

И. Гарин



**ПРОКЛЯТЫЕ
ПОЭТЫ**



УДК 82
ББК 83.3 (4 Фр)
Г20

Гарин И. И.

Г20 Проклятые поэты. — М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2003. — 848 с.

ISBN 5-275-00641-1

Грядущая классика, как правило, возникает в виде нынешнего модернизма. Феномен проклятости, отверженности — реакция на него классики уходящей. Искусство, эстетика, как и культура в целом, развиваются путем смены парадигм, рождения «новых миров». «Проклятые» поэты — ярчайшее свидетельство рождения новой поэзии, с модернистской тематикой и стилистикой, содержанием и формой. «Век Бодлера» по значимости воздействия на культуру можно сравнить с «веком Джойса», в котором мы живем. В книге прослежены жизненные перипетии великих художников Франции XIX века, искания которых оказали определяющее влияние на развитие мировой культуры в целом, в том числе русской культуры.

УДК 82
ББК 83.3 (4 Фр)

ISBN 5-275-00641-1

© И. Гарин. 2003

ПРЕДИСЛОВИЕ

Название книги нуждается в пояснении. Выражение «про́клятые поэты», пущенное в литературный оборот Полем Верленом, в строгом смысле относится, помимо самого «бедного Лелиана», к пяти персонажам его очерков — Артюру Рембо, Тристану Корбьеру, Стефану Малларме, Марселине Деборд-Вальмор, Огюсту Вилье де Лиль-Адану, терзающимся певцам «несчастной души самый неэкзистенциальный из философов Гегель. Не определяя этот феномен (см. мои книги *Воскрешение духа, Пророки и поэты, Что такое философия и что такое истина?*), я могу констатировать, что люди, сознающие абсурд человеческого существования, пребывающие в «затворе бытия», вечно озабоченные неразрешимостью человеческих проблем, остро взыскающие Бога и Истины, терзающиеся собственным «слишком человеческим», — рождались во все времена: достаточно привести примеры Плотина, Блаженного Августина, Данте, Паскаля, Киркегора, Толстого, Достоевского...

В широком смысле слова «про́клятые поэты» — большинство когда-либо живших художников, ибо довлеющее над ними «проклятье» было глубиной экзистенциального дара, состоянием между ужасом и восторгом жизни, способностью слышать все шепоты «зова Бытия». Иными словами, писать о «про́клятых поэтах» — значит притязать на составление поэтической истории шедевров мировой поэзии.

Задача автора гораздо скромнее — расширить круг французских «про́клятых» включив в него, прежде всего, Шарля Бодлера, того «самобичующегося», без которого не было бы самого описываемого феномена, или, по крайней мере, он имел бы совсем иной вид. Естественным представляется автору и включение в этот круг ряда авторов, не относящихся к «про́клятым» в понимании Верлена, но явно предшествующих им, наложивших на их творчество

определенный отпечаток. Меня не смущает, что при таком подходе в «проклятые» попадают поэты, «числящиеся» за другими школами, — потому что, как я разумею, любые классификации великих поэтов порочны: великий — единственный и неповторимый, сам себе школа. «Проклятые» — не классификация, а поэтическая судьба*, структура сознания, темперамент, отношение к миру, состояние духа, тревога, страдание, боль... Объединяет «проклятых» именно терзание, внутренний трепет, глубина видения — не школа, а темперамент. Ибо первейшее качество «проклятья» — персональность, неповторимость, особость...

Интересно, а что сам Верлен имел в виду под проклятостью? Неприкаянность? Душевный разлад? Изгойство? Неблагополучие как житейский удел? Отверженность? — Мне кажется — возмущающую правду, ту правду, которую никто не желает слышать и за которую подвергают проклятью...

Хрипы и плач сородичей по семейству «проклятых» пробиваются из-под глыб бодряческой неправды охранителей устоев как истинная ее подноготная и вызов сытому самодовольству.

Нонконформизм и эпатаж «проклятых» — не что иное, как проявление тонкой, сверхчувствительной души, реакция на безразличие и вечную спячку человека-массы. Не случайно Ж. Руссело считал проклятых предвестниками современного «духовного бунта».

Еще до появления верленовских проклятых «проклятые», «осужденные» (*maudit, le damné*) присутствуют в качестве главных героев лирики Бодлера, бросающих вызов лицемерию и ханжеству, «погрязающему» (*vautrer*) во лжи и пороке. Увы, им часто ничего не остается, кроме бравады, потому-то «проклятые сердца» устремляются к «*le vide, le noir et le nu*» (пустоте, мраку, обнаженности),

* Гёте определял судьбу как таинственную мистическую силу, которую все ощущают, но которую не в состоянии объяснить ни один философ.

порой пытаюсь уверить себя, что ужас жизни им приятен. Это — самообман. Сам Бодлер никогда не отдает предпочтения одной стороне жизни, даже «побежденный человек», «побежденный разум» для него — бывший «возлюбленный борьбы».

У отверженных, изгнанных, обреченных, проклятых своя гордость — вызов миру, сильным и признанным, презрение к их ценностям и их счастью, бравирование своим мучительным душевным разладом, «изгнанием из рая». У Бодлера «вольнодумец» заявляет, что изгнание не страшит и не печалит его; своему «доброму ангелу» «мятежник» отвечает: «не хочу и не буду!».

Следует иметь в виду, что «проклятость» имела не только социально-психологические последствия, но и трагически отразилась на личных судьбах поэтов. По крайней мере четыре из них (Нерваль, Бодлер, Кро и Верлен) рано покинули этот мир в результате «последствий» проклятости — я имею в виду психические и наркотические хвори или безумие.

Мне представляется, что проклятье, подразумеваемое прилагательным «проклятые», есть выбор — Бодлером, Лотреамоном, Верленом, Рембо — самого себя, следование своей неконформистской правде, служение свободе такого выбора, духовный аристократизм, не косящийся по сторонам — что обо мне подумают *другие*, каким я буду в их глазах?

В самом широком смысле «проклятые» — это не такие как все, не желающие подчиняться — власти, государству, народу, массовой морали, всеобщей вере, ходячим добродетелям, расхожим истинам... Во все времена «пророки и поэты» делились на «служивых» и «проклятых», тех, кто желал иметь все «здесь и сейчас», и тех, кто изначально служил себе и вечности...

Мой читатель знает, что моя авторская позиция — не строить памятников, оставлять всё как есть. Дело в том, что неприка-

янное существование «прóклятых» посмертно облицовывается мрамором, обретает завершенность, монументальность, сияние. При этом теряется глубина человечности, тепло живой жизни, обилие правдивости. Вот почему «прóклятые» — в первую очередь — должны оставаться такими, какими они были, живыми, грешными, разными, человеческими, земными.

Николай Гумилёв, рассматривая эволюцию французской поэзии со времен Малерба и Буало, проводил разделительную грань между парнасцами, прóклятыми и символистами:

Парнасцы попытались создать синтез романтизма и классицизма, сохранив от первого красочность образов, точность выражений и ритмические нововведения, а от второго строгое развитие мысли, гармонию образов и объективность, возведенную ими в основной принцип под названием бесстрастия. Прóклятые, с их духовным вождем Бодлером, предалися анализу, а порой просто фиксации самых сложных и наименее изученных ощущений и переживаний, создавая формы, капризные, утонченные и гипнотизирующие.

И парнасцев и прóклятых сменила школа символистов, духовно более связанная с последними. Символизм во Франции был как бы вторым романтизмом, построенным не на чувстве, а на изучении средневековья, его сложных и цветистых научных дисциплин, и показывал нам душу современного человека во всей ее многогранности и противоречиях, результате прошлого. Вскоре после возникновения символизма часть его адептов всецело отдалась средневековью, его языку и образам, не оставляя однако мысли о возможности связать его с античностью, и создала таким образом неороманскую школу. Другая часть, больше обращая внимания на осознание символизмом современности, провозгласила принцип научной поэзии, т. е. поэзии, которая охватила бы всю сложность человеческой науки и интуитивными прозрения-

ми объясняла бы то, что недоступно точному знанию. Большая же часть однако поставила себе задачей сохранить лирический порыв первых дней символизма, и стремясь к этому, не раз впадала в беспочвенный эстетизм.

Мне трудно согласиться как с «размежеванием», так и с «беспочвенным эстетизмом». Дело даже не в том, что проклятые были связаны с Парнасом, а символизм пронизывал все направления французской поэзии, дело в том, что налицо естественная эволюция, внутренняя генетическая связь, невозможность появления «наследников» без «отцов». Сам Гумилёв вынужден признать, что новые направления не отменили романтические традиции и даже классицизм, а в другой статье уже не столько размежевывает, сколько прослеживает наследственные связи:

Вот романтизм, ведущий свое начало от Андре Шенье, от него выход через Теофиля Готье к парнасцам. Парнасцы попали в зачарованный круг формы и условности, Стефан Малларме и Поль Верлен разрывают этот круг — отсюда символизм. Последний в свою очередь разбивается на три основные течения: чистый символизм Анри де Ренье, бельгийскую школу Жоржа Роденбаха и научную поэзию Рене Гиля.

Правильно ли, однако, такое хронологическое деление на школы? Не следует ли отнести Альфреда де Виньи к символистам или, по крайней мере, к парнасцам, как тоже несомненным творцам символа, отметить, как важный симптом, неустанные проблески классицизма (за последнее время хотя бы в лице Мореаса)?

Теофиль Готье не принадлежал к проклятым ни как наследник романтиков, ни как преуспевающий буржуа. Однако, помимо того, что многие из проклятых были выходцами из Парнаса, усвоивши-

ми фронду «романтического варвара», как порой называли главу школы, сам он пострадал от дружбы с ними, не удостоившись звания «бессмертного». Не склонный к эпатажу и конфликтности*, он обладал многими чертами будущих символистов — стремился к раскрепощению, испытывал органическую неприязнь к меркантилизму и прагматизму окружающего мира. К творчеству Готье в полной мере относится бодлеровское противостояние между сплинном и идеалом — разлад между «наличной действительностью» (в том числе «службой» Готье как литературного поденщика) и «поэзией идеала».

Его творчество — это отнюдь не бесстрастные литературные упражнения отрешенного от жизни эстета, это не отрицание жизни, но тоска по «другой жизни», стремление совершить побег в «грезу», где идеал нашел бы свое воплощение.

Впрочем, у начинающего Теофиля Готье уже есть вполне лотремоновские мотивы-кошмары, предупреждающие ужасы **Ц в е т о в**
З л а:

Ненасытного голода не поборю я —
Раздавить на зубах эту кожу гнилую,
Сунуть жадные зубы в дырявую грудь,
Черной крови из мертвого сердца хлебнуть!

Леконт де Лиль, не будучи проклятым, испытал многие известные им тяготы жизни, нужду и отверженность, не говоря уж о том, что предвосхитил тематику не только Бодлера, но и поэтов XX века — я имею в виду темы «полых людей» и «бесплодной земли», по эстафете переданные им Лафоргу, Шару, Бонфуа, Пеги, а затем и Элиоту.

* Только раз в жизни, на премьере **Э р н а н и**, Теофиль Готье облачился в красный жилет и одел муаровую ленту вместо воротника, дабы шокировать публику. Увы, этого оказалось достаточным, чтобы многие годы за ним тянулась скандальная слава.

Почему в этой книге присутствуют только *чужие* проклятые — разве мало *своих*: расстрелянных, сгноенных в концлагерях, повесившихся, уничтоженных «лучшим из миров»? Вспомним трагические судьбы Гумилёва, Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой, Волошина, Белого, Сологуба, Кузмина, Клюева, сотен и сотен других. Читайте Надежду Мандельштам, Шаламова, Солженицына... Здесь уже не только поэтические метафоры или гиперболы несчастья и проклятья — здесь вся *наша* подлинность: по́длинность, подлѣнность и подлость...

Слава Богу, мне повезло: нашим проклятым я посвятил отдельную книгу, опубликованную Т е р р о й.

Я ненавижу слово «революция», притягательное для недоумков и психопатов, с его помощью пытающихся разрешить проблемы личной патологии. Революция разрушительна для общества и, как мне кажется, неприемлема для культуры. Во-первых, потому, что культура предполагает наследование и, во-вторых, крупное культурное явление, будь-то Ницше, Вагнер или Верлен, индивидуально, неповторимо, уникально (даже если Ницше провозглашает «переоценку всех ценностей», а Вагнер видит в себе революционера). Культура эволюционирует, меняет парадигмы, этику и эстетику, но это движение персонифицировано, связано с иррадиацией личности, мощью ее влияния, новыми путями, проложенными Гением.

Бодлер, Верлен — не революция, а новая поэтическая эпоха, новая поэтика, новый путь. Поэзия проклятых — вновь открывшаяся поэтическая перспектива, новое видение мира. Поэзия проклятых — оттенки, песенное начало, глубина переживаний, полифония чувств, богатство душевных мелодий, но — главное — человеческая глубина, полнота, правда.

