовираження. Глядач бачить у них менш чи більш вірне зображення людських тіл, жестів, краєвиду, ніби крізь якесь вікно в мурі музейного будинку. Картина оцінюється в тому самому дусі, що й реальність. Одні нарікають на бридоту облич, інші ладні закохатися в них. Дехто віддається багатослівній психології; ще інші дивляться на руки, які завжди здаються їм не досить викінченими... Тут і там діє закон тяжіння й розливається світло; і поступово на перше місце вийшли малярське знання анатомії і перспектива. А проте мені видається, що найпевніший метод оцінювати якийсь малярський утвір — це спочатку нічого на ньому не розпізнавати, тільки крок за кроком іти від одної індукції до другої, як вимагає одночасна присутність кольорових плям в обмеженому просторі, щоб від метафори до метафори, від одних припущень до інших підніматися до зрозуміння теми, а часом до простого відчуття насолоди, а й воно приходить не одразу.

Не думаю, щоб можна було знайти забавніший приклад ставлення загалу до малярства, ніж слава здобута тим «усміхом Джоконди», який непорушно — так здається — поєднано з епітетом «таємничий». Доля захотіла, щоб ця складка на жіночому обличчі дала привід для того багатослів'я, яким у всіх літературах виправдуються такі назви, як Імпресіа. Ця посмішка була похована під купою слів, зникла в хащах передмов, присвячених їй, які починаються з називання її тривожною, а закінчуються загальним туманним описом душі. А проте вона заробила на спокійніші студії. Не побіжними спостереженнями і випадковими знаками послуговувався Леонардо. Джоконда ніколи не була б у такому випадку створена. Митцем керувала вічна допитливість.

На тлі «Таємної вечери» ми бачимо три вікна. Середнє, розчинене позад Ісуса, різниться від інших дугасто вигнутим карнизом. Продовжуючи цю дугу, ми дістали б обвід, середина якого припадає на обличчя Христа. Всі головні лінії фрески сходяться в цій точці; симетрія цілості є симетрією стосовно цього центру і стосовно довгої лінії столу спільної вечери. Якщо є в цьому таємниця, то тільки в тій мірі, в якій здаються нам таємничими описані просторові співвідношення; а цю таємницю, побоююся, можна з'ясувати.

Переконливого, потрібного прикладу зв'язку між різними функціями думки ми не шукатимем у малярстві... Нашим намірам ліпше послужить інша царина мистецтва, ширша, яка є, в якомусь сенсі, попередницею малярства.

Слово будова, а я його вжив свідомо, щоб сильніше підкреслити проблему людського втручання в речі нашого світу і щоб дати розумові читача якусь фізичну асоціацію або нахил до логічного розуміння теми, це слово набирає тепер свого

вужчого значення. Прикладом для нас стане архітектура.

Будівля (а вона — складник Міста, що є майже всією нашою цивілізацією) — це щось таке складне, що становить ніби частину неба, декорацію; а потім: пребагате ткання мотивів, висота, ширина і глибина яких без кінця змінює перспективу; потім: предмет тривалий, відпорний, сміливий, з ознаками тваринного організму; будова тіла, підпорядкування одних органів іншим; і врешті є машиною, де рушійна сила — тяжіння, яке веде від понять з галузі геометрії до суджень з галузі динаміки і аж до найтонших умоглядних побудов молекулярної фізики. Ясність Леонардового розуму ми найкраще передамо з допомогою будівлі чи скорше уявного риштування, зробленого для того, щоб взаємоузгодити її обумовленість, цілісність поєднати із стабільністю, пропорції з розташуванням, форму з матеріалом і досягти внутрішньої гармонії цих умов, а також гармонії численних точок її огляду, точок рівноваги та її трьох вимірів. Цей розум може уявити собі майбутні враження людини, яка обходитиме цей будинок зокола; простежити за тягарем гребенів даху; відчутти суперечні зусилля окремих частин. Передбачити форму плям світла: вільних на черепиці і карнизі, розсіяних у залах, де сонце падає на підлогу. Цей розум відчує й оцінить тиск склепіння на підпори, доречність арки, важке завдання мурування, каскади сходів, вергнутих з терас, і всю винахідливість, кінцевим результатом якої стала ця одвічна брила, оздобна й захисна, лискуча шибками, створена для того, щоб вмістити наше життя, наші слова...

А взагалі архітектури не знають і не цінують. То дивляться на неї як на театральну декорацію, а то як на прибутковий дім. Щоб оцінити її загальне становище, прошу послатися на поняття міста; щоб добре відчутти її складні чари, пригадати

собі безліч її щораз інших аспектів; отже, нерухомість будинку — це винятковий стан; естетичну насолоду дістає той, хто переміщується, а разом з ним рухається і будинок, і хто тішиться всіма змінними комбінаціями його окремих частин: ось обертається колона, розкриваються якісь раптово побачені глибини, сунуть галереї, ціла споруда промениться тисячами граней, тисячами акордів.

