

АНДРЕ ВАНДЕНБРЁК

ПРОРЫВ

Рассказ о Великом Делании

Том I



ТОТЕНБУРГ

МОСКВА 2026

УДК 130.2
ББК 87.21
В17

*Все права на книгу находятся под охраной издателей.
Ни одна часть данного издания не может быть воспроизведена
каким-либо способом без согласования с издателями.*

Перевод с английского — Евгения Истомина.

Редакция перевода и примечания — Олег Молотов.

Ванденбрёк, А.

В17 Прорыв: Рассказ о Великом Делании. Т. I / Пер. с англ. — М.: Тотенбург, 2025. — 248 с.

Этот необычный философский роман — серьезное интеллектуальное исследование природы сознания. В нем рассказывается о глубокой трансформации, о сложнейшем опыте фундаментального внутреннего перерождения, который переживает главный герой, вступая в таинственную связь с первыми людьми, познающими мир. Это повествование одновременно и о становлении человечества, и о тернистом пути познания. В силу сложности поднимаемых вопросов и замысловатой манеры письма книга эта не для рядового читателя. Тот же, кто подготовлен, обнаружит в ней многочисленные переключки с другим сочинением автора — автобиографическим романом «Аль-Кеми», посвященным личности знаменитого французского герметического философа Р. А. Шваллера де Любича. Не предназначенная для беглого чтения, книга поражает широтой затронутых интеллектуальных тем и дает обильную пищу уму — и этим с лихвой искупает все трудности, связанные с постижением ее сложного содержания.

**УДК 130.2
ББК 87.21**

© Евгения Истомина,
перевод с английского, 2026

© Олег Молотов,
редакция перевода, примечания, 2026

© Издательство «Тотенбург», 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Колин Уилсон. ПРЕДИСЛОВИЕ	4
Глава первая. КОНТАКТ	11
Глава вторая. СВЕТОВАЯ МАШИНА	48
Глава третья. ПУТЕШЕСТВИЯ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ	88
Глава четвертая. ВНУТРИ ВАЛУНА	110
Глава пятая. НИСХОЖДЕНИЕ В СИНИЮ ТИШИНУ	136
Глава шестая. ЛИХОРАДКА БЕНЖИ	153
Глава седьмая. УЗНАВАНИЕ ХЕФИСТЫ	171
Глава восьмая. В САДУ	206
Глава девятая. ИНТЕРЛЮДИИ	223

Колин Уилсон¹

ПРЕДИСЛОВИЕ

Это самый примечательный дебютный роман, который мне доводилось читать, как среди опубликованных книг, так и рукописей. Он относится к литературе, которую я всегда находил наиболее интересной: это роман идей. И должен признаться, что образ мышления, на который этот роман меня натолкнул, я нашел невероятно плодотворным.

Главный сюжет прост. Получивший известность в профессиональных кругах режиссер Пьеро Таллини уезжает в Испанию, чтобы снять документальный фильм о палеолитических пещерах и людях, которые их населяли. Но в результате замысел режиссера приводит его ко встрече с первобытными людьми — а это уже неординарный поворот сюжета. И все же это роман — по крайней мере, на первый взгляд, и хотя в некотором роде он представляет собой *roman à clef*², невозможно пересказать канву событий, которые развернутся в глубине этих пещер, не раскрыв то, что читатель наверняка предпочел бы увидеть самостоятельно.

Почему Таллини так одержим «первыми людьми»? По его мнению, их приключение стало величайшей авантюрой, известной человечеству. И никто не станет спорить, что примерно за полмиллиона лет мы, как человечество, познали великий прогресс. Но можно ли при этом утверждать, что в процессе мы не утратили большую часть их первоначального импульса, мировоззрения и

¹ Колин Уилсон (1931–2013) — английский писатель-фантаст и философ. — *Здесь и далее прим. ред.*

² «Роман с ключом» (фр.) — литературный жанр, в котором вымышленные персонажи и сюжетные линии маскируют реальных людей и события, часто скандальные или политические.

свободы? Этот вопрос представлен занятным описанием модной вечеринки в первой главе книги Ванденбрёка. Отец отчитывает ребенка, читающего книгу: «Что ты здесь делаешь? Почему не смотришь телевизор?»

Почти сразу становится очевидной озабоченность автора языком, и не только в качестве темы романа (с помощью повествования он стремится осуществить возвращение к «истоку языка в божественном и изначальном Призыве Света»), но и посредством самого использования языка в тексте. Кажется, повествование Ванденбрёка лишь отчасти нацелено на то, чтобы передать эту историю. Другая часть привлекает наше внимание к самому языку, отчего мы вынуждены медленно читать и перечитывать роман, пока нам не откроется ценность прочитанного. Автор как будто не пожелал доверять трудное предприятие своего героя слишком легкому, небрежному восприятию читателя. Это слияние цели истории и языка придает произведению необычайную целостность, которая временами напоминала мне поздние сочинения Генри Джеймса, а временами — Роберта Музиля. Ванденбрёк пытается «обрабатывать» язык так же, как наши древнейшие предки обрабатывали камень.

Возможно, вдохновением для этого послужили восемнадцать месяцев, проведенных автором в ежедневном контакте с независимым египтологом Рене Шваллером де Любичем, — период, детали которого Ванденбрёк раскрыл в своей книге «Аль-Кеми»³. Важный намек на то, что скрывается в глубине его сознания, можно найти в отрывке, касающемся древних египтян. Для повседневного использования они разработали демотическое письмо, тогда как их иероглифические символы передавали иную, «священную реальность». Такова была отправная точка идей де Любича: существуют вещи, которые можно

³ Русское издание: Ванденбрёк, А. Аль-Кеми: герметические, оккультные, политические и приватные аспекты личности Р. А. Шваллера де Любича. — М.: Тотенбург, 2025.