* И. И. Гарин, Серебряный век, т. 1 – 3, М., «Терра», 1999.

ЧТО ТАКОЕ ПОЭЗИЯ?

Поэт постигает природу лучше, чем
разум ученого.

Новалис

Я пишу вещи не такими, какими
вижу, но какими их знаю.

П. Пикассо

Равенство дара души и глагола —
вот поэт.

М. Цветаева

Чего стоит действительность без
дробящей силы поэзии?

Р. Шар

Всё пройдет, лишь мысль поэта
Блещет вечной красотой.

И. Пожарский

ПОЭЗИЯ

Творящий дух и жизни случай
В тебе мучительно слиты,
И меж намеков красоты
Нет утонченной и летучей...

В пустыне мира зыбко-жгучей,
Где мир — мираж, влюбилась ты
В неразрешенность разнозвучий
И в беспокойные цветы.

Неощутима и незрима,
Ты нас томишь, боготворима,
В просветы бледные сквозя.

Так неотвязно, неотдуманно,
Что, полюбив тебя, нельзя
Не полюбить тебя безумно.

ПОЭТУ

Ты должен быть гордым, как знамя;
Ты должен быть острым, как меч;
Как Данту, подземное пламя
Должно тебе щеки обжечь.

Всего будь холодный свидетель,
На все устремляя свои взор.
Да будет твоя добродетель —
Готовность взойти на костер.

Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов.

В минуты любовных объятий
К бесстрастью себя приневожь,
И в час беспощадных распятий
Прославь исступленную боль.

В снах утра и в бездне вечерней
Лови, что шепнет тебе Рок,
И помни: от века из терний
Поэта заветный венок.

ИСКУССТВО ПОЭЗИИ

Возьмите слово за основу
И на огонь поставьте слово,
Возьмите мудрости щепоть,
Наивности большой ломоть,
Немного звезд, немножко перца,
Кусок трепещущего сердца
И на конфорке мастерства
Прокипятите раз, и два,
И много-много раз всё это.
Теперь пишите! Но сперва
Родитесь все-таки поэтом.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ

Это — круто налившийся свист,
Это — шелканье сдавленных льдинок,
Это — ночь, леденящая лист,
Это — двух соловьев поединок.

Это — сладкий заглохший горох,
Это — слезы вселенной в лопатках,
Это — с пультов и с флейт — Figaro
Низвергается градом на грядку.

Все, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях,
И звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.

Площе досок в воде — духота.
Небосвод завалился ольхою,
Этим звездам к лицу б хохотать,
Ан вселенная — место глухое.

ЭКСПРОМТ В ОТВЕТ НА ВОПРОС: «ЧТО ТАКОЕ ПОЭЗИЯ?»

Смеяться, петь о том, что по сердцу пришлось,
Грустить и изливать на золотую ось
Мысль беспокойную, но взвешенную твердо;
Любить прекрасное, искать ему аккорда,
На зов души лететь за истиной вослед,
Не вспоминать того, что скрыто мраком лет;
Дарить бессмертие мечте, на миг рожденной,
Найти высокое в надежде затаенной,
В улыбке и в мольбе, где полон каждый слог
Очарованья и тревог,
И слезы обратить в жемчужины — вот это
Призвание, и жизнь, и торжество поэта.

Почему у поэзии так много определений, хотя, в сущности, она неопределима? Музыка, форма, формообразующая сила, порыв,

разбушевавшийся ритм, стихия именуемости, вызов судьбе, печаль бытия, внушительница чувств, обреченность на лирику, совесть эпохи, неискоренимое влечение и способ жизни — все эти разные имена, свидетельствуют о неопределимости, о предпочтительности молчания. К поэзии применимо сказанное Витгенштейном о мистике: «Мистики правы, но правота их не может быть высказана: она противоречит грамматике». «Всё, что может быть высказано, должно быть сказано ясно; об остальном следует молчать». Не здесь ли корень известной всем великим поэтам доктрины молчания? Не потому ли многие великие поэты неразговорчивы или погружены в до-словесный хаос бормотания? Не потому ли великая поэзия часто невнятна?

Поэзия — дитя смерти и отчаяния.

Поэзия — крик души.

Поэзия — пережиток мифологии.

Поэзия — теургия.

Поэзия — живопись.

Поэзия — музыка слова.

Поэзия — отзвук души поэта на печаль бытия.

Поэзия — ослепительные «вспышки бытия».

Поэзия — ложь.

Поэзия — игра.

Поэзия — форма познания.

Поэзия — обновление мира словом.

Поэзия — поиск и добыча «гармона фантазии».

Поэзия — высшая форма человеческого общения.

Поэзия — реорганизованное время.

Поэзия — продленное существование — самого поэта и его героев.

Искусство не отражает времени, а выражает его внутреннюю суть, превосхищает то, что должно в нем случиться. Оно непостижимым образом ощущает глухое, подспудное течение бытия, из которого происходят конкретные события и материализуется са-

мое жизнь. Поэзия и есть это предвосхищение. Ей и музыке дано предугадать судьбы мира.

И. Бродский: «Стихотворение есть результат известной необходимости: оно неизбежно, и форма его неизбежна тоже».

Поэзия неопределима, потому что в сущности своей иррациональна, недоступна для анализа, досознательна — стихийный прорыв глубины, сочетание верхнего интеллектуального слоя с темной бездной...

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязать.
«Господи!» — сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди.
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади.

Г. С. Померанц:

Ошибочно, нечаянно вырвавшееся слово. Забытое слово. Бессмысленное слово. Слово в беспамятстве, в безумии. Господи, сказал я по ошибке. Я слово позабыл, что я хотел сказать. Среди кузнечиков беспамятствует слово. Может быть, это точка безумия. Может быть, это совесть твоя...

В стихах Мандельштама главное всегда недосказано, забыто, не должно быть сказано:

Останься пеной, Афродита!
И, слово, в музыку вернись...

Сейчас уже есть много прекрасных работ, распутывающих ткань ассоциаций Мандельштама, — то, что в них сказано. Но остается недоступно для анализа и открывается только интуиции то, что не сказано. Ткань ассоциаций

сплетается в кольцо, а внутри — пустота. И из пустоты свет. Этот свет чувствуется (или не чувствуется) непосредственно, без всякого знания, из чего свито кольцо, и никакое знание фактуры кольца не может здесь ничего переменить:

А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется,
Но я забыл, что я хотел сказать, —
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Я сотни раз перечитывал это стихотворение (большей частью наизусть) и погружался во тьму, и там, во тьме, следовал за слепым поводырем. Который познает, не зная, кого и что он познает.

Можно ли говорить о мировоззрении там, где царствует *осязание истины*?

Дионисий Ареопагит пытался понять Бога через перечисление его имен. Поэзию можно тоже определить, как определяют понятия математики или физики. Но... нельзя определить неопределимое. «Поэзия преодолевает логическую грамматику, как крылья — земное тяготение».

Фома Аквинский считал, что источник красоты произведения искусства заключен в творце, но сам художник является произведением Творца. Поэтому замысел и план произведения сообщаются художнику высшей творческой силой, исходящей из божественной воли. Вещи являются прекрасными постольку, поскольку они уподоблены абсолютной и совершенной божественной красоте. Художник в известной мере «обречен» на творение: он должен создавать то, что ему предназначено, и совершенно не важно, как он поступает, важно, как он творит.

Согласно эстетике неотолизма, посредством искусства человек способен приобщиться к высшему, божественному: знак и символ представляют собой «эманацию божественного». Искусств-

во как способ подражания Богу является системой спиритуалистических символов, своего рода «сиянием благодати» — в нем истина сосуществует с благом. Это не означает синтез эстетического с этическим — это свидетельствует: искусство призвано быть «полнотой бытия», оно должно включать в свой состав правду «цветов зла», не противопоставлять, а синтезировать.

Искусство, поэзия самодостаточны: все необходимые ресурсы они черпают из самих себя.

Искусство есть область автономных форм; после заката метафизики им уже не правят никакие высшие инстанции; но поскольку оно вырастает из внутреннего — донаучного — опыта, ему можно, пожалуй, еще обоснованнее, чем раньше, приписывать религиозный смысл.

По Кузмину, задача поэта — молиться своему Богу, но делать это хорошо.

Поэзия — одна из высших форм одухотворения, озаряющего магическим светом внутреннее видение поэта. Отсюда ее теургия, ее божественность.

Для символистов поэзия была религиозным действием — магическим актом творения и покорения действительности. Поэтическому языку придавались теургические свойства: магичность, энергия, действенная сила. Вяч. Иванов писал, что еще эллины перенесли представление о «языке богов» на язык поэзии.

Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, присвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение... Они знали другие имена богов и демонов, людей и вещей, чем те, какими называл их народ, и в знании истинных имен полагали основу своей власти над природой.

Слово-символ обещало стать священным откровением... Художникам предлежала задача цельно воплотить в своей жизни и в своем творчестве... мирозерцание мистического реализма или — по слову Новалиса — мирозерцание «магического идеализма».

В Магии слов А. Белый разделяет «слово-термин», бытующее в языке общения или науки, и «слово-символ» — поэтическое, образное слово, «музыку невыразимого». Поэтическое слово он называет «живым и действенным», термин — «мертвым словом». Первое — «слово-плоть», «воплощенное слово», второе — тотальная, массовая речь. «Живую речь» поэзии, дающую поэту-жрецу магическую власть над миром, он уподобляет «священному наречию», языку, на котором «были даны человечеству высочайшие откровения».

А. Белый:

Но живое, изреченное слово не есть ложь. Оно — выражение сокровенной сущности моей природы; и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы.

А. Жид:

Поэт — человек, умеющий смотреть. Что же он видит? — Рай.

Ибо Рай — повсюду; не стоит доверяться чувственным видимостям. Видимости — это воплощение несовершенства, а потому они способны лишь невнятно проговаривать сокрытые в них истины. Что же до Поэта, то ему надлежит расслышать эти истины с полуслова — и возвестить их в полный голос. А Ученый? Он ведь тоже открывает архетипические первообразы вещей и законы, ими управляющие; он пересоздает мир, доходя до идеальной простоты, связывающей формы наиболее естественным образом.

Правда, открывая эти изначальные формы, Ученый предвзательно перебирает множество конкретных примеров, двигаясь медленным, индуктивным путем; ему нужна доказательность и потому, имея дело с чувственными феноменами, он не позволяет себе произвольных догадок.

Поэт же — творец, и ему это ведомо; вот почему любая вещь для него — это повод для догадки, символ, способный явить свой идеальный первообраз; поэт знает, что чувственные феномены — только предлог, только внешний покров, на котором и останавливается взгляд непосвященного; под покровом, однако, скрыт первообраз, все время как бы нашептывающий: Я здесь.

Поэт благоговейно созерцает символы, в безмолвии склоняется над ними, стремясь проникнуть в самое сердце вещей; и когда, словно ясновидящему, ему открывается наконец Идея, равно как и сокровенное, мировое Число ее Бытия, лишь воплощенное в несовершенной форме, — тогда Поэт впивает эту Идею и, не заботясь более о той тленной форме, в которую облекло ее время, придает ей новую, подлинную, бессмертную, одним словом, от века предназначенную форму — форму райскую и прозрачную, словно кристалл.

Собственно говоря, произведение искусства — это и есть кристалл — крошечное воплощение Рая, где Идея расцветает во всей своей высшей чистоте, где, словно в утраченном Эдеме, все формы, подчиняясь силе естественной необходимости, пребывают в полном единсогласии, где слова не одержимы гордыней и не заслоняют собой мысли, где ритмически точные, уверенно-твердые фразы, эти символы, доведенные до чистоты, обретают прозрачность и глубину.

Подобно кристаллам, такие произведения способны вырастать лишь в безмолвии; впрочем, безмолвствовать можно даже в толпе; это случается, когда художник — таков Моисей на горе Синае — отрешается от бранных вещей, от времени и, вознесясь над суетой мира, словно погружается

в светозарное облако. В нем медленно вызревает Идея и однажды, воссияв, расцветает вековечным цветком. Она не принадлежит времени и ему неподвластна, а потому решимся на предположение: если Рай находится вне времени, то не относится ли само его существование к сугубо идеальному измерению?..

Иннокентий Анненский считал поэзию принципиально нео-пределимой и не требующей определения: «Разве есть покроя одежды, достойный Милосской богини?»

Кажется, нет предмета в мире, о котором бы сказано было с такой претенциозностью и столько банальных гипербола, как о поэзии.

Один перечень метафор, которыми люди думали подойти к этому явлению, столь для них близкому и столь загадочному, можно бы было принять за документ человеческого безумия.