Кам'яний твір архітектури зовсім по-своєму інтерпретує простір і веде до гіпотез, зв'язаних з природою, оскільки вона є водночас рівновагою використаних матеріалів стосовно сили тяжіння — видимою і статичною сукупністю — і в кожному з цих ужитих матеріалів іншою рівновагою, молекулярною, досить мало званою. Тут бачимо логічне розширення питання: як з царини архітектури, всюди залишеної практикам, воно переходить до найглибших теорій загальної фізики й механіки.

Завдяки піддатливості нашої уяви, властивості даного будинку і властивості будь-якого матеріалу полегшують взаєморозуміння. Простір, скоро ми тільки захочемо з'ясувати його собі, одразу перестає бути пустою, виповнюється безліччю довільних конструкцій, і його можна в кожному випадку замінити безліччю малих, як до потреби, щільно допасованих між собою фігур. Уявімо собі хоча б найскладнішу будівлю — збільшена і зменшена із збереженням властивих пропорцій, вона буде елементом відрізка простору, властивості якого залежатимуть від властивостей цього елемента. Отже, ми охоплені певним числом структур і пересуваємося всередині них. Погляньмо довкола себе — у скільки різних способів може бути заповнений простір; зробимо зусилля, щоб зрозуміти функції, виконувані різними субстанціями — матеріалом, мінералом, рідиною, димом — щоб можна було їх помітити разом з їхніми окремими властивостями. А

проте ясно прийняти це ми можемо тільки тоді, як збільшимо часточку одного з цих предметів і впишемо в неї якийсь будинок, так, щоб його просте збільшення відтворювало структуру з тими самими властивостями, що й дана структура... З допомогою цих понять ми можемо доволі легко переходити з терену митця на терен ученого (хоч зовні ці царини так між собою відмінні), від найпоетичніших, навіть найфантастичніших конструкцій до конструкцій вимірних, відчутних на дотик. Проблеми композиції — це зворотний бік проблем аналізу, і відкидання надто простих понять, що торкаються структури матерії, як і тих, що торкаються виникнення ідеї, є психологічним здобутком наших часів.

Я змалював тут — стисло, за що одні читачі будуть мені вдячні, а інші вибачать — перебіг істотної, як мені здається, еволюції. Найкраще її проілюструє приклад, який я зачерпну з листів самого Леонардо — фразу, про яку ми можемо сказати, що кожен її елемент ускладнився й очистився до такого ступеня, що став наріжним поняттям сучасної науки про світ: «Повітря, — каже він, — виповнене незліченною кількістю ліній, прямих і променистих, перехрещених і переплетених між собою, але жодна з них ніколи не накладається на іншу і саме вони для кожного предмета становлять справжню ФОРМУ, його рацію існування (його пояснення)».

Ця фраза, здається, містить у собі перший зародок хвильової теорії світла, особливо коли порівнювати її з двома іншими, дотичними цієї самої теми. Вона дає картину основ системи хвиль, де згадані лінії були б напрямком їх розходження. А проте мені байдуже принаймні до такого-от роду наукового ворожіння, завжди підозрілого: надто багато людей гадає, що вже стародавні все відкрили. Зрештою вартість теорії вимірюється її логічними експериментальними наслідками. Тут ми

маємо тільки два твердження, інтуїтивним джерелом яких було спостереження за сонячним промінням, хвилями на воді і звуками. Цитата цікава через свою форму, що кидає яскраве світло на певний метод, власне, той, про який була мова в усьому цьому есе. Пояснення ще не набуває тут характеру правила. Воно полягає лише в створенні якогось образу, конкретного поняттєвого зв'язку між явищами, скажімо для точності — між образами явищ. Леонардо нібито свідомо займається таким психологічним експериментаторством, і мені здається, що протягом трьох сторіч від його смерті метод цей не був ніким усвідомлений, хоча всі — з необхідності — ним послуговувалися. Я також гадаю, — хоча, може, забігаю вперед, — що славетну й одвічну проблему наповненості і порожнечі можна пов'язати з усвідомленням чи неусвідомленням цієї уявлювальної логіки. Дія на віддалі — це щось таке, чого не можна собі уявити. Ми описуємо її, живляючи абстракції. У нашому розумі тільки абстракція *potest facere saltus*¹. Сам Ньютон, який надав дії на віддалі її аналітичної форми, знав, що таке пояснення недостатнє. Але тільки Фарадеєві судилося віднайти в фізиці метод Леонардо. Після блискучих математичних праць таких людей, як Лагранж, Даламбер, Лаплас, Ампер та багатьох інших, він вніс у науку надзвичайно сміливу концепцію, яка буквально була тільки продовженням спостережуваних явищ завдяки силі уяви; його ж уява була така небуденно ясна, що «думки його могли виражатися у звичайних математичних формулах не гірше, ніж у фахових математиків»². Правильні комбінації, що їх творять металеві ошурки навколо полюсів магніту, були, на його думку, моделлю явища індукції. А для