«выразить» только символами. Обычное письмо создает в наших головах абстракции, в то время как символы неким образом пробуждают понимание объективной реальности. Как утверждает эрудированный друг Таллини по имени Бенжи, пещерные рисунки стали прямыми предшественниками иероглифов фараонов. Наше же собственное фонетическое письмо неуклонно удалялось от подобного типа мышления. «К тому времени как иероглиф достигает наших слов, мы на четыре шага ушли от того, о чем говорили». Безусловно, на повествовательную манеру Ванденбрёка повлияли именно такие соображения, и потому ее можно рассматривать и как критику социального дискурса. Книга начинается с пародии на «салонную культуру», и ужас Таллини перед «салонными разговорами» очевиден. Ему больно видеть, как средства самовыражения и самореализации низводятся до простого инструмента передачи абстрактных понятий, из-за чего становятся бесполезными для познания и творчества.

Но все же Таллини чувствует, что он стоит «на грани освобождения», и ясно, что его создатель ощущает то же самое. «Теперь все было иначе: на кону стояло гораздо больше — его ближайшее будущее, характер его следующего фильма и, возможно, сам курс его жизни, и все потому, что он задал себе новые вопросы, а нечто древнее ответило». То, что ищет Таллини, — это настоящий прорыв, перерождение.

Можно сказать, что по мере развития сюжета он хочет познать, прожить саму *природу камня*. «Везде, где обрабатывался камень, пусть даже самую малость, явственно ощущается присутствие руки, и можно распознать жест — жест, что отказывается покориться чистой необходимости, предпочитая изменить данность». В андалузскую рыбацкую деревушку, где и берет начало приключение Таллини, его влечет не просто интуиция, но завораживающий зов предков. В главе, описывающей его первую вылазку в холмы над деревней, становится ясно, что сколь бы необычным ни казался подход автора, этот

роман принадлежит к великой «экзистенциальной» традиции, берущей начало в «Вильгельме Мейстере» Гёте и продолжающейся в работах Музиля, Пруста, Сартра и Камю. Таллини вспоминает, как часто в детстве он спрашивал мать: «Что нужно делать?» — и осознает, что этот вопрос не потерял актуальности и новизны на протяжении всей его жизни. «Было достаточно легко найти, чем заняться, но как понять, что делать нужно именно это?»

Разумеется, этот же вопрос занимал меня в моей первой книге «Посторонний» (*The Outsider*, 1956) и продолжает занимать по сей день. Как и Таллини Ванденбрёка, все ключевые фигуры той книги были одержимы вопросом о том, что им следует делать со своей жизнью, ощущая, что само по себе существование не может быть ответом. Юный Т. Э. Лоуренс отправился в Сирию на поиски замков крестоносцев, но в действительности он искал ответ на вопрос, который терзает и Таллини. В «Меблированной комнате» Лауры дель Риво, одном из моих любимых романов шестидесятых, задается тот же фундаментальный вопрос. Герой сидит в своей комнате, уставившись на паутину, и ощущает полное отсутствие интереса к жизни. Он чувствует, что окружающий мир — это своего рода иллюзия, ложь, но не имеет ни малейшего понятия, как проникнуть в реальность.

«Меблированная комната» испытала влияние романа «Тошнота» Сартра, основная мысль которого заключается в том, что «реальность», лежащая за завесой человеческого языка, бессмысленна. Мы распознаем ее бессмысленность, используя ее как зеркало для отражения своих собственных эмоций и целей. Ванденбрёк находится на противоположном полюсе от Сартра. Он полагает, что в этой реальности, лежащей в основе нашей, больше смысла, чем способны постичь наши умы. И все же он, похоже, ощущает, что существует способ испытать ее непосредственно — почти что без помощи разума.

Лишь немногие из «посторонних», о которых я писал, действительно достигли «прорыва». Ван Гог — одно

из редких исключений. При взгляде на такое полотно, как «Звездная ночь», становится понятно, что на несколько часов художник прорвался за завесу банальной поверхностной реальности и видел нечто, более близкое к тому, «чем реальность является на самом деле». То же самое, в еще более фундаментальном смысле, верно и для Сезанна. Глядя на *его* скалы и камни, *его* фрукты и бутылки, вы осознаете, что это не совсем те вещи, которые предстали бы перед вами, стой вы рядом, пока он работал: он пытается преодолеть обыденную реальность, чтобы показать ту, что лежит в ее основе, непостижимым образом более «настоящую», чем то, что мы созерцаем.

Я всегда осознавал, что внезапная чрезвычайная ситуация способна вырвать человека из столь похожего на сон состояния, в котором мы пребываем в своей повседневной реальности. Но на текущей стадии развития людям не хватает силы и воображения, чтобы пробудить это чувство безотлагательности, эту сосредоточенность, которая словно пробивает путь к более глубокому восприятию реальности. Чтобы продемонстрировать нам модель главного приключения на заре человечества, Ванденбрёк избрал, пожалуй, самый значительный его подвиг на сегодняшний день: прорыв к языку, высшему дару человечества. Каждый шаг на пути человеческого опыта, по которому идет Таллини — от этих отдаленнейших предков до Египта фараонов, пифагорейского числа и современного герметизма с алхимической наукой, — предстает отлитым в матрице, которая формировала изначальный идеал трансценденции или освобождения.

Все это объясняет, почему я придаю роману Ванденбрёка такую важность. Теперь остается его прочесть. Книга потребует от читателя не меньше усилий, чем потребовала от самого автора. Но когда обе стороны преследуют одну цель, прорыв перестает быть интеллектуальной концепцией и становится обещанием реальности.

*Лишь слово, истово нацеленное
в самое сердце внутренней тишины,
достигает своей подлинной цели.*

Вальтер Беньямин

Глава первая

КОНТАКТ

Знакомство Таллини с югом Испании состоялось почти против его воли. В молодости, когда ему не было и двадцати, он работал на севере страны, будучи помощником известного фоторепортера, освещавшего ход гражданской войны для парижской социалистической газеты. После поражения республиканцев Таллини поклялся не возвращаться в Испанию, пока Франко находится у власти. Тогда он не мог предположить, что у него возникнет новый интерес, ставший очевидным после недавнего возвращения из Индии, где Таллини работал оператором на съемках полнометражного фильма о местных святых людях.

Участвуя в этом проекте, он познакомился с практиками восточных школ и с тех пор он стал заниматься медитацией, что, возможно, и объясняло радикальное расширение ощущения времени, будто захватившее его сознание. Когда после Второй мировой войны четырехмерный мир пространства и времени стал привлекать все больше внимания со стороны общественности, Таллини постарался обзавестись базовыми знаниями о новой физике, но недавно пересмотрел свои представления о субатомном мире в совершенно ином ключе. Проследивая частицы этого микрокосма вплоть до элементарного фотона, остановив ход времени, он сделал неуловимый шаг, превративший этот энергетический квант в мир *света*.

Из этого мысленного эксперимента он вынес двойное осознание: теория истока языка в божественном и изначальном Призыве Света звучит более убедительно, чем теория о сколь угодно большом взрыве; и полноцен-

но испытать этот призыв могло лишь существо на заре человечества, пережившее сравнимое озарение. Это понимание унесло Таллини далеко за пределы простого абстрактного размышления; его поглотили самые древние состояния человечества, его первые проблески сознания. Как эти существа общались? Как они жили? Сколь бы призрачными ни казались ему эти создания, он все же чувствовал их потребность в месте, в пространстве: небе, ландшафте, укрываю.

За поразительно короткое время его случайный интерес перерос в подлинную страсть. Вскоре весь день Таллини вращался вокруг палеоантропологических изысканий, и в любое время дня его можно было застать в Национальной библиотеке, где он сидел до самого закрытия. Он начал с отчетов об экспедициях в знаменитые пещеры Дордони, но вскоре предмет исследований сузился до менее известных недавних открытий. Они, хоть и не столь эффектные, часто выигрывали от системного подхода современных археологов; к этим открытиям часто прилагались педантично составленные каталоги простейших артефактов с иллюстрациями, которые часто служили доказательством заселенности раннего палеолита. Относительно недавняя цивилизация кроманьонцев не вызывала у Таллини интереса, равно как и племена, кочевавшие по известняковым холмам южной Франции и северной Испании десять тысяч лет назад. Теперь он отсчитывал временные периоды *сотнями* тысяч лет, намереваясь отследить историю до самого начала, самого раннего человеческого присутствия. Он поглощал тщательные описания пещер, временные слои которых позволяли совершить задокументированное путешествие во времени, к самой границе свидетельств присутствия человека. И эти исследования в конечном счете заставили Таллини нарушить данное себе слово. Его все сильнее и сильнее тянуло к недавней важной находке, сделанной на южном побережье Испании.

Вскоре он осознал, что особое чувство, возникшее у него при мысли о пещере, мало связано с современным человечеством. Его любопытство разожгли именно первые люди, обитатели пещер, симбиоз примитивного и человеческого, сформировавший первые поколения подлинных людей, изначальных «говорящих животных». И эта изначальность, казалось, затрагивала какую-то сокровенную эмоциональную пружину: этим эмоциям он до сих пор не мог придать сколько-нибудь удовлетворительную форму. Порой ему казалось, что он как бы находит следы давно забытых дальних родственников, о чьей жизни ему ничего неизвестно и которым (кто знает?) может требоваться помощь. Его раздражали некоторые иллюстрации, попадавшиеся в процессе исследования: рисунки демонстрировали волосатых обезьяноподобных громил с дубинами, занятых охотой на какого-нибудь доисторического зверя. Даже если разум мог оправдать такие образы, Таллини был убежден, что они не имеют никакого отношения к тому, что может обнаружить он, к чему-то более глубокому, чем все то, что способна измыслить современная фантазия. Не слишком ободрил Таллини и визит в Музей человека: он был возмущен романтизированной манерой подачи ранних лет человечества. В ней полностью отсутствовало ощущение той изобретательности, которая была попросту необходима, чтобы преодолеть страшные препятствия на пути к выживанию. Он размышлял об этой способности, гуляя по городским улицам. В сердцах модных фигур, деливших с ним тротуар, она, несомненно, давно пребывала в спячке.

Как часто случалось в его научных изысканиях, возникла дилемма, грозившая подорвать практический смысл всей затеи. Жизнь и тяготы первых людей стали главной заботой Таллини, но он остро осознавал, что, сколько бы он ни фантазировал об их существовании, в его распоряжении крайне мало фактической информа-

ции об этих кочующих группах. И хотя он собрал множество свидетельств о среде обитания, в которой они в конце концов оказались, без этого нового человеческого присутствия все сводилось лишь к безжизненным данным.

Он стал воспринимать этот тупик как вызов творческой функции камеры, его избранного инструмента в деле «населения пещер». Камере предстояло оживить и пещеру, и ландшафт, а достичь этого можно было, только обратившись к образам древних людей, которые некогда в них обитали. Таллини еще предстояло дать определение природе такого обращения, ибо его интерес лежал не только в области изображаемого — заботы любого фотографа или оператора, — но и в области *вообразимого*, из-за чего сугубо практическая задача перемещалась в область теории, созерцания. Он был убежден, что некоторая истина содержится во всем, что можно вообразить, и самым этим фактом вообразимое помещает себя в область возможного. Сколь бы абстрактными ни казались такие соображения, они были прочно спаяны с его профессиональным мастерством. Таллини был преданным мастером, выработавшим собственную этику и эстетику «сознания новичка» — ума, свободного от заученных размышлений, мнений, рационализаций и предубеждений, — в котором вообразимое не знало академических границ. Не формулируя эту мысль сознательно, он уже работал над своим следующим фоторепортажем.

Это было совсем не то, что он планировал. После суматохи, вызванной неожиданным успехом фильма об Индии, он с нетерпением ждал расслабленного путешествия на своем новом «феррари». Автомобиль стал неожиданным подарком от итало-французского консорциума, продюсировавшего фильм. Силы Таллини истощались в сложном климате индийского субконтинента, а монтажные сессии в Милане кончились острыми разногласиями и эмоциональным напряжением. Однако, как ни

странно, самым большим испытанием для Таллини стал триумф его работы — как критический, так и финансовый, — и неизбежная суета, которая за ним последовала. Две недели в Каннах — где он был удостоен награды фестиваля за выдающееся мастерство в документальной кинематографии — по крайней мере, дали ему практическое преимущество — контакты с продюсерами, заинтересованными в его будущих проектах. Но шумиха и неизбежная публичность, сопровождавшая парижскую премьеру, и бесконечная череда вечеринок во влиятельных салонах, которые ему приходилось терпеть из-за деловой политики, стали жестоким испытанием для его нервов.

Единственной обязанностью, связанной с его ремеслом, которую Таллини по-настоящему не выносил, были собрания в роскошных парижских апартаментах. Архитектурные пропорции этих зданий, казалось бы, требовали строгости в высказываниях; на деле же от этих стен и потолков отскакивали лишь заумные банальности. Главная ирония заключалась в том, что герои фильма, посвященные искатели, презирали то, что на Западе зовут рациональностью; они предпочли развивать интуицию и следовать священным традициям. Как раз их Таллини по большей части находил обладателями превосходного интеллекта и немалой учености — эти «святые при жизни» (как окрестили их пиарщики консорциума) теперь оказались в центре внимания, но не для серьезного дальнейшего знакомства, а на потеху своего рода скучающей и праздно публике, почуявшей, что святость нынче в моде.

Итак, оставив «феррари» в пригородном гараже, обуреваемый смутной тревогой Таллини отправился на послеобеденный прием, который устраивал Аксель Ладсник, директор компании CINEDOC, продюсер документальных фильмов. Таллини годами слышал об этом человеке по профессиональным каналам, но познакомился с ним лишь недавно в Каннах, где Ладсник пытался убе-

дить его в преимуществах совместной работы. Карьера продюсера была отмечена откровенно коммерческими предприятиями, в последнее время — короткометражкой об истории пляжной одежды, которую финансировала группа ее производителей; как пояснил с извиняющимся видом Ладсник, «чтобы оплатить более достойные проекты». Предположительно, как раз для таких проектов он и искал сотрудничества с Таллини.

На той первой встрече Таллини сохранил должную сдержанность, сказав, что у него пока нет планов будущих работ. Он не собирался в ближайшее время делиться своими сокровенными замыслами *ни с кем* в этом бизнесе, и уж тем более с этим типом. Поддержание отношений с Ладсником, несмотря на его недостатки, должно было стать тщательно взвешенным тактическим ходом. Ибо, хотя Таллини и осознавал, что получил возможность работать с более крупными и престижными фирмами, он также понимал, что в CINEDOC ему способны предложить одно неопределимое преимущество: возможность наконец получить абсолютный контроль над визуальным материалом вплоть до финального монтажа. За эту вожденную свободу он, возможно, согласился бы вытерпеть все остальное.

Он направлялся к массивному зданию на одном из затененных деревьями проспектов, что расходятся от Трокадеро. Обе стороны улицы были застроены каменными домами, превращенными в роскошные апартаменты. У нужного дома он позвонил в нижний звонок с табличкой «Ладсник / CINEDOC». Женский голос, которому устройство придавало металлические нотки, произнес: «*C'est qui?*»⁴

— Таллини, — ответил он. — Пьеро Таллини.

⁴ «Кто там?» (фр.).

Чугунно-стеклянные ворота с жужжанием распахнулись. Пройгнорировав изысканную клетку лифта, он поднялся по красной ковровой дорожке, лежащей по центру изгибающейся мраморной лестницы. Когда он приблизился, дверь в апартаменты на мезонине открылась, и, опередив дворецкого, Таллини лично приветствовала женщина, представившаяся женой Акселя. Хотя и облаченная в сари (без традиционной скромной блузки), она была, как он слышал, бразильяночкой, главной моделью в рекламе пляжной одежды, снятой в окрестностях Сан-Паулу. Ладник привез ее с собой и женился на ней; теперь она впитывала культуру и держала салон для подающих надежды художников. «Я так много слышала о вас, — сказала она. — Я так рада вашему приходу. Я тоже сильно интересуюсь Востоком. Пожалуйста, зовите меня Самба, как все», — хрипло продолжила она, беря его под руку и направляясь со своим трофеем в гостиную. «Мои друзья горят желанием встретиться с вами, *de verdad*⁵. Здесь все! Жермен Кротти, из косметики Кротти, *sabe como é*⁶, *ощень* богатые люди, но она занимается йогой, *ощень* духовная, и она *обожаает* ваш фильм. Все обожают ваш фильм». Можно сказать, Самба была словоохотлива. «И Бруто здесь, он художник, *você sabe*⁷, устроил такой *большой escandalo*⁸. *Um grande sucesso*⁹, он проделал в *tela*¹⁰, как вы говорите, холсте, *sim*¹¹, он сделал то, чего никто никогда не делал — дырки! Что за гений...»

Их прогулку прервал сам Аксель Ладник. «Пройдемте на минутку в мой кабинет, пока вас не окружили —

⁵ «В самом деле» (порт.).

⁶ «Знает, каково это» (порт.).

⁷ «Вы знаете» (порт.).

⁸ «Скандал» (порт.).

⁹ «Огромный успех» (порт.).

¹⁰ «Ткань» (порт.).

¹¹ «Да» (порт.).

все эти люди жаждут с вами встречи. У меня появились кое-какие мысли». Из соседней комнаты Таллини ясно слышал многоязычный гул толпы, над которым неуместно парила Бхайрави, *утренняя* рага. Таллини слушал ее в Бенаресе, где ее пели баулы, странствующие менестрели, безумные в своей тоске по Богу. А теперь она доносилась из стереоколонок салона, немислимо наслаиваясь на блюзовый кларнет, заглушаемая нарастающим смехом гостей. Таллини был смущен; ему с трудом удавалось переварить подобную профанацию, но не успел последовать родившемуся внутри импульсу и быстро сбежать.

Они вошли в кабинет Ладника, где на диване, свернувшись калачиком, читал книгу мальчик. «Саша, — Таллини услышал, как отчитывает его Аксель. — Что ты здесь делаешь? Почему ты не смотришь телевизор? Марш в свою комнату! Но сначала поздоровайся с синьором Таллини. Он великий режиссер и, может быть, будет работать с нами». Затем он перевел внимание на пойманного в ловушку Таллини и начал хвастаться успехами CINEDOC, рассказывая о проектах, предлагающих прекрасные возможности для реализации талантов режиссера. Он говорил и говорил, пока в дверном проеме не показалось лицо Самбы: она сокрушалась, что гости уже заждались. В это время Таллини размышлял о способах сбежать, но деваться было некуда.

В его сознании пронеслись картины, виденные им в библиотеке, и сцены пещерной жизни из музея, сопровождаемые уверенностью, что они не имеют никакого отношения к его внутреннему родству с реальностью пещерных людей, и эта реальность стала от этого чуть более ясной. Эти древние существа были изначально свободны, обладая такой свободой, которую, возможно, больше нельзя испытать нигде на земле. Более того, ужасы, с которыми они, несомненно, сталкивались, искупались этой

почти абсолютной свободой, которая, наверно, необычайно облагораживала их.

Эти размышления наполнили Таллини смутной тоской и ощущением, что, возможно, он все же нашел выход. Ибо, хотя горизонтального пути для побега не было, и он не мог попросту провалиться сквозь землю, над ним по-прежнему оставалось много открытого пространства, возможность движения вверх, о перспективах чего он прежде не задумывался. Эта мысль настолько потрясла его, что он почти не отдавал себе отчета в действиях Самбы, провожавшей его в салон, словно агнца на заклание. Мгновение спустя его окружили и вовлекли в водоворот знакомств, ни одно из которых не отложилось в памяти. Затем последовали обычные бессмысленные вопросы: не наблюдал ли он чудес, сотворенных святыми, был ли он свидетелем, как кто-то из них читал его мысли, долго ли они могут поститься, действительно ли практикуют воздержание, и считает ли он, что кто-то из них и впрямь достиг нирваны? Но поскольку он не мог поделиться ничем столь эффектным и был раздражен тем, что попал в ловушку этой абсурдной ситуации, Таллини был немногословен, и льстецы, похоже, потеряли к нему интерес.

И вот, когда Бруто, чьи продырявленные холсты объявили метафизическим высказыванием, высмеял мадам Кротти за ее легкомысленную ссылку на понятие истины, и она с торжеством парировала: «*Mais, monsieur, la vérité, c'est toujours vrai, n'est-ce pas?*»¹² — Таллини вздрогнул. Этого никто не заметил. Но когда он отходил подальше от этой удручающей сцены, ему показалось, что кто-то фамильярно к нему обратился. Он обернулся, но рядом никого не оказалось. Пока Таллини оглядывался, он вновь услышал слабый зов, но тут же осознал, что

¹² «Но, месье, истина же всегда истинна, разве нет?» (фр.).

улавливает его вовсе не слухом, да и зовом это нельзя было назвать. Это было легчайшее прикосновение, лишь колебание вокруг его головы. Даже называть его «прикосновением» казалось преувеличением. Это переживание лежало где-то между звуком и ощущением. Оно напоминало чувства, совершенно внезапно и непредсказуемо возникавшие после его размышлений о первых людях: те ощущения тоже были наполнены тактильным качеством. В этом чувстве было узнавание, намек на неизвестное или забытое.

Внезапно пространство над ним, казавшееся открытым и пустым, где он надеялся затеряться от суеты вокруг, тоже оказалось занято. По крайней мере, так ему показалось, потому что сверху его настиг поток, чем-то похожий на сквозняк, с той лишь разницей, что он не проходил мимо, над ним или сквозь него — но и не поглощал его. Нет, это было скорее похоже на электрическое поле, которое останавливалось ровно там, где начинался сам Таллини, так что оно не касалось его, и все же было ощутимо. И, будучи полностью поглощенным этим событием, он прошел прямо через гостиную Ладсников, и никто к нему не обратился, — никто, казалось, его даже не заметил; как будто, сосредоточившись на пространстве над головой, он стал незаметным для всех остальных. Он прошел в прихожую, взял свою шляпу и пальто, спустился по мраморной лестнице, с каждым шагом оставляя позади до сих пор досаждавший ему гвалт; но связь с пространством над головой становилась все увереннее.

Таллини отворил тяжелую входную дверь и шагнул в момент неестественной тишины. Он длился лишь долю секунды — сколько требовалось, чтобы за ним с лязгом хлопнула дверь. Но в этой полной тишине он оказался в месте, которое не узнавал, но точно понимал: это Испания. Он находился там ровно столько, чтобы осознать это. Затем дверь закрылась, и он вышел на парижскую

улицу. Но Таллини уловил и послание, и его источник, а с этим пониманием пришло и чувство личного предназначения, явный зов, бремя неясной ответственности. Его охватило осознание: к нему протянули руку первые люди, и они находились в Испании. И они хотели, чтобы в Испании оказался и он. Как только это решение пришло к нему, Таллини направился на Левый берег, в свой отель; это решение нужно было претворить в жизнь.



Контакт прервался так же внезапно, как и начался.

Он длился лишь мгновение, которого хватило, чтобы передать послание, и оставил послевкусие ушедшего чувства; но к тому времени, как Таллини сделал несколько шагов, ощущение присутствия над ним полностью исчезло. Тем не менее оно оставило после себя впечатление полной уверенности в произошедшем: это было общение с чем-то *иным*, находившимся вовне. Из-за своей поразительной природы и контраста с той неспособностью общаться, которую он испытал среди гостей Ладника, этот контакт каким-то образом оставил после себя необычайное ощущение реальности. Сознывая ускользающую природу вдохновения, он не пытался вернуть это прикосновение, но крепко держался за намек на личную трансценденцию, который сопровождал это событие, не похожее ни на что, когда-либо испытанное Таллини в общении с людьми. Его имманентность была практически профессиональной деформацией фотографа и оператора, а творческая трансценденция посредством контакта с иным стала не только новым чувством, но и совершенным откровением.

С мыслями об Испании — и с присущей уму Таллини склонностью блуждать вместе с ногами — к нему

вернулись воспоминания о первых годах в профессии, об обстоятельствах, в которых сформировались его первоначальные представления о ремесле фотографа. Если камера его чему и научила, так это ощущению «здесь и сейчас», включенности личного присутствия, привязанного к факту момента, и возможности получить *доказательства*, удачные кадры, которые также будут свидетельствовать о присутствии фотографа или оператора. Сложные взаимоотношения следа, который оставляет съемка, и фактического положения вещей занимало Таллини с самого начала карьеры. «Тебе не бывает интересно, что же мы на самом деле здесь делаем?» — спросил он коллегу-журналиста в баре Сарагосы. Они только что отошли от перестрелки на Эбро и основательно погрузились в бутылку риохи. «Мы превращаем все это в факт, верно? Превращаем каждую деталь в факт, все неоспоримые факты. Тебе не кажется, что, может быть, порой мы запечатлеваем сцены и увековечиваем вещи, о которых лучше бы забыть, и что они могли бы и не становиться фактами, если бы мы от них отвернулись, если бы не собирали их в коллекцию? Например, убийство, которое мы делаем доступным в качестве фотографического факта, — совсем не то же самое, что слова, которыми в противном случае о нем рассказали бы другие. Хотя это еще не все. Как операторы и фотографы, мы можем фактически доказать момент своего существования, своего переживания факта, каким бы он ни был — горящий город, лицо, мгновение попадания пули и последний жест парня, который ее остановил».

Внутреннее возбуждение Таллини выдавало глубину, затронутую опытом, схваченным такими изображениями. Профессионально занимаясь съемкой, он обнаружил, что его личный опыт связан с фундаментальными вопросами, что он несет ответственность за вещи, которые без его вмешательства остались бы лишь потенци-

альными, возможными моментами возможных жизней. Ему было дано привносить их в область фактов, делать актуальными. «Присутствовать» — такова природа творца фактов. «Дерево в лесу может рухнуть со звуком или без, но фактом это падение становится лишь благодаря тому, что человек его услышал. А если я снимаю, значит, я способен создать *доказательство*, намного превосходящее все прочие описания, которые представляют факт лишь в языке. Но репрезентация — это не факт. И, пожалуйста, не приплетайте сюда живопись, это совершенно не к месту. Какой художник славится предьявлением фактов? Он и не занимается их предьявлением, если чего-то стоит в своем деле. Художник уничтожает факты, что было убедительно продемонстрировано, например, в случае *objet trouvé*¹³. Никакой реализм не заканчивается фактом на холсте, как и никакая абстракция. Они ничто по сравнению с моим доказательством факта. Им не хватает мгновенности, а именно она запечатлевается в эмульсии галогенида серебра, потому что факт — это вопрос света».

Документирование на пленке замерших моментов реальных жизней — этот срез сквозь сознательное целое — должно было ознаменовать существенное расширение самосознания индивида. Оно также заставляло задаться вопросом о нарушении приватности пораженного пулей солдата и этике увековечивания его последней секунды, ее замораживания, превращения в икону внезапной смерти. Ибо здесь обобщается внезапный смертоносный акт, совершаемый насильственными и безличными агентами, ценой одного-единственного, частного опыта. Стал ли этот факт, ныне широко тиражируемый и возрождающийся каждый раз, как кто-то смотрит на фотографию, сравним с любым другим фактом, чем-то большим, нежели обычная фиксация на эмульсии? Или же ему при-

¹³ «Случайно найденный объект» (фр.) — объект в изобразительном искусстве, не имеющий реальной эстетической ценности.

сущее особое качество, которое заключается не в успешной настройке механизма на световой феномен, а в природе самого события?

Подобные соображения привели Таллини к тому, что он довольно быстро отверг факт как таковой, факт, воспринимаемый как универсальный, как результат повседневно наивного восприятия людей. Он восстал против тиранического аспекта замкнутого состояния фактического существования, укorenившегося в современном сознании, и предложил *качество* факта, сколь бы повсеместно его не игнорировали, как противоположность этой замкнутости в виде интуитивного ощущения категориального различия. Вернувшись с Востока, Таллини продолжил настаивать на том, что, как показал личный опыт, не все факты являются одинаково фактическими, так что даже если количественно все они сводятся к одной и той же фактичности, они все же различаются качественно «в своем существовании в момент развития, когда они еще открыты со всех сторон, неограниченны в своем смысле, все еще доступны для переживания в динамическом отклике». Для наблюдателя такое заявление пробуждает восприимчивость, выходящую далеко за пределы количественных определенностей фактов, принимаемых всеми остальными в качестве основы для действия.

Такие размышления занимали Таллини в молодые годы. Они родились не из склонности к размышлению над теориями, а из его практики съемки. Опыт Таллини, приобретенный за камерой в истерзанной войне Испании, привел его к критическим размышлениям, которые пробрались обратно в его работу и сформировали и его профессиональный стиль, и мышление. Помимо постепенного очищения факта в общем он разрабатывал понятие «естественного факта, функциональной данности, *явленной наперед*». Такой факт радикально отличался от искусственной системы, созданной человеческой изо-

бретательностью. Мысль Таллини, казалось, подразумевала, что лишь буквально запечатлев артефакт в произведении искусства, можно искупить и превзойти сокращающее царство искусственного.

Затем вмешалась политика: практические стороны жизни затмили собой образ света и отдалили воображаемое. Занявшись работой, посвященной индийским святым, Таллини отметил возвращение своего «спекулятивного режима» с переходом к воображаемому. Но после Индии все это вызывало определенные трудности, вылившиеся в отчаяние от качества доступной работы и последующую нетерпимость к окружающим и узкому кругу их интересов. А потом, без внятной на то причины, с появлением мысли о пещере, произошло это взрывное открытие. В безопасности имманентности, мотивированной изнутри, он мыслил категориями *управления* своей жизнью и, каким-то образом, даже своей судьбой. Внезапно это чувство сместилось; его направлял кто-то другой. Пока его цель не имела внятной формы, не считая ответственности, которую он чувствовал, — необходимо было ответить на зов иного, предчувствуемого, но еще не достижимого как присутствие. Древние сущности, стремящиеся быть представленными, зывали к нему, и ему даже не приходило в голову отказаться от задания.



Вернувшись в район Трокадеро, Таллини замедлил свой шаг из-за пробок на многочисленных перекрестках. Освобожденный своим бегством от Ладсника и имея в своем распоряжении остаток дня, Таллини мысленно набросал список дел, с которыми нужно разобраться перед отъездом в Испанию, и с удовольствием обнаружил,

что этот список быстро себя исчерпал. Конечно, нужно было забрать «Феррари», но, не считая этого, нескольких телефонных звонков и отмены пары встреч, он не мог представить, зачем нужно задерживаться здесь дольше, чем на день-другой. Теперь, задавшись конкретной целью и получив контакт со своими наставниками, сколь бы безличными и неопределенными они ни были сейчас, он воспринимал парижскую беготню по светским мероприятиям и деловым переговорам как некую деградацию, возврат в далекое, мертвое прошлое.

Опыт Таллини в Индии показал ему, что возможна и иная жизнь — не просто череда последовательных событий, но изменение, метаморфоза: спонтанные новые начала жизни, связанной с посвящением. Ясности относительно роли пещерных людей в его жизни все еще не хватало, но сегодняшней опыт подтвердил его предчувствия. Хотя они передали едва ли большее, чем просто ощущение — все следы которого, к тому же, теперь испарились, — все же оно было ощущением, которое не только говорило *о чем-то* новом, но и стало радикально новым *само по себе*. Хотя он еще не мог сказать, что это было, он мог представить, что оно функционирует как орган восприятия, как зрение или осязание. Без сомнения, это была тонкая вещь и, по-видимому, распоряжаться ей было не в его власти. Таллини решил, что будет преследовать эту идею-ощущение своими камерами, теми же инструментами, к которым он обращался для более конкретных сюжетов, и единственным средством, известным ему. Отснятый материал, который он привезет из Испании, потрясет Ладсника.

Энтузиазм Таллини нарастал в головокружительном ритме проносащихся мимо машин. Он стоял, размышляя о потенциале своего начинания — поместить фотографию на стык естественных наук и философии, где, по его мнению, происходило любое действие, имеющее

важность. Что оправдывало для него такой способ передачи, так это его *доказательство факта*, причем доказательство было научным, а факт — философским. До сих пор ему было очевидно, что тотальность фотографических фактов ясно показывает, что происходило в момент щелчка затвора. Но теперь открытие, связанное с ускользающими пещерными обитателями, грозило разрушить все эти категории. Ему пришлось признаться себе: дела обстоят так, что завладевший им предмет, на удивление, плохо подходит для съемки. Затем Таллини пришло в голову, что как только он доберется до пещер, важна будет уже не его цель, а *их*. Его работа будет заключаться попросту в том, чтобы определить основные элементы, среди которых станет перемещаться камера, а затем проживать вместе с пещерными людьми — а может, *для них* — ту самую атмосферу одних лишь неба, камня и растений — в определенном свете. И, конечно, включая сюда животный мир — в той степени, в какой он был представлен в тех андалузских холмах. С хорошим объективом и изрядным терпением он получит идеальный для такого дела свет. Он призовет в реальность мир, *их* мир, через око объектива. Он найдет самую подходящую атмосферу и вручит камеру им!

Поглощенный воодушевлением, он сошел с тротуара; у его ног вильнуло такси, и водитель швырнул в него оскорбление с сильным русским акцентом. Но Таллини едва это заметил. В нем поднимался творческий пыл режиссера — ему хотелось быть там, в нужный момент, при нужном свете. В этом и есть весь фокус: быть там как можно незаметнее, заставить себя исчезнуть. *Отсутствие присутствия*. А затем — видеть то, что видит камера, когда *они* находятся за ней!

Несмотря на такие головокружительные видения и влияние прочитанных книг по эпистемологии и общей философии, Таллини намеревался ограничить свои изы-

скания чисто практической областью. Их особенность заключалась в понимании, что самой по себе съемки, захвата изображения недостаточно; он собирался дополнить его, наделить ценностью *присутствие на месте* самого оператора. Таллини в целом жил инстинктивно и свободно строил свои доводы на чувствах, которые он не собирался исследовать и не пытался понять, и он это понимал. Но теперь, переходя мост Альма, он остановился, чтобы взглянуть в воды Сены, и ощутил серьезную потребность заглянуть внутрь себя. Что же происходит на самом деле? Сначала навязчивый интерес к пещерной теме, а затем, сегодня, этот мимолетный контакт — прозрачный при объективном рассмотрении, но полный внутренних намеков на постоянство. Иначе к чему это указание отправляться в путешествие, равносильное предложению встречи? И что насчет необъяснимого ощущения узнавания во время первого зова, который привлек его внимание прямо посреди того шикарного бедлама? То, что имеет прошлое, должно иметь и будущее, и источник его интуиции и ощущений в данный момент казался надежнее всех фактов, обнаруженных в его исследованиях, — фактов, по своей природе бессмысленных, потому что они были представлены без учета качественного предписания, согласно которому следовало оценивать каждый конкретный случай. Его видение глубокой реальности пещер и контакт с их первыми человеческими обитателями полагались на факты не для подтверждения, а скорее ради чувства изумления, которое они сообщали самому существованию этого свидетельства как такового. *Мыслить факт* с любого рода неуверенностью, которую предполагала такая прореха в стене нерушимого бастиона объективизма, представлялось теперь настоящей необходимостью.

Всю информацию, любые указания, относящиеся к первым поискам человеческого сознания, следовало пе-

реосмыслить через этот фильтр узнавания, данный ему наперед и во всей полноте. Сама новообретенная способность мышления теперь требовала пристального изучения. Идея живого источника знания сперва казалась нелепой, однако после некоторых размышлений он заключил, что это *знание наперед* было свойственно ему с самого начала мыслительной жизни; он просто не замечал этого, потому что никогда не обращал внимания на вопросы. Откуда берутся такие вопросы? Не является ли общим положением дел тот факт, что сначала нам представляется суть, а уже потом могут быть познаны какие-то частности? Он отнюдь не был в этом уверен, но считал, что эта суть должна даваться как дар, поскольку нет никаких доступных частных атрибутов, которые могли бы помочь ее отыскать. Пока суть остается неизвестной, как можно определить факты, которые следует собрать вокруг нее?

Таллини, быстро шагая в сторону Латинского квартала, заметил, что низкие ноябрьские облака обнажили рваный клочок неба. Его синева наполнила Таллини непонятной тоской, и ему было трудно определить, где именно в теле живет это чувство. Затем облака разметало порывом ветра, по небу расплылось лазурное пятно, выглянуло утомленное солнце, и все вокруг наполнилось чудом. Даже в центре Парижа природа богата на знаменья, и для Таллини *этот* знак был могущественным. В нем жил чуждый условностям человек, для которого забрезжило освобождение, хотя пока что соблазны общества брали над ним верх и удерживали в смиренном состоянии. Но в такие времена, как сейчас, условности истончались, и его подтачивали сомнения. Казалось, что каждый его поступок — это компромисс с интуитивным умом, который и открыл ему доступ к этому новому миру. Компромиссы бывали в его жизни и раньше, и он всегда тщательно все взвешивал и обычно находил, что они поддаются безобидным рационализациям. Теперь все бы-