Идеальный поэт поочередно, если не одновременно, являлся и пророком, и кузнецом, и гладиатором, и Буддой, и пахарем, и демоном, и еще кем-то, помимо множества стихийных и вещественных уподоблений. Целые века поэт только и делал, что пировал и непременно в розовом венке, зато иногда его ставили и на поклоны, притом чуть ли не в веригах.

По капризу своих собратьев, он то бессменно бренчал на лире, то непрестанно истекал кровью, вынося при этом такие пытки, которые не снились, может быть, даже директору музея восковых фигур.

Этот пасынок человечества вместе с Жераром де Нервалем отрастил себе было волосы Мервинга и, закинув за левое плечо синий бархатный плащ, находил о чем по целым часам беседовать с луною, немного позже его видели в фойе французской комедии, и на нем был красный жилет, потом он образумился, говорят, даже остригся, надел гуттаперчевую куртку (бедный, как он страдал от ее запаха!)

и стал тачать сапоги в общественной мастерской, в промежутках позируя для Курбе и штудируя книгу Прудона об искусстве. Но из этого ничего не вышло, и беднягу заперли-таки в сумасшедший дом*. Кто-кто не указывал поэту *целей* и не рядил его в собственные обноски?

Одним из первых И. Ф. Анненский обратил внимание на значимость поэтического слова:

Точностью текстов поэта дорожат мало и забывают, что у поэта не наше слово — знак, а художественное слово — образ. Стоит только напомнить, что наша поэзия, поэзия мировая, насчитывает всего три критических издания и что ни один из русских поэтов не имеет (сколько-нибудь) полного словаря.

Поэзии приходится говорить словами, т. е. символами психических актов, а между теми и другими может быть установлено лишь весьма приблизительное и, притом, чисто условное отношение... Вся их сила [созданий поэзии], ценность и красота лежит вне их, она заключается в поэтическом гипнозе. Причем гипноз этот, в отличие от медицинского, оставляет свободной мысль человека и даже усиливает в ней ее творческий момент. Поэзия приятна нам тем, что заставляет нас тоже быть немножко поэтами и тем разнообразит наше существование. Музыка стиха или прозы, или той новой формы творчества, которая в наши дни (Меттерлинк, Клодель) рождается от таинственного союза с прозой, не идет далее аккомпанемента к полету тех мистически

* Здесь И. Анненским дан собирательный образ поэта, в котором угадываются черты нескольких реальных поэтов: Теофиля Готье (1811 – 1872) — «немного позже его видели в фойе Французской комедии, и на нем был красный жилет»; Шарля Бодлера (1821 – 1867) — «в промежутках позируя для Курбе» — известен портрет Бодлера работы Г. Курбе (1848); в лечебнице для душевнобольных умер Жерар де Нерваль (1808 – 1855), как и Ш. Бодлер.

окрашенных и тающих облаков, что проносятся в нашей душе под наплывом поэтических звукоочетаний. В этих облаках есть, пожалуй, и слезы наших воспоминаний, и лучи наших грез, иногда в них мелькают даже силуэты милых нам лиц, но было бы непроситительной грубостью принимать эти мистические испарения за сознательные или даже ясные отображения тех явлений, которые носят с ними одинаковые имена... Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета. Поэт не создает образов, но он бросает векам *проблемы*. Создания поэзии проектируются в бесконечность. Души проникают в них отовсюду, причудливо пролагая по этим облачным дворцам вечно новые галереи, и они могут блуждать там веками, встречаясь только случайно...

Красота свободной человеческой мысли в ее торжестве над словом, чуткая боязнь грубого плана банальности, бестрашие анализа, мистическая музыка недосказанного и фиксирование мимолетного — вот арсенал новой поэзии.

Брюсов считал поэзию высшей формой познания, мигом прозрения, уяснения высшей тайны.

Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства — это приотворенные двери в Вечность.

Явления мира, как они открываются нам во вселенной — растянутые в пространстве, текущие во времени, подчиненные закону причинности, — подлежат изучению методами науки, рассудком. Но это изучение, основанное на показаниях наших внешних чувств, дает нам лишь приблизительное знание. Глаз обманывает нас, приписывая свой-

ства солнечного луча цветку, на который мы смотрим. Ухо обманывает нас, считая колебания воздуха свойством звенящего колокольчика...

Исконная задача искусства состоит в том, чтобы запечатлеть мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Где нет этой тайности в чувстве — нет искусства. Для кого всё в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником. Искусство только там, где дерзновение за грань, где порхание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю

Стихии чужой, запредельной.

Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество.

Искусство, поэзия призваны превращать мгновение в вечность, сохранять для культуры мимолетное, мимондущее: «Художник пересказывает свои настроения; его постоянная цель раскрыть другим свою душу. Человек умирает, его душа, не подвластная разрушению, ускользает и живет иной жизнью». Художник — сновидец, волхв, чьи видения рано или поздно оказываются будущим человечества...

Единый намятуй завет:
Сновидцем быть рожден поэт;
И всё искусство стройных слов —
Истолкованье вещей снов.

Поэзия — сновиденье еще по иной причине: уход от реальности, бегство от глупости жизни. Когда человеку становится тошно от массовой тупости, политической шизофрении, абсурда происходящего, у него всегда есть выход — приобщиться к Данте, Шекспиру, Гёте, Тютчеву, что отнюдь не равноценно уходу из

юдоли печали. Ведь сны неотрывны от земли, можно сказать, сделаны из нее...

А. А. Ахматова говорила, что стихи сделаны из сора, то есть всё пригодится для их создания, Гумилёв еще раньше выразил эту мысль следующим образом: «У поэта должно быть плюшкинское хозяйство. И веревочка пригодится... Ничего не должно пропадать даром. Всё для стихов».

Но, конечно, первым «сором» поэзии являются слова: «Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке», — считал Колридж, а Гумилёв добавлял: «Поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов».

И. Бродский: «Поэт — орудие языка, а не язык — орудие поэта».

Поэзия как синтез ритмики, стилистики, композиции и эйдологии. Именно символизм опробывает все музыкальные способности слова и ритма мысли, применяет законы музыки к стихотворному искусству и движению сознания.

Конечно же, языковая, ритмическая сторона поэзии не менее важна, чем содержательная, описательная, интеллектуальная. Хьюм — до Элиота — полагал, что стихи не могут быть выражением неудовлетворенного чувства. Чем же они должны быть? —

Высшей целью является тщательное, ясное и точное описание. И самое важное здесь — осознать, что это необычайно трудно сделать... Язык обладает специфической природой, своими внутренними нормами и понятиями. Только достижение полной сосредоточенности сознания делает возможным использование языка в собственных целях.

О. Мандельштам считал поэзию плодом земли, лаком бытия, речью природы: «То, что я сейчас говорю, говорю не я, а вырото

из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы». Поэзия идет «путем зерна» — она движение самой природы, здесь «земля гудит метафорой». Язык поэта — не только речь сама по себе, но голос бытия..

М. К. Мамардашвили считал философию сознанием вслух, а сознание — страстью. В таком случае поэзия — заговорившее подсознание, голос души.

В. П. Зинченко:

...взаимоотношения души и тела аналогичны... взаимоотношениям действия и слова. Для первых, как для вторых, утрачивает смысл проблема первичности, примата, что не уменьшает предстоящей сложности исследования таких взаимоотношений. Мне важно было подчеркнуть не только активную, но и творческую роль души по отношению к телу и его проявлениям. В человеческой душе, как и в поэзии, «в которой всё есть мера и всё исходит от меры и вращается вокруг нее и ради нее, измерители — суть орудия особого свойства, несущие особую активную функцию. Здесь дрожащая компасная стрелка не только потакает магнитной буре, но сама ее делает..

Для большинства сотрудников Аполлона и участников Цеха поэтов поэзия была обетом, а литературное попрание — воплощением этого обета, священным ритуалом.

Тем не менее Мандельштам не доверял экстатическому хмелю дионисийства, предпочитая ему священную трезвость, что «гораздо глубже бреда»:

Кто, скажите, мне сознанье
Виноградом замутит,
Если явь — Петра созданье,
Медный всадник и гранит?

Впрочем, такое понимание поэзии не мешало Мандельштаму воспринимать ее как продолжение крика младенца: ему принадлежит удивительно оригинальное восприятие лирики как «внутреннего крика».

Ребенок кричит оттого, что он дышит и живет, затем крик обрывается — начинается лепет, но внутренний крик не стихает, и взрослый человек внутренне кричит немым криком, тем же древним криком новорожденного. Общественные приличия заглушают этот крик — он сплошное зияние. Стихотворство юношей и взрослых людей нередко этот самый крик — атавистический, продолжающийся крик младенца.

Слова безразличны — это вечное «я живу, я хочу, мне больно».

Мысль о «кричащем ребенке» не нова. Одно из определений гения — несущий свое детство до гроба. Вордсворт, учитель *rag excellence*, считал, что поэту свойственно детское восприятие мира, новые открытия Америки или Музы любви.

Реальность поэзии есть полнота чувства собственного существования поэта. Поэзия всплывает из глубин души поэта и может быть названа (как Леонардо именовал Живопись) углублением духа (а не познанием внешних вещей). П. Верлен считал, что поэтическое искусство заключается в способности и умении «стать самим собой», а В. Брюсов видел величие поэта в глубине и полноте пересказа души: «Художник не может большего, как открыть другим свою душу... Меняются приемы творчества, но никогда не может умереть или устареть душа...».

Еще одна сторона поэзии выражена прустовской формулой: «Поэт — это человек, для которого мир существует». Поэзия суть оправдание мира, приятие мира как он есть. Поэзия принципиально антиутопична. Пруст говорил, что все мы недооцениваем жизнь потому, что рассматриваем ее поверхностно, нашим рассудком,

нашим разумом, то есть видим ее внешнюю, поверхностную сторону. А вот поэту дано «нырнуть» в жизнь-душу, проникнуть в ее глубину, узреть то, что не видят люди иного склада ума.

Мир существует для поэта не как предмет отражения, но как покров, сброшенный на тайну, как то, сквозь что он должен проникнуть к существу видимых вещей. Не отражение, подражание или воспроизведение, но снятие завесы — вот что такое искусство.

П. Элюар:

Поэзия ничему не подражает, она не воспроизводит ни линий, ни поверхностей, ни объемов, ни лиц, ни пейзажей, ни ситуаций, ни катаклизмов, ни чувств, ни памятников, ни пламени, ни дыма, ни сердца, ни ума, ни ужасов, ни благодати, ни огорчений, ни красоты... Она изобретает, вечно она творит заново.

ЮНОМУ ПОЭТУ

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Юноша бледный со взором смущенным!
Если ты примешь моих три завета,
Молча паду я бойцом побежденным,
Зная, что в мире оставлю поэта.

Мир вторичен перед душой, потому что, по словам В. Брюсова, все свои произведения поэт находит в самом себе. Это, отнюдь, не означает, что найденное поэтом становится всеобщим достоя-

нием: «Немногим избранным понятен язык поэтов и богов». Видеть и открывать, наслаждаться увиденным и открытым, увы, могут единицы — читайте Александра Сергеевича...

Бесстрашие — первейшее качество поэта, ибо открывается ему отнюдь не одна Красота. Поэзия во все времена неотделима от того, что Бодлер назвал «цветами зла»...

Благословен, святое возвестивший!
Но в глубине разврата не погиб
Какой-нибудь неправедный, изгиб
Сердец людских пред взором обнаживший.
Две области, сияния и тьмы,
Исследовать равно стремимся мы.

Поэзия так или иначе открывает перед человеком новую вселенную — не только самого поэта.

Природа и Душа — вот два вечных источника лирической эмоции, однако наше искусство — будь то пейзажная или интимная лирика, лирика, движущаяся от созерцательности к медитативности или от эмоциональности к повествовательности — все более и более приближается к сущей реальности, проникает в нее все глубже, передает ее все лучше. Чем решительнее подвергаем мы Природу аналитическому разложению, тем более синтезирующая способность воображения позволяет нам заново творить из ее элементов наивыразительнейшие картины...

Лирические описания не задерживаются больше на внешних очертаниях предметов, они проникают в их душу: переживание настолько внедряется в образ, что, погрузившись в лирическую стихию, мы уже не способны различить источник вдохновения. Это и есть, воплощенный в ритмике, союз человека и Природы. Нетрудно понять, что подобная поэзия несет в себе возможность постоянного обновления. Она доступна любому поэту, владеющему собственным вдох-

новением и способному свободно творить форму; и вместе с тем, будучи принципиально субъективной, она продолжает сохранять объективность и человечность, ибо выражает лишь незабываемую суть Бытия. Она возвышенна и на свой лад философична, ведь она питается идеями, но идеями поэтическими, то есть, чувственно воспринимаемыми; и, наконец, эта поэзия религиозна.

Поэзия как биение сердца поэта, раскрытие сознания и подсознания, книга души.

Поэзия как приближение грядущего, как провидение.

Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия — ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира и торопить его приближение.

Поэзия как одно из высших выражений духовной работы, как свидетельство могущества человека, творящего совершенные сочетания слов наподобие тех, что в мифе воскрешали мертвых и разрушали крепостные стены.

Здесь — истоки поэтической эзотерии, герметичности, усложненности. Уже Ш. Бодлер, поднимая проблему усложненности поэзии, писал о том, что сложность поэзии адекватна сложности жизни и что эволюция поэтической культуры побуждает ее впитывать новации всех искусств и совершенствовать свою природу. Но эволюция поэзии — это еще и включение в ее состав нового, демонического, «адской части человека», которая, в свою очередь, «растет изо дня в день».

Согласно Т. С. Элиоту, поэзия — суверенная область творчества, открывающего новые перспективы видения мира, его глубинные измерения. Здесь нет места эмоциям, патетике, декламации — только зрелость, целостность, глубина, всеохватность, новизна. Поэт призван искать сущности, смыслы, непреходящие начала.

Критически относясь к деятельности философов, Элиот возлагал бытийные надежды на поэтов — философским абстракциям предпочитал поэтическую «логику воображения», поэтическую интуицию, синтез совершенной формы с глубиной содержания. Поэзия — это дисциплина, сила традиции, преемственность, воссоздание ценностей. Задача поэта — не инвентаризация памятников ушедших эпох, но активное воздействие на прошлое, обогащение культуры новыми прочтениями, ценностями, перспективами.

Ни один поэт, ни один художник не обретает свое значение изолированно. Значимость поэта возможно оценить лишь в его соотнесенности с поэтами и художниками прошлого.

Элиот отделял поэзию от повседневной жизни, считал, что она не может быть связана с повседневными интересами или иметь практическую пользу. Единственное, на что она способна за своими пределами, — это сломать общепринятые способы восприятия и оценки, помочь людям заново взглянуть на мир или какую-то новую его часть.

Время от времени поэзия может делать немного более понятным для нас те глубокие безымянные чувства, которые составляют основу нашего бытия, до которых мы редко докапываемся сами, потому что наша жизнь есть постоянный уход от себя, уход от видимого и чувствуемого мира.

Поэзия — «настоящая с таинственным миром связь», поэзией пронизан акт и дух творения. Называя вещи, поэт дает им новую жизнь — она неподвластна времени еще и по этой причине. Возможно божественное молчание, но молчание поэта сродно рабству. Молчащий поэт — трагедия для времени и пространства...

И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Всё исчезает — остается
Пространство, звезды и певец!

Поэзия — способ передачи божественных откровений, и поэты-приемники всегда испытывают болезненное чувство «некачественного» приема, нехватки слов, речевых дефектов. Кстати, в Библии «косноязычие» обозначает лингвистический дефицит Моисея.. Великие поэты тоже боятся «косноязычия» — ужасающей неспособности выразить полноту божественного откровения.

Мне стало страшно жизнь прожить —
И с дерева, как лист, отпрянуть,
И ничего не полюбить,
И безмянным камнем кануть;

И в пустоте, как на кресте,
Живую душу распиная,
Как Моисей на высоте,
Исчезнуть в облике Синая.

И я слежу — со всем живым
Меня связующие нити,
И бытия узорный дым
На мраморной слышу плите;

И содроганья теплых птиц
Улавливаю через сети,
И с истлевающих страниц
Притягиваю прах столетий.

Но косноязычие косноязычию — разнь...

Существует древний миф о косноязычии пророков. Почему язык, жгущий сердца людей, неровен, экстатичен, громоподобен? Потому, что это всегда — новый язык, язык предельного самовыражения и самоотдачи. Это, по словам Ю. М. Лотмана, *преодоленная немота, завершившийся поиск, другой язык.*

Андрей Белый отводил себе роль пророка, но роль истолкователя он предназначал тоже себе. Как пророк нового искусства он должен был создавать поэтический язык высокого косноязычия, как истолкователь слов пророка —

язык научных терминов — метаязык, переводящий речь косноязычного пророчества на язык подсчетов, схем, стиховедческой статистики и стилистических диаграмм. Правда, и истолкователь мог впасть в пророческий экстаз. И тогда, как это было, например, в монографии «Ритм как диалектика», вдохновенное бормотание вторгалось в претендующий на научность текст. Более того, в определенные моменты взаимное вторжение этих враждебных стихий делалось сознательным художественным приемом и порождало стиль неповторимой оригинальности.

То, что мы назвали поэтическим косноязычием, существенно выделяло язык Андрея Белого среди символистов и одновременно приближало его, в некоторых отношениях, к Марине Цветаевой и Хлебникову.

Язык символистов эзотеричен, но не косноязычен — он стремится к тайне, а не к бессмыслице. Но более того: язык, по сути дела, имеет для символистов лишь второстепенное, служебное значение: внимание их обращено на тайные глубины смысла. Язык же их интересует лишь постольку, поскольку он способен или, вернее, неспособен выразить эту онтологическую глубину. Отсюда их стремление превратить слово в символ. Но поскольку всякий символ — не адекватное выражение его содержания, а лишь намек на него, то рождается стремление заменить язык высшим — музыкой: «Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален» (Андрей Белый, «Символизм, как миропонимание»). В центре символической концепции языка — слово. Более того, когда символист говорит о языке, он мыслит о слове, которое представляет для него язык как таковой. А само слово ценно как символ — путь, ведущий *сквозь* человеческую речь в засловесные глубины... Слово «звучит для отзвука» — «блажен, кто слышит». Поэтому язык как механизм мало интересовал символистов; их интересовала семантика, и лишь область семантики захватывала их языковое новаторство.

В сознании Андрея Белого шаг за шагом формируется другой взгляд: он ищет не только новых значений для старых слов и даже не новых слов — он ищет *другой язык*. Слово перестает для него быть единственным носителем языковых значений (для символиста всё, что сверх слова — сверх языка, за пределами слова — музыка). Это приводит к тому, что область значений безмерно усложняется. С одной стороны, семантика выходит за пределы отдельного слова — она «размазывается» по всему тексту. Текст делается *большим словом*, в котором отдельные слова — лишь элементы, сложно взаимодействующие в интегрированном семантическом единстве текста: стихи, строфы, стихотворения. С другой — слово распадается на элементы, и лексические значения передаются единицам низших уровней: морфемам и фонемам.

Лена Силард обратила внимание на удивительное сочетание в «явлении Белый» «высокого коэффициента литературности» с вызывающим, подчёркнуто обыгрываемом «небрежением словом». Повествование Белого — вне «правил хорошего поведения внутри грамматического пространства, вне приличий, вне этикета, — почему оно и вызывало возмущение истинных стилистов или хранителей норм родного языка, каким был, например, И. Бунин». Но именно в этой «ненормативности», в этом напряжении, в этом динамическом пребывании между полюсами патетики и юродства, — модернизм и неповторимое своеобразие, создающие грозную атмосферу повествования большей части его произведений.

И. Бродский:

Искусство — это не лучшее, а альтернативное существование; не попытка избежать реальности, но, наоборот, попытка оживить ее. Это дух, ищущий плоть, но находящий слова.

Поэзия есть высшее достижение языка, и анализировать ее — лишь размывать фокус... Поэзия есть, прежде всего, искусство ассоциаций, намеков, языковых и метафорических параллелей.

Чисто технически, конечно, она сводится к размещению слов с наибольшим удельным весом в наиболее эффективной и внешне неизбежной последовательности. В идеале же это именно отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх или в сторону — к тому началу, в котором было Слово. Во всяком случае, это — движение языка в до(над) — жанровые области, то есть в те сферы, откуда он взялся. Кажущиеся наиболее искусственными формы организации поэтической речи — терцины, секстины, децимы и т. п. — на самом деле всего лишь естественная многократная, со всеми подробностями разработана воспоследовавшего за начальным Словом Эха.

Поэзия — высшее самовыражение человека, способ наиболее полного его самораскрытия, язык человеческих глубин. Психоанализ лучше всего строить на поэзии и музыке — голоса человеческих бездн. Никакая исповедальность не сравнится с поэтической. Что до языка, то поэт — чародей слова, превращающий чугун в колокольные переливы и застывшую форму в многоголосье. Не случайно Бальмонт определил поэзию как «внутреннюю музыку», переданную размеренной речью и наделенную особым, волшебным-магическим смыслом.

М. Мамардашвили:

Поэзия избирает средства, которыми можно открывать и эксплицировать поэтичность. Она существует независимо от языка. Так же и реальная философия существует, и люди, сами не зная, ею занимаются — независимо от удач или неудач, независимо от уровня их философского языка. Но когда этот уровень есть и что-то мыслится по его законам, то

тогда «реальная философия» и «философия учений» как бы соединены в одном человеке. В Философе. Соотнесенность с изначальным жизненным смыслом у великих философов всегда существует. И даже на поверхностном уровне текста. (Она может затмеваться в университетской или академической философии, которая занята в первую очередь передачей традиции и языка этой традиции — там этот изначальный смысл может выветриваться). Язык великих понятен, и человек обычный, не философ, может в отвлеченных понятиях, которые философы строят по необходимости языка, узнать изначальный жизненный смысл. Тем самым в языке философа узнать самого себя, свои состояния, свои проблемы, свои испытания.

Любопытно, что для Ш. Бодлера «поэт и философ» — почти синонимы. И если их что-то отличает, то единственное преимущество поэта: «...он может, по желанию, быть самим собою или другим».

Высшее назначение поэзии — проникновение во внутренние бездны человеческой души, постижение сущности человеческого существования. Поэт, писал Э. Мунье, это маг, он ведет нас к воображению, открывающему мир в его глубинной реальности и каждое отдельное бытие — в его связи с Целым. Специфика поэтического мышления — «ставить нас в положение пророческой наивности, которое за пределами сознания роднит нас с тотальной реальностью».

Отождествляя деятельность поэта с опытом мистика, Э. Мунье полагает, что, как эманация божественного, поэт является выразителем божественного в символических формах.

А. Беген:

Если следовать путем мистика, то там нет ничего, кроме тишины, там нет образов; если же говорить на языке поэзии, то перед нами слово и рождение формы.

Поэт — Наблюдатель и Посредник, своим творчеством пытающийся перебросить мост между «здесь» и «там», рассказывающий, пользуясь земными формами, об *иных* мирах. Согласно М. Реймону*, в поэтическом творчестве совершается истинный акт веры: здесь, как в откровении, вещи вырываются из их банальных, повседневных значений и получают таинственный и иррациональный смысл.

Поэту дано услышать «голос бытия» через свой «внутренний голос». Чем больше поэт, тем глубже коммуникация.

Французские персоналисты неизменно подчеркивали глубинную связь поэзии с философией человеческого существования. Создавая журнал Э с п р и, Э. Мунье намеревался прежде всего содействовать развитию искусства, дабы через него выразить основные требования «личностной» философии. Значение поэзии для философии в том, что именно она способна выразить несказанную сущность божественной трансценденции, языком символов «открыть нам мир в его глубокой реальности и каждое отдельное бытие в его связи со Всеобщим».

Поэзия, согласно персоналистской философии, есть «интимное таинство реальности», обнаруживающееся в глубинах человеческого «я».

Поэзия — восприятие в любом бытии, в каждом объекте чего-то нового, чего-то большего, не сводимого ни к дефиниции, какой бы полной она ни была, ни к полезности, сколь бы нужной ее не признавали; это — восприятие, присутствующее нам в особые моменты, когда мы чувствуем, что в неисчерпаемой гармонии открывается сверхъестественное.

Поскольку поэзия открывает пути к сверхреальности, ее «методы» надрациональны: постижение «сверхъестественного» связа-

* Представитель «новой критики», автор исследования От Бодлера к с ю р р е а л и з м у.

но с потрясением, откровением, своего рода галлюцинацией, преодолевшей «объективность» и объединившей человека с «целым».

Художественность, поэтическое постижение мира заложены в самой духовной сущности Человека-Наблюдателя и входят в его онтологическую структуру. Через искусство выражается Бог-в-нас, человеческая духовность — то, что соединяет нас с Абсолютным Духом. Вот почему самовыражение личности в искусстве есть высшая форма человеческой активности.

Искусство стремится к собственно духовному аспекту личности и ее самым интимным отношениям к миру; искусство проникает в самые сокровенные личностные отношения, художник говорит о вершинах существования.

Г. Башляр рассматривал поэзию как мгновенную метафизику, как способность человека — без философских построений и доказательств — постичь глубинный срез истины. Подлинное поэтическое мгновение становится, таким образом, «моментом истины», поэтической способностью двигаться вдоль «вертикального времени» к сути вещей.

Великая поэзия неотрывна от философии. Метафизические поэты предшествовали философам и научили их орфизму, пластично-духовному восприятию существования, самосозерцанию, животворящему субъективизму.

Киркегор считал экзистенцию художественно-эстетической концентрацией существования, называя себя поэтом, писателем, но никогда — философом. Философия насквозь пронизана эстетическими идеями и приближается скорее к искусству, чем к науке, полагал Бергсон. Философия и поэзия соединяются в интуиции, являющейся их общей основой. По Хайдеггеру именно художественное произведение раскрывает бытие сущего; поэзия — становле-

ние и осуществление истины, главный источник метафизики и генератор ее идей. В собственных философских поэмах Хайдеггер не случайно имитировал язык великих поэтов (Гёльдерлина, Рильке), ибо считал, что только поэтический язык адекватен многообразию экзистенции. Слушать речь бытия можно только поэтически: мышление есть прапоэзия, стихослагание истины бытия.

По мнению Камю, поэтическое произведение — завершение невыразимой философии, ее иллюстрация и увенчание. Поэзия, метафизика — разные способы прочтения шифров трансценденции. Философ пытается делать это сознательно, поэт бессознательно реализует целое в своем произведении: «Поэт порой достигает своей цели, философ — никогда» (К. Ясперс). Цель поэта — выразить сокровенную тайну бытия, раскрыть в стихе свое видение мира и загадку собственной души. Великая поэзия не следует за жизнью, но предвосхищает ее, проникает в ее сокровенные недра. Кроче отождествил художественное с «космическим чувством», присущим поэтической экспрессии. Поэзия — способ подражания Богу, эманация божественного, сияние благодати, выражение истины и блага в чистом виде.

Святое искусство, писал Маритен, находится в абсолютной зависимости от божественной мудрости. В знаках, которые оно представляет нашим глазам, проявляется нечто, бесконечно превосходящее все наше человеческое искусство, сама божественная Истина — сокровище света, купленное нам кровью Христа.

Поэтические образы, символы, метафоры позволяют точнее, глубже, рельефнее выразить мысль, ничего не объясняя или доказывая. Поэзия рождается из чувства удивления, потрясения, трагической новизны. Она — «восприятие в любом бытии, в каждом объекте чего-то нового, чего-то большего, не сводимого ни к дефиниции, какой бы полной она ни была, ни к полезности, сколь бы нужной ее ни признавали; это — восприятие, присущее нам

в особые моменты, когда мы чувствуем, что в неисчерпаемой гармонии открывается сверхъестественное» (Э. Мунье).

Метафизическая поэзия, величайшие образцы которой даны нам Донном, Гонгорой, Мильтоном, Блейком, Гёльдерлином, Бенном, Йитсом, Паундом, Элиотом, Пеги, Бродским, суть пророческая, профетическая, сакральная мудрость, не нуждающаяся в системе, методе, понятии. Усмотрение из Ничто, которое — всё.

Г. Башляр:

Если прочие метафизические опыты обставлены бесконечными предисловиями, то поэзии чужды преамбулы, принципы, методы и доказательства. Она отвергает даже сомнение. Единственная нужда ее — в молчании, в прелюдии тишины. Поэтому она прежде всего стремится к обезоруживанию слов, заставляя тем самым умолкнуть прозу и все то, что хотя бы отдаленно оставляет в душе читателя намек на какую-либо мысль или звук. Из этой пустоты и рождается поэтическое мгновение. Именно для того, чтобы создать мгновение сложное, соединив в нем бесчисленные одновременности, поэт уничтожает простую непрерывность связанного времени.

Великая поэзия выражает сущность божественной трансценденции с помощью символического языка, раскрывающего связь человеческого со священным. Искусство открывает нам глубинную реальность и частное в его связи со Всеобщим. Искусство адекватно трансцендентной компоненте бытия, интимному таинству, реальности, обнаруживающейся в глубинах человеческого «я». Поэзия проникает в сокровенное человеческое, говорит о вершинах существования.

Великое искусство малочувствительно к времени, почти не ведая эволюции. Вместе с тем классика происходит от модерниз-

ма. Данте — величайший модернист Средневековья, Шекспир — первопроходец эпохи Реформации, Джойс и Элиот — предвестники эпохи Аушвица и ГУЛАГа. Великое искусство не может не быть модернистским, ибо творчество не терпит повторения, каждое поколение прочитывает Книгу по-новому, слышит с-вой зов Бытия. К искусству вполне применим феерабендовский принцип пролиферации, нового зрения, неведомой перспективы: новую поэзию, музыку, мудрость нельзя скопировать со старых. Самое важное в творце — новое слово: «В этом — всё». Укорененность и абсолютная новизна — два лика модернизма. Гений — катаклизм, уготованный культурой. Сама же культура, как жизнь, — океан альтернатив, конкурирующих и обогащающих друг друга.

Выступая против романтического понимания искусства, мелодраматического наслаждения страстями, sentimentalного упования «слишком человеческого», Ортега-и-Гассет писал:

Искусство не может состоять из психического заражения, потому что последнее является бессознательным феноменом, а искусство имеет совершенно полную ясность, это полдень интеллекта. Плач и смех эстетически чужды ему. Жест красоты не выносит меланхолии или улыбки.

Поэт начинается там, где человек исчезает. Судьба последнего — жить своей человеческой жизнью, миссия поэта — создавать то, что не существует.

Чем дальше отстоит поэтическое от приземленного, тем больше Бога в произведении искусства. Чем изолированной поэт от сермяжной жизни, тем глубже видит жизнь и теснее связан с бесконечно далекой родиной — Космосом, небом, внутренним голосом Бытия. Поэт — глубоко чувствующий пророк, ведущий к воображению, открывающий мир в его сокровенной реальности и каждое индивидуальное бытие в его связи с Всеобщим и Целым.

Киркегор в свое время подчеркнул трагический аспект коллизии творчества: его поэт — несчастный человек, носящий в душе тяжкие муки, с устами, так созданными, что крики и стоны, прорываясь через них, звучат дивной музыкой. Поэт Киркегора — прозорлив. Поднимаясь над обыденной жизнью, он проникает в сокровенные тайны бытия. Познав эти тайны, страдает от бессилия своих пророчеств. Поэтому его чело омрачено мировой скорбью.

Нам, приученным к искусству-отражению, пора переучиваться: искусство — не отражение, а углубление, достигаемое отстранением, уходом, изоляцией, сосредоточением, отказом, экзистированием. Не от мира к сознанию — от сознания в недра мира. Не изображение вещей — живописание идей. Великий поэт, как Гомер или Мильтон, должен ослепнуть и обратить взор к внутренним пейзажам, вглубь себя.

Бодлер, Рембо, Лотреамон в поэзии, Шёнберг, Веберн, Кейдж в музыке, Пикассо, Мунк, Дали в живописи создавали именно такую эстетику — не успокаивающей совершенной внешней красоты, но внутреннего страха и трепета, конвульсий и хрипов, лязга гусениц и свиста бомб, распавшегося, растекшегося времени. Исторические уроки оказались страшной апокалиптической пророчесств. Кончилась эпоха Уитмена, началась эра Элиота.

Неторенность путей потому необходимое условие искусства, что всё ранее созданное — клише. Повторение, если возможно, то на новом, никем не испробованном уровне. В сущности, есть две литературы: стандартная, массового потребления — та, что именуется «чтиво», и литература-искусство индивидуального изготовления. Конечно, можно писать книги «под Джойса», «под Кафку» или «под Пруста», но это будет не «чтиво», ни искусством — это будет — «клише». Своя стилистика, своя поэтика, своя тематика так же необходимы, как неповторимость своей жизни.

Неповторимость художника делает его в известной мере герметичным и... многозначным. Ибо многозначность — изнанка «темноты» — возможность разных ее трактовок.

Для кого пишет поэт? Принято считать — для публики. Но великий поэт пишет прежде всего для себя. Стравинский отвечал на этот вопрос: «Для себя и для гипотетического alter ego».

Сознательно или бессознательно всякий поэт на протяжении своей карьеры занимается поисками идеального читателя, этого alter ego, ибо поэт стремится не к признанию, но к пониманию. Еще Баратынский утешал Пушкина, говоря, что не следует особо изумляться, «ежели гусары нас более не читают». Цветаева идет еще дальше и в стихотворении «Тоска по родине» заявляет:

Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
Мне безразлично — на каком
Непонимаемой быть встречным.

Кстати, Марина Ивановна понимала назначение искусства — в *расширении* души человеческой, *расширение* же души — процесс отнюдь не безмятежно-сладостный...

Идея равенства неприменима к искусству: оно по природе своей иерархично, аристократично. Идея равенства вообще мало применима к жизни — в творчестве она смерти подобна. Нет равных творцов, нет подобных читателей, зрителей, слушателей. Равенство губит жизнь и сжигает искусство. Избранничество — дар и кара, кара больше, чем дар. Чем больше творец, тем больше кара.

Когда Ницше говорил, что искусство необходимо нам для того, чтобы не умереть от истины, он имел в виду превосходство полноты бытия над рассудком. Человеческое существование шире доводов разума. Жизнь невозможна без абсурда, неопределенно-

сти, смерти, поражения. Искусство, поэзия не преодоление абсурда, но уникальный шанс остаться собой вопреки жестокой правде жизни: «Описывать — таково последнее стремление абсурдной мысли»; «Творить — это жить дважды». Поэзией человек спасается от смирения, смерти духа, зла, поражения, утрат, мимикрии, лицемерия, обмана.

А.Белый:

Искусство есть временная мера: это тактический прием в борьбе человечества с роком.

Поэзия — не просто противостояние миру, или игра, или завоевание, или восстание против мира, но творение нового мира, выражение свободы человека-творца.

Ницше полагал, что никакой художник не переносит реального, никакой художник не может исходить из реального. «Творчество есть требование единства и отрицания мира».

Требование бунта есть отчасти эстетическое требование. Все бунтующие мысли находят свое выражение в художественном универсуме: риторика крепостных стен у Лукреция, глухие монастыри и замки Сада, романтические острова или скалы и одинокие вершины Ницше, первозданный океан Лотреамона, парапеты Рембо и т. д. В этих мирах человек может наконец почувствовать себя свободным: «Художник переделывает мир по своему расчету». Каждый художник переделывает мир по своему образу и подобию, то есть придает ему то, чего ему не хватает: если мир — это творение божье, то человек придает этому творению свой стиль. Поэтому, согласно Камю, искусство состоит не в подражании, а в стилизации. Оно реализует то, о чем мечтал еще Гегель: связывает единичное и всеобщее.

И. Анненский видел в читателе сотворца, в символе — связующее между поэтом и публикой: «Музыка символов поднимает чуткость читателя: она делает его как бы вторым, отраженным поэтом». Поэзия имеет гипнотическую функцию, одна из ее целей — «внушить другим через влияние словесное, но близкое музыкальному, свое мировосприятие и миропонимание». Главное средство такого внушения — символика. «Поэтому никакой другой, кроме символической, она не была, да и быть не может».

Я могу понимать лишь поскольку я симпатизирую. Значит образы я невольно модернизирую... Поэтому все великие поэты изображали только людей своего времени и анахронизм есть характерная типичная черта художественного изображения. Понимание есть модернизация. Следовательно поэтическое создание есть нечто эволюционирующее. Само по себе оно есть некий таинственный символ.

Поэтическое произведение есть символ симпатического общения с людьми ему современными и грядущими.

Символ означал в древности дощечку, разломанную пополам, дощечку узнавания: сложились две ранее разломанные дощечки — получился символ. Иными словами символы необходимы поэту как средства поиска «сообщников», людей, настроенных на ту же волну — половина дощечки у поэта, вторая — у читателя. Символ означает сродство, созвучность, способность вступить в резонанс. Глубина символа — глубина родства.

Поэзия — форма общения, интимное общение, единение. Если существует соборность, то это — поэзия, объединяющая одиночувствующих в свою церковь.

Определяя символизм как «поэзию намеков» и изображение «внутреннего человека», Валерий Брюсов аргументировал необходимость сотворчества читателя и поэта, связанного с самой психологией рождения поэтической мысли: отличительная особенность символизма в том и состоит, что он оперирует с «первыми

проблесками, зачатками [образов], еще не представляющими резко-определенных очертаний»:

Поэзия, как искусство, облекает мысли в образ. Но в каждой мысли можно проследить целый процесс развития от первого зарождения до полного развития.

Попробуйте проследить за собой, когда Вы мечтаете, а потом передайте то же самое словами: Вы получите перобраз символического произведения.

Новое искусство требует от читателя «чуткой души и тонко-развитой организации», позволяющих «воссоздать только намеренную мысль автора».

Мировую поэзию В. Брюсов делит на два русла:

Одно из них господствовало. Оно дало нам Софокла, Шекспира, Гёте, Пушкина. Это именно то течение, которое мы привыкли называть *поэзией*, в строгом смысле слова; сущность этой поэзии — изображение жизни в ее характернейших чертах... Влияя на душу читателя, она вызывает сложное чувство, которое хотели называть «эстетическим наслаждением». Но рядом существовало другое течение, непризнанное, иногда замиравшее на время. Его можно проследить от таинственных хоров Эсхила, через произведения средневековых мистиков, через Пророческие Книги Вильяма Блэка до непонятных стихов Эдгара По и нашего Тютчева! Я называю ее *лирикой* по преимуществу. Истинная лирика должна вызывать в душе читателя совершенно особые движения, которые я называю *настроениями*.

Здесь фактически излагается верленовская концепция поэзии: *Pas la couleur, rien que la nuance!* * Дабы вызвать в душе читателя

* Не нужно красок, только нюансы!» (*франц.*).

«особые движения», необходимо — намеком, нюансом, настроением — задеть «глубины духа», войти в резонанс с несказанным и невыразимым в нас.

Поэт не призван «всё сказать», призвание поэта — пробудить, заронить мысль, наполнить поэтический символ личностным содержанием. Главная отличительная черта гениальности — бездонность, способность умножать сказанное поэтом до бесконечности. Поэт должен стремиться к Книге, Библии как высшему образцу многозначности, содержательности, обильности Слова.

Конкретная идея всегда преходяща, вечность ускользает от нее, она не может зажечь воображение, увлечь нас за пределы собственной личности, она приковывает произведение искусства к эмпирическому, вещественному миру, тогда как оно призвано приобщить нас к бесконечности. Искусство не должно идти в ногу с человеком, оно опережает его; и потому оно обращено не к рассудку, а к интуиции.

Другой стороной мысли о вечной недосказанности поэзии является принадлежащая Ф. М. Достоевскому идея о невыразимости мысли, о ее принципиальной непередаваемости *другому*. В И д и о т е Ипполит Терентьев говорит:

...во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, чего никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и растолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки, с тем вы и умрете, не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи.

Поэзия — не текст, а поэт, не то, что говорится, а кто говорит: «Всё обаяние стиха — в личности поэта». Одни и те же сло-

ва по-разному окрашены, хотя пишутся одинаково, — как интонация или дикция, они неповторимы.

Как писал О. Мандельштам, поэт не есть человек без профессии, ни на что другое не годный, а человек, преодолевший свою профессию, подчинивший ее поэзии.

Поэты мы — и в рифму с париями,
Но, выступив из берегов,
Мы бога у богинь оспариваем
И девственницу у богов!

«О, поэты! поэты! Единственные настоящие любовники женщин!..».

Понять поэта значит разгадать его любовь, — считал Георгий Чулков: «О совершенстве мастера мы судим по многим признакам, но о значительности его только по одному: любовь, страсть или влюбленность художника предопределяет высоту и глубину его поэтического дара».

Можно говорить о неотмирности поэзии, о поэте как не-так-как-все. А. Рембо имел основания называть поэта «великим больным», «великим преступником», «великим проклятым» и «великим мудрецом».

Поэт почти всегда медиум. Он либо творит в состоянии гипноза, либо сам гипнотизирует ритмами слов, взглядом, присутствием. Я нигде об этом не читал, таких свидетельств нет, но я уверен, что магия стихов неотделима от пролонгированной в вечность магии их творцов. Я не хочу сказать, что Пушкин, Гёте или Цветаева были гипнотезерами, но я уверен, что их харизма включала в свой состав эликсир, вскрывающий подсознание, — нечто обезоруживающее, дающее возможность словам проникать в самые глубокие человеческие недра. Возможно, дух поэзии и есть этот эликсир. Возможно, для этого поэзия и задумана Богом, творящим гениев, общающимся с людьми через их посредство.

Поэт — существо надмирное, не случайно Цветаева называла «странного» Белого Ангелом, а Бодлер создал образ гордого альбатроса — прекрасного и сильного в полете и жалкого, с побитым крылом — на земле... Кстати, Марина Ивановна с горечью констатировала: «Вот у Бодлера поэт — это альбатрос... Ну какой же я альбатрос. Просто ошипанная пичуга, замерзающая от холода...». Но это уже иной план: поэт и тоталитаризм...

Поэт неподсуден, у поэта — всё наоборот, он обратен очевидному и общепринятому:

Нам же, рабам твоим непокорным,
Нам, нерадивым: мельникам — черным,
Нам, трубочистам белым — увы! —
Страшные — судные дни твои.

Поэт, считала Марина Цветаева, не только неподсуден сам, но и не судья другим. Он — иной. Его «тьма» не есть «зло», а «высота» — «добро».

Призвание поэта — не писать стихи, а неустанно напоминать людям о существовании Красоты, будоражить их символами Вечности, предостерегать об опасности суеты и зла. «Иными словами, он должен быть полновластным хозяином всех форм жизни, а не их рабом, как реалисты и натуралисты.

ЧТО ТАКОЕ СИМВОЛИЗМ?

Символизм — самое законченное воплощение Идей.

Анри де Ренье

Символ... углубленный и расширенный аналогично идее, связан с мировым Символом. Этот последний — неизменный фон всяких символов. Таким символом является отношение Логоса к Мировой Душе, как мистическому началу человечества.

А. Белый

Символизм начинается даже не с поэзии, а с фантазий человека, с его представлений о мире, с религиозных моделей космоса. Космическое яйцо Озириса, зороастрийская модель Земли, мудрый или искушающий Змий, богатейшая буддийская или христианская символика, культы и ритуалы древних и современных народов — всё это напластование символов, дающее возможность определить человека как символическое животное, существо, изобретшее символы. Поэтому «символическая поэзия» совпадает с понятием поэзии вообще.

Ж. Ванор:

В наши дни богаче других прекрасными и поэтическими символами католицизм: смысл евангельского учения, его таинств, просто и ясно переданный пластическими средствами, исполненными божественной символикой, предстает перед верующими в убранстве храмов и в ритуале богослужений. Соборы, с дверями, распахнутыми на Восток, колокольнями, указующими острым шпилем в небо, крестообразными нефами с Уродливыми бесами на внешней стороне стен и хороводом святых и ангелов внутри; пышные обряды — когда благоухает ладан, звучит орган, возносятся к небу молитвы; про-

поведь, каждое слово которой настраивает верующего на возвышенный лад; само облачение священника, где каждый предмет имеет особое значение (так пояс одновременно напоминает о веревках, которыми был связан Иисус, и об обуздании чувств); наконец, Распятие — эти распростертые руки, призывающие всех несчастных, и крест, на котором воссияла телесная красота Богочеловека, приумноженная красотой духовной, — вот только некоторые из тех величественных символов, что хранит для нас католичество.

Все религиозные обряды символичны, и благодаря их возвышенной красоте религия служит неиссякаемым источником поэтического вдохновения. Процессия священнослужителей и юных дев, шествующая с пением и благословляющая поля, стайка идущих к первому причастию девочек, которые на фоне порочной роскоши большого города напоминают крылатых ангелов-заступников, — эти и другие подобные им зрелища трогают душу поэта куда больше, чем банальные драмы из жизни наших обывателей.

Но не только в литургиях и празднествах выражается религиозный символизм. Им проникнуто все мироустройство: жизнь всех существ и предметов есть его проявление, и люди — а поэты в особенности — были созданы и посланы в мир, чтобы объять и истолковать этот вселенский символ. В осязаемых облициях, в цвете, в форме, в видимом течении природной жизни явлен этот таинственный и сущностный промысел. И если согласиться с тем, что небо — символ славы Всевышнего, то солнце можно счесть символом Его мудрости и ослепительного сияния, облака — символом величия, которым Он облечен, дерево — символом человека с молитвенно воздетыми руками, а лес — символом соборов. Правда, такое истолкование Вселенной как обширного храма, воздвигнутого во славу Божию, строго говоря, отступает от религиозного символизма, рассматривающего Вселенную лишь как символ иного мира.

Видения мистиков, в которых рай представлен как идеализированная природа, были для наивных верующих убе-

дительным свидетельством того, что земной мир — внешнее проявление мира небесного, и несложная символика существенно подкрепила эту истину.

Философия символизма восходит к эйдосам Платона. Платоники, в частности Кирилл Александрийский, полагали, что «от телесного мира, как явленного образа, надлежит восходить к миру духовному», а грамматик Диодим — что «долг мудрого поэта пользоваться символами и постигать за символической формой сокровенное». У Блаженного Августина находим максимум о таинстве вещей: в любом Божьем творении есть нечто потаенное; Бог желает, дабы мы искали его и, найдя, радовались открывшемуся нам.

Шиллер полагал, что мир интересен поэту как символическое свидетельство присутствия смысла. «Вселенная — лишь галерея символов», — утверждал Жуффруа.

Стало быть, цель поэта-символиста — увидеть за телесной формой идею, распознать причастность осязуемого, зримого, осязаемого мира сверхчувственной сути, вернуться от следствия к причине, от образов к прототипам, от феноменов и кажимостей к сокровенному смыслу; и наоборот: передать суть через внешние приметы, придать идее чувственное обличье, выразить истину при помощи образов и подобий. И миссией гения-ясновидца, проникшего в смысл заключенных в зримом мире символов, отныне будет не рассказывать истории и исследовать человеческие страсти, а угадывать соответствия между вещным миром и миром наших идей и грез.

Символизм произведен от религиозной и философской доктрины видимых форм как образов невидимой красоты или вечных идей. Творчество, в частности — поэтическое, суть проникновение в смысл символов, постижение идей через их материальные воплощения. Здесь — точка соприкосновения человека и Бога, или — Бог в человеке. Если материальные вещи как-то связаны с умопос-

тигаемыми сущностями, а последние отражают божественные, то объект творения так или иначе соотнесен с божественным идеалом, божественной мыслью. Иными словами, символы — ключи, подбираемые человеком к бытию, к таинствам бытия.

...в таком толковании творение предстает книгой Господа, обычный человек не понимает в ней ни слова, но поэт, одаренный знанием божественного языка, может расшифровать и объяснить ее тайнопись; постигая то, что лежит вне его, он постигает то, что сокрыто в нем самом, а это ведет к постижению того, что выше его; распознав символы умопостигаемого мира в мире телесном, он угадает в умопостигаемом символ божественного; придет день и поэт откроет людям слово Божие и тайну жизни.

Символ — одухотворяющая стихия, придающая смысл и ценность вещам, выражающая их глубинное, эйдетическое бытие.

Символ — это воплощенный эйдос, непосредственно явленная сущность, конкретно-чувственное, предметно оформленное и детализированное «изваяние» смысла. Таким образом, если с чисто «физической» точки зрения предмет, выступающий в роли символа, не совпадает с собственным эйдетическим смыслом, то с точки зрения «мета-физической» он, напротив, сливается с ним до полного тождества: «...каждый образ должен быть понят как то, что он есть, и лишь благодаря этому он берется как то, что он обозначает. Значение здесь совпадает с самим бытием, оно переходит в предмет, составляет с ним единство» — единство, которое все же оставляет место для «напряжения» между «голым бытием» и «голым значением»: символ — «это вещь, не являющаяся вещью, и тем не менее — вещь: это образ, сфокусированный в зеркале духа и, однако, сохраняющий тождество с объектом» (Гёте).

Эта специфическая слиянность в символе предмета и смысла позволяет установить его принципиальное отличие

от аллегории, где всякая индивидуальная вещь (или ее образ) играет сугубо вспомогательную роль — роль наглядной иллюстрации для некоей «общей идеи»: сам по себе аллегорический образ может быть сколь угодно выразительным, однако как только (например, в притче) мы начинаем угадывать за ним некую отвлеченную мысль («мораль», «житейскую мудрость» и т. п.), ради внушения которой он и был создан, наше внимание все более поглощается этой мыслью, а образ как таковой постепенно стирается или забывается: рациональное начало торжествует над конкретно-чувственным восприятием. Поэтому можно сказать, что аллегорический образ утилитарен и транзитивен (его цель — перенести наше внимание с самого себя на «идею», которую он обозначает), тогда как символический образ во всей своей конкретности непосредственно пропитан собственной эйдети́ко-смысловой полнотой.

Отец Павел Флоренский определял символ как «реальность, которая больше себя самой», имея в виду цвета, знаки, слова, несущие огромное значение. Например, согласно задуманному им «Словарю символов», геометрическая точка может символизировать Бога-отца.

Символизм — эстетика идеализма, связывающая Красоту с Богом, с формами Бога. Устремиться к Красоте — значит устремиться к Богу, показать ее — значит показать Бога, пишет Сен-Поль Ру. «Выявить Бога — таково предназначение поэта». «То, что делает Поэт, есть сотворение мира, но уже вторичное, ибо материалом ему служат частицы Божества». Я бы сказал иначе: поэзия — Бог в нас, одно из проявлений нашей божественности. Интуиция, провидение, вдохновение, символизм — всё это божественные проявления человека, позволяющие ему исполнять функцию Наблюдателя. Поэты и пророки потому часто упреждают ученых, что посредством божественных проявлений способны, подобно святой Терезе, воочию узреть Господа в просфоре — добраться до корней, первопричин, животворящих начал.

Символизм — не просто разновидность эстетики, но и определенная философия, философия жизни и этика духовности. Символизм — духовное движение и духовное завоевание человека, выходящее за пределы поэзии. Это, в сущности, открытие новых миров, новых измерений бытия.

Что характерно для Символизма, так это жажда движения, теряющегося в бесконечности, жажда Жизни как таковой, веселой или печальной, но прекрасной уже самим многообразием своих изменчивых преображений; неуловимая протеевская жажда, не отступающая ни днем, ни ночью, всякий раз ощущаемая по-новому, неиссякаемая и многоликая, словно вода или огонь, исполненная вековечного лиризма, щедрая на плоды, словно тучная земля, бездонная и сладострастно влекущая, словно Тайна.

Символизм открывает путь в сокровенную реальность, освещая ее внутреннюю полноту...

Окружающая жизнь есть бледное отражение борьбы жизненных сил человеческих с роком. Символизм углубляет либо мрак, либо свет: возможности превращает он в подлинности: наделяет их бытием. Вместе с тем в символизме художник превращается в определенного борца (за жизнь, либо смерть). Возможность полноты не реальна только от причин противоборствующих ее воплощению. Художник воплощает в образе полноту жизни или смерти: художник не может не видоизменить самый образ видимости; ведь в образе том жизнь и смерть соединены; видоизмененный образ есть символ.

И поскольку действительность для художника-символиста не совпадает с осязаемой видимостью явлений, входя, как часть, в видимость, постольку проповедь символизма всегда начиналась с протеста против отживших и узких догматов наивного реализма в искусстве.

Поскольку поверхность жизни скрывает вечные сущности, символ становится способом проникновения под покров бытия, он «срывает покров с видимости». Подлинное бытие — Вечность, бытие природы — зеркало Вечности:

Жизнь — как отблеск на волне,
Нет волнения в глубине.

Весь зримый мир — последнее звено
Преемственных бессильных отражений.
И лишь мечта ведет нас в мир иной,
В мир Истины, где сущности Видений.

Для Брюсова поэзия — проникновение в вечный и сокровенный смысл бытия, где «каждый миг исполнен тайны».

Во всем... временном не может не просвечивать вечное. Зоркий глаз, во всем мелькающем перед нами усматривает неподвижное, основное. Поэт и должен быть тем зорким, который видит вечное во временном.

Шелли, а за ним Йитс полагали, что поэт обязан в противовес унылому бытописательству изображать «высшую реальность» и «глубинную жизнь»: «поэзия побеждает проклятие, подчиняющее нас случайным впечатлениям бытия... она очищает наш внутренний мир от налета привычности, затемняющего для нас чудо нашего бытия». «Чудо нашего бытия», полагал Йитс, можно выразить только символически: «Образ невозможной, невероятной красоты, сокрытой от человеческого взора, не может быть воссоздан иначе, как с помощью символов».

Йитс считал, что поэзия всегда и везде подразделяется на запредельную и сосредоточенную на поверхности жизни, иначе говоря, на символическую и реалистическую. При этом истинное искусство направлено на поиски абсолютных ценностей, «тайн духа», «сущности мира». Все великие поэты — от Гомера до Гёте — обращались к поэзии больших обобщенно-символических

образов. Все они были теургами, возлагали на себя бремя иерофантов, священнослужителей. Символизм, считал Йитс, есть «единственно возможный способ выражения» человеческих и бытийных глубин, «какой-то невидимой сути».

В работах Символизм поэзии, Символизм живописи, Осень тела, У. Блейк Йитс развил теорию символа как многомерного образа, универсальной метафоры, эмблемы явления, «единственно возможного способа выражения» глубинного, бессознательного, глубоко скрытого от разума.

Только с помощью древних символов... искусство может убежать от пустоты и мелководья слишком сознательного устройства вещей в обилие и глубину природы.

Вслед за Блейком и задолго до Паунда он предостерегал поэтов от абстракций и «математических форм», идущих от рассудка: Поэзия — это «фонтан, бьющий непосредственно из памяти, ощущений и смутных желаний тела».

Невозможно отделять эмоцию или душевное состояние от образа, который рождает их и дает им выражение.

Для Йитса поэтический стиль — это рождение сущностей-символов, возрождение с их помощью глубинного смысла слова.

Символисты не случайно усматривали своих предшественников в творцах эйдосов, энтелехий, монад, универсалий, в Платоне и Плотине, гностиках, отцах церкви, Данте, Фоме Аквинском, в России — Соловьёве... В философии неоплатоников мы обнаруживаем мифопоэтические концепции, близкие к теоретическому обоснованию символизма И. Кантом, Ф. Крейцером, К. В. Ф. Зольгером и Ф. Астом. Здесь символы близки к мифологическим «знакам», определяющим скрытую связь между вещью и ее ценностью, значением. Символы — интуитивно «схваченные» подобия, соответствия, аналогии, имеющие отношение к сокровенной сути вещей. Позже

И. Кант интерпретировал символы, как «косвенные изображения по аналогии», трактующие созерцаемый предмет в свете совершенно другого понятия, позволяющего приоткрыть завесу над ноуменом. Так, например, «бездны» человеческой души могут быть уподоблены «темным глубинам» водной стихии, а грех — запятанности...

Как зеркало своей заповедной тоски,
Свободный Человек, любить ты будешь Море,
Своей безбрежностью хмелеть в родном просторе,
Чьи бездны, как твой дух безудержный, — горьки;

Свой темный лик ловить под отсветом зыбей
Пустым объятием и сердца ропот гневный
С весельем узнавать в их злобе многозевной,
В неукротимости немолкнущих скорбей.

Вы оба замкнуты, и скрытны, и темны.
Кто тайное твое, о Человек, поведал?
Кто клады влажных недр исчислил и разведал,
О Море?.. Жадные ревнивцы глубины!

Символ — способ «преодоления» несказанности, неизреченности, того, что продекларировано Ф. Тютчевым: «Мысль изреченная есть ложь». Символ — это намек, «отправляясь от которого сознание читателя должно самостоятельно прийти к тем же «неизреченным» идеям, от которых отправлялся автор».

Каждое слово — само по себе и в сочетании — производит определенное впечатление. Эти впечатления должны быть приняты художником в расчет. Впечатления слов могут пересилить значение изображаемого. В прежних школах ближайшей целью было изображать так ярко и живо, чтобы все как бы возникало перед глазами; эта отраженная действительность навевала на читателя такое же настроение, как если б он все это видел в жизни. В произведениях новой школы важны впечатления не только от отражений, но и от самой действительности, от слов.

С особой охотой символисты обрабатывали в своих произведениях классические мифы, вообще легенды и сказания разных народов, построенные все по принципу символа, а также вообще темы истории, дающие широкий простор для символизации. Само собой разумеется, что новые задачи поэзии потребовали и новой переработки поэтической техники. Так как символ — только намек, то внешнее выражение его получило особое значение. Если романтики любили красоту формы ради нее самой, то символисты отвергли такое ее самодовлеющее значение; для символистов форма произведения стала только средством воздействия на читателя, но средством крайне могущественным, — откуда и возникла забота символистов о форме, о технике. Идя по своему пути, символисты еще раз создали и новый стиль и новый стих, отличные от романтического и реалистического.

Бодлер видел в «инстинкте Красоты» тайную связь земли и неба, свойство человека видеть в Земле и в ее зрелищах как бы краткое повторение, как бы соответствие Небу: «Ненасытная жажда всего, что находится там, за пределами и только приоткрывается нам жизнью, это самое живое доказательство нашего бессмертия».

В попытке достичь глубин бытия символизм стремился по возможности сблизить явление и эйдос, жизнь и идею, воплотить в формы искусства множественность состояний души. «Фактам» и «событиям» символизм противопоставил пучину: «События — это пена вещей. Меня же интересует море», — писал П. Валери. Речь шла не об утопии «сверхискусства» или «надмирности» художника, а о поиске средств и способов «углубления» и «расширения» художественного изображения существования, не о «вплотении» или «преодолении» действительности, но о художественной адекватности, когда многообразной и незавершенной жизни ставится в соответствие многомерное, разомкнутое в будущее, открытое для множественных трактовок, приглашающее к сотворчеству произведение, претендующее не столько на «исчерпывающую полноту высказывания» (Ф. Шлегель), сколько на пло-

дотворную неопределенность, присущую самой природе, на плюральность и многовариантность прочтения, продлевающую произведению жизнь, на веру в «публику», открывающую в нем все новые и новые (в том числе не предусмотренные самим автором) пласты, на осознание самим художником «бездны под ногами», ощущаемой Паскалем, Киркегором, Кафкой и введенной в качестве эстетической категории К. Зольгером:

В этом смысле художник должен стоять над своим произведением и в той мере, в какой в произведении этом заключена реальность, должен видеть его в далекой глубине под собой.

Символизм внутренне экзистенциален: «символическая драма не драма, а проповедь великой, всеростущей драмы человечества. Это — проповедь о приближении роковой развязки».

Как искусство глубины, проникновения, символизм нуждается в «мудром отстранении», известном самоотречении, на языке Т. С. Элиота — в деперсонализации. М. Пруст считал, что произведение искусства всегда есть «продукт иного «я», нежели то, которое проявляется в наших привычках, в обществе, в наших пороках». Самоуглубление, творческий импульс, Бог в тебе — это всегда выход из собственных пределов, прикосновение к таинству, прорыв к небу, «Я», ощутившее себя демиургом. Акт творения божественен тем вдохновением, которое «оживляет» глину, как Бог — Адама. Я придерживаюсь религиозной доктрины, согласно которой Бог продолжает творить посредством нас, его Наблюдателей и Делателей. Мы отличаемся друг от друга, главным образом, мерой богоприсутствия. Чем больше Бога в человеке, тем выше Творение.

Владимир Соловьёв и Вячеслав Иванов считали художников теургами-мифотворцами, движимыми религиозной идеей. Творчество не может не быть религиозным, как религия не может быть лишенной творчества. Творчество есть охранение религии — или

суррогат. Творчество и религия есть связь и знание глубинных реальностей.

Художественное восприятие жизни родилось из религиозного и сродни ему. Вера и искусство всегда личностны: чем выше личность, тем мощнее искусство и крепче вера. Свободная, творческая личность — дитя веры и искусства. Существует бесспорная связь между продуктом творчества и творческим процессом преобразования личности, глубиной веры — и принадлежность к «партии» Христа.

Современный символизм по В. Иванову недостаточно видит религиозную сущность искусства; поэтому неспособен он воодушевить народные массы; символизм будущего сольется с религиозной стихией народа.

Теория художественного символизма ни отвергает, ни устанавливает религию; она ее изучает. Это — условие серьезности движения, а не недостаток его.

Прошлое литературы — песня; будущее — религия жизни... прошлое литературы — религия без цели, без смысла, но в образе; будущее в литературе — это формы религиозных целей, но без живых образов. И потому-то формы религиозных целей отрицают религию жизненного ритма, т. е. религию без ясно определенной цели; и потому-то жизненный ритм отрицает религию в телеологических построениях разума, науки и общественности. Религиозное прошлое литературы (литература как поэтический миф) борется с религиозным будущим литературы (литература как средство пересоздать жизнь). Литература как средство в этой борьбе вырождается в голую тенденцию; литература как самоцель вырождается в стилистику и академизм. Живой религиозный смысл литературы затемняется здесь и там; литература разлагается с одной стороны в пустое слово; с другой стороны она разлагается в пустую мораль.

Описывая современное состояние литературы, Андрей Белый сетовал на утрату цельного, религиозного понимания жизни, на девальвацию высших ценностей, на подмену религии мистикой, прогрессом, утилитарной моралью, рассудочностью.

Мистик, философ и моралист без остатка убили здорового человека. И литература покрылась беспочвенным, нарочитым мистицизмом, ненужным утилитаризмом и холодным резонерством. В том, другом и третьем случае религиозная по существу идея проповеди подменилась тенденцией. Далее: моралисты стали бороться друг с другом, с мистиками и резонерами. Литература из средства возрождения жизни превратилась в средство партийной борьбы: она стала средством оспаривать чужие средства — и выродилась в публицистику. И невольно возник вопрос: для чего же существует литература? Тогда бросили литературное сегодня и вернулись к прошлому: определяли литературу в свете ее происхождения. По новому открылся Западу религиозный смысл литературного индивидуализма.

Тогда поняли, что образы литературы всегда глубоко символичны, т. е. они — соединение формы, приема с поющим переживанием души, соединение образа с невообразимым, соединение слова с плотью. Впоследствии, с разложением религии на мистику, механику и мораль, — живой смысл литературной проповеди подменяется фиктивными смыслами. Ценное, но дальнейшее любой проповеди подменили бесценным и близким. Стремление к дальнему выродилось в стремление к бесконечному, т. е. невоплотимому, недостижимому, пустому: ценность стала комфортом, только комфортом. С мыслями о журавле устремились к синицам. Остались без журавля и без синиц, но с пустым устремлением: жить для себя — это эгоизм, для ближних — это сентиментальность, обратная форма эгоизма.

Надо жить не иначе, как для человечества, для прогресса: но прогресс, человечество — не синица и не журавль, — а голая пустота. Переживание несоединимо с прогрессом,

жизнь во имя абстракции — не живая жизнь. Переживание не соединилось со словом жизни. Слово стало пустым словом, переживание не нашло нормы выражения. Будучи религиозно по существу, оно приняло иррелигиозные эстетические нормы. Литература стала изящной словесностью, слово стало орудием музыки. Литература превратилась в один из инструментов музыкальной симфонии. Спасая переживание от пустых слов, литература на Западе подчинила слово мелодии; стилисту-академику протянул руку индивидуалист. Техника извне и музыка изнутри подточили на Западе литературную проповедь. Музыка превратилась в технику у Ницше, и техника превратилась в музыку у Стефана Георге.

Соединение литературной техники с музыкой души произвело взрыв истории новейшей литературы Запада: этот взрыв отобразился в индивидуалистическом символизме. Против религии, разложенной в мистику, мораль и философию, восстала религия без имени Бога, без определенного жизненного пути. цельная религия разложилась на Западе на этику и эстетику; этика и эстетика — две половины одного лика, две стихии одной цельности. Этика оказывается мертвой догмой, называя дальше или близкими именами или недостижимым (а потому и ненужным) именем бесконечности. И личность спасается в безымянное. И безымянно, отдаленно, безответственно запел западноевропейский символизм.

Религия отвечает на вопрос: для чего? Мистика, догматика и мораль подменяют по-разному подлинную цель фиктивной. Цельность жизни подменяется: цельностью одной эмоции, одной воли, одного рассудка.

Питательной средой французского символизма служил философский и эстетический идеализм (прерафаэлиты, немецкие романтики, Кольридж, Карлейль, Новалис, Шопенгауэр, Вагнер...). Николай Гумилёв считал французский символизм плодом германского духа — слиянности образов и вещей, изменчивости мудрости, германской философичности, чуждой вульгарности натурализма. Действительно, именно Ницше символизм обязан иерархи-

ей и переоценкой ценностей, причастностью к мировому ритму и нонконформистской смелостью. Своим острием французский модернизм был направлен против философского позитивизма и эстетики натурализма и реализма. Вещь, причинность, закон отодвигались на второй план «ценностью», «идеалом», «душой», «бесконечностью», «множественностью», «невыразимостью».

Антипозитивистская реакция в литературе приняла две основные формы — декадентскую и символистскую, которые находились в сложнейших отношениях притяжения-отталкивания. Целеустремления символистов и декадентов существенно различались, что не исключало точек соприкосновения, нередко размывавших грань между ними.

Декаденты заявили о себе несколько раньше и громче, нежели символисты. Само словечко «декаданс» («упадок»), брошенное еще Т. Готье в 1869 г. (в предисловии к бодлеровским «Цветам зла»), подхваченное и опозитивированное Верленом в стихотворении «Томление» (1883), вскоре превратилось в самоназвание литературной богемы, группировавшейся в артистических кафе на левом берегу Сены. К середине 80-х гг. декадентство стало уже модным мироощущением, найдя конкретное воплощение, например, в фигуре молодого поэта, графа Робера де Монтестью, послужившего прототипом Жана дез Эссента, героя нашумевшего романа Й. К. Гюисманса «Наоборот» (1884).

Я совершенно не согласен с трактовкой декадентства как дефицита жизненных сил или упадка сил нравственных — отсюда якобы роковая слабость, страстное томление, нарциссизм, самомучительство. Декадентство, экзистенциализм подпитывало нечто другое — «несчастное сознание», правдивую жизнь души, исповедальность, глубинную правду о «человеческом, слишком человеческом», ницшеанскую «переоценку всех ценностей», прощание с утопическими идеалами эпохи Просвещения (особенно выразительное и экстатическое в П е с н я х М а л ь д о р о р а).

Характеризуя свое отношение к модернизму и декадансу, Мандельштам четко разграничивал «мученичество» от «сознательного разрушения». Для него декаденты — мученики в самом подлинном христианском смысле слова *martyre*, «мученики духа», подобные первохристианам.

В последнее время разрушение сделалось чисто формальной предпосылкой искусства. Распад, тление, гниение — всё это еще *décadance*. Но декаденты были христианские художники, своего рода последние христианские мученики. Музыка тления была для них музыкой воскресения. *Charogne* Бодлера высокий пример христианского отчаяния. Совсем другое дело сознательное разрушение формы. Безболезненный супрематизм. Отрицание лица явлений. Самоубийство по расчету, любопытства ради. Можно разобрать, можно и сложить: как будто испытывается форма, а на самом деле гниет и разлагается дух.

Говорят: декаданс — искусство смерти, тоски, страха, ночи, мрака. Но разве всё это — не жизнь? Если хотите материализованный «декаданс» — это коммунизм, в избытке давший нам испытать предчувствия поэтов. Но вот незадача: поэтов-визионеров ликвидировали, коммунизм признали...

И будет жуткий страх, —
Так близко, так знакомо, —
Стоять во всех углах
Тоскующего дома.

Не из-за этих ли стихов пришлось предавать ostracismу Федора Сологуба, в четырех строках выразившего суть «великой эпохи» «мелких бесов»?..

Темы боли, болезни, смерти, насилия не случайно зазвучали у декадентов и поэтов отчаяния, — визионеры, они уже знали, кто

и что грядет. Отнюдь не случайно этой «болезнью» наиболее часто поразились поэты России и Германии...

В писаниях наших символизм постоянно соприкасается или даже отождествляется с декадансом. Это вполне естественно для людей, глухих к «песне и плачу»*, к экзистенциальному чувству «заброшенности», к предельной открытости и исповедальности, вообще — к правде внутренней жизни.

Не отождествляя два художественных феномена, отмечу, что оба связаны с естественной творческой эволюцией, открытием человеческой души, поиском прибежища в инстинктивной жизни «сердца», обострением естественных для нормального человека чувств одиночества, опустошенности и безнадежности, стремлением к «иным» мирам и преодолению рационализма и рассудочности сознания. «Меланхолия» Верлена, «сатанизм» Бодлера и Мореаса, «внутреннее кладбище» Лафорга и Бонфуа, «усталость от жизни» Самена, изощренно-утонченная чувственность Ренье и Гюисманса, Монтескью и Швоба, нервное ерничество Корбьера — всё это естественные человеческие реакции на реалии жизни, на дофрейдовское осознание бессознательного, на «кризис современной эпохи».

С историко-литературной точки зрения декаданс может быть понят как «повторное» (постсентименталистское и постромантическое) и, разумеется, модифицированное открытие человеческой «души», противопоставившее декадентов — в культурной ситуации 2-й половины XIX в. — реалистам-натуралистам с одной стороны, и парнасцам — с другой.

Что касается символистов, то такое открытие было им чрезвычайно близко, поскольку впоены они были из того же источника. Кроме того, как и декаденты, символисты остро переживали чувство неудовлетворенности миром, мучались ощущением того, что перед ними — превратная ре-

* Л. Тайад определял декадентов, как «поколение которое поет и плачет».

альность, что подлинностью обладает какая-то другая действительность, пусть и неявленная, но зато отвечающая сокровенным упованиям «души». Точкой соприкосновения для декадентов и символистов служил также акцент на интуиции (а не на разуме) как подлинном источнике поэзии, равно как и представление о существовании особого, аффективного (символисты скажут: «суггестивного») языка поэзии, отличного как от рационально-логического языка науки, так и от языка повседневного общения.

Разница же между обоими литературными направлениями ярче всего проявлялась в том, что декадентская «душа» стремилась всеми силами отгородиться от отвратительной для нее действительности, замкнуться в собственной скорлупе, изолировавшись даже и от чужих «душ» (если она и хотела контакта с людьми, то прежде всего такого, при котором «другие» должны тебя понимать, а не ты — понимать других), тогда как символистская «душа», напротив, мечтала не о том, чтобы отвергнуть мир, а о том, чтобы его превозмочь, томилась по воплощенности, искала слияния индивидуальных «я» как друг с другом, так и с «душою мироздания», тем самым противостоя имморалистическим, а зачастую и разрушительно-нигилистическим настроениям «упадочников».

Все это создавало почву для взаимной борьбы между символистами и декадентами, но также и для их взаимного влияния друг на друга. Действительно, с одной стороны, многие поэты, начинавшие как декаденты, довольно легко (в некоторых случаях на время, а в некоторых — навсегда) переходили в символистский лагерь или подпадали под его влияние (Ренье, Самен и др.); и это понятно, поскольку декаденты, в сущности, томилась той же «тоской по идеалу», что и символисты, хотя и искали его, как правило, на путях самоуглубления, возведенного в абсолют, где обрести идеал весьма затруднительно. Символизм же как будто подсказывал выход из тупика.

Мне представляется, что не следует отсчитывать историю французского символизма с маллармистских «вторников» на рю де Ром, собиравших юные дарования (Рене Гиль, Гюстав Кан, Пьер Кийар, Эфраим Микаэль, Анри де Ренье, Франсис Вьеле-Гриффен и др.) — литературный салон стал только актом оформления поэтического направления, самоопределением всего того, что так долго с начала XIX века зрело в художественной культуре. Здесь речь идет не о рождении самого символизма, без которого невозможно никакое искусство, но об эволюции от романтизма к Парнасу, проклятым и, наконец, собственно к суггестивному искусству, способному вызывать не только «целостную эмоцию» или «душевную музыку», но — при всех попытках Малларме избегать «метафизических» проблем — к бытийному, онтологическому искусству, позволяющему поэту и читателю устремиться к точке Омега, Божественному Ничто, абсолютному углублению, слиянию с иными мирами.

...тайный смысл высшего, метафизического искусства — в замене жертвенной, золотой короны монарха (короны, изливающей свет, во внешнее), темной короной посвящения, короной абсолютного углубления.

Писателю-метафизику не стоит, я думаю, уклоняться от встреч с любыми силами, из какой бы бездны они не исходили. Он должен вмещать все, не отождествляя себя целиком ни с чем. Каково же тогда отношение всех этих действий к личному высшему «Я» писателя?

...в основе всего должна лежать негибкая, чудовищная воля к трансцендентному; писатель-метафизик должен стремиться быть трансцендентнее своих самых трансцендентных образов. Проходя через ад, он должен быть Вергилием, а не отождествлять себя полностью с грешником. В небе он должен сохранить отблеск противоположной реальности. В идеале его высшее «Я» должно быть неким аналогом Божественного Ничто, неким вечным холодом, трансцендентным по отношению ко всякой движущейся реальности.

Что же касается искусства, то для писателя-метафизика его искусство должно стать его личным путем. Таким образом не метафизика становится сферой искусства, а само искусство, по крайней мере, в отношении к его творцу становится формой метафизики.

Сказанное позволяет полностью солидаризироваться с Т. С. Элиотом, полагавшим, что французские символисты, особенно Жюль Лафорг и Тристан Корбьер, были наследниками английских поэтов-метафизиков, Донна и Драйдена. Еще — Уильяма Блейка, гения поэзии Лоса, чьи Ворота Стоунхэнджа — высокий символизм и чья максима: «Я не хочу рассуждать или сравнивать: мое дело творить», — эпитафия к символизму.

Философия французского символизма, производная от немецкого, берет свое начало в лекциях по эстетике Теодора Жюффруа и эссеистике Александра Гиро.

Т. Жюффруа:

Любой предмет, любая мысль в определенной мере являются символами... Все, что мы непосредственно воспринимаем, символично, ибо вызывает в нас представление о чем-то ином, чего мы не воспринимаем... Романтик... стремится одухотворить материальную природу... Поэзия есть не что иное, как череда символов, предстающих уму, дабы он смог постигнуть незримое.

А. Гиро:

В глазах поэта все символично; в нескончаемой смене образов и сравнений он пытается доискаться до следов того изначального языка, который был дан человеку Богом и слабым отражением которого являются наши современные языки... Если поэзия ищет символы в природных предметах, то, стало быть, она разыскивает в явлениях этого мира всевласт-

тную причину, их породившую; ведь любое явление, как и любое существо таит в себе скрытый смысл, который и надобно обнаружить!

Хотя французские поэты начала XIX века еще глухи к «голосу бытия» («музыке мира», по словам Шарля Сент-Бёва), романтический нарциссизм и самовлюбленный индивидуализм мало помалу начинают сдавать позиции смыслообретению, постижению существования, «ужасу перед жизнью и восторгу жизни», как потрясающе точно определил свои поэтические искания Шарль Бодлер.

Малларме считал, что случайность не может породить стих — он должен быть тщательно выверен и призван — так или иначе — отразить тайный смысл бытия