того, щоб пояснити явища електрики, навіть явища сили тяжіння, він побачив систему ліній, що єднали між собою всі тіла і заповнили весь простір: ці силові лінії нам і допоможуть найшвидше зрозуміти суть справи! Фарадей не був математиком, але різнився від математиків тільки способом вираження своїх думок, браком аналітичних символів. «Фарадей очима думки бачив усі силові лінії, що пронизують увесь простір, тоді як математики бачили силові осередки, що притягали на відстані. Фарадей бачив середовище там, де вони бачили тільки відстань»¹. Від часів Фарадея відкривається нова ера для фізики, і коли Кларк Максвелл переклав думки свого вчителя на математичну мову, в уяві людей науки повстало безліч саме таких потужних візій. Головним зацікавленням сучасної фізики залишається й надалі дослідження середовища, поняття, створеного Фарадеєм, поля електричних сил і місця міжмолекулярних зв'язків. Внаслідок дедалі більшої точності, необхідної для уявлення видів енергії, прагнення наочності і того, що можна б назвати кінетичною манією, з'явилися гіпотетичні конструкції величезної логічної і психологічної ваги. Для лорда Келвіна, наприклад, потреба виражати найтонші природні явища шляхом розумових зв'язків, доведених до того, що їх можна було б уявити матеріально, така пекуча, що всяке поняття мусить, на його думку, привести до створення механічної моделі. Така розумова настанова намагається замінити нерухомий і застарілий атом фізиків початку нашого віку механізмом, уже надзвичайно складним, вплетеним в тканину ефіру, котрий і сам є конструкцією достатньо досконалою, щоб задовольняти розмаїті вимоги, які перед нею стоять. Такий підхід дозволяє без жодного зусилля пе-

¹ Може робити стрибки (лат.).

² Кларк Максвелл, передмова до «Трактагу про електрику й магнетизм»

¹ Кларк Максвелл.

рейти від архітектури кристалу до архітектури з каменю чи заліза в наших віадуках; у симетрії балок і ригелів вона віднаходить симетрію опору, який гіпс чи кварц протиставляє тискові і розщепленню, або, інакше кажучи, проходженню світлової хвилі.

Нам здається, ніби такі люди мали інтуїтивно передчути методи, про які тут мова; ми дозволяємо собі навіть розширити обсяг цих методів поза галузь фізики; ми гадаємо, що намір створити якусь модель неперервності мисленних операцій Леонардо да Вінчі чи всякого іншого інтелекту, визначеного аналізом поставлених для себе умов, не є ані абсурдом, ані чимсь зовсім неможливим...

Митці й шанувальники мистецтва, які, переглядаючи ці сторінки, сподівалися б знайти в них враження, що виносяться з Лувру, Флоренції чи Мілана, вибачать мені за розчарування, завдане ним. А проте мені здається, що, незважаючи на цю видимість, я не дуже ухилився від їхньої улюбленої теми, думаю, що — навпаки — я торкнувся фундаментальної для них проблеми — проблеми композиції. Я, безперечно, здивую багатьох, кажучи, що деякі труднощі, зв'язані з досягненням мистецького ефекту, розглядають звичайно і намагаються розв'язати з допомогою понять і слів надзвичайно темних, що тягне за собою незчисленні клопоти. Не один присвячує усе життя тому, щоб змінити дефініцію краси, життя чи таємниці. Тим часом десять хвилин уваги, присвяченої простому нашому «я», досить, щоб одміряти справедливість цим *idola specus*¹ і визнати безпідставність поєднання абстрактного іменника, завжди порожнього, з завжди особистим і тільки особистим баченням. Так само розпач митця виростає найчастіше з труднощів

або незмоги віддати засобами свого мистецтва образ, який, їм здається, вицвітає і блякне, коли вони хочуть його замкнути в словах, на полотні чи на нотній лінійці... Едгар По, котрий у цьому неспокійному для літератури столітті був блискавицею сум'яття і поетичних бур (аналіз його творчості закінчується не раз, подібно як у випадку Леонардо, таємничими посмішками), передбачав атаки з боку читачів і переконливо виводив їх із законів психології і правдоподібності досягнутого ефекту... Отже, твір мистецтва стає машиною, призначеною для пробудження і комбінування індивідуальних реакцій тих умів. Я передбачаю, як ця думка, далека від звичайного в таких випадках тону, викличе обурення; але саме це обурення буде добрим аргументом на користь моїх передбачень, що, втім, не доводить, ніби те, що ви читаете, є твором мистецтва.

Я уявляю Леонардо да Вінчі — як з тою ж притаманною йому силою, з якою творилися чисті й повіті серпанком обличчя, він заглиблюється в механіку, названу ним раєм усіх наук. І той самий світлий простір із покірними йому, викликаними з-поміж багатьох можливих буттями є місцем пошуків, які відстоюються в окремі твори. Для нього це була та сама пристрасть: остання сторінка тоненького зошита, помережаного його таємничим письмом і сміливими підрахунками, де він навпомацки шукає доріг, найлюбіший предмет його дослідницької думки — наука про літання — це вигук; ця вперта певність, що блискавкою освітлює недовершену працю і, показуючи величну візію, осягає його терплячість і зустрінуті перешкоди: «Великий птах полине у свій перший політ на спині великого лебедя; і цілий світ сповниться подивом і своєю хвалою сповнить усі книжки — вічна слава гнізду, де він народився!»

¹ Печерні примари (лат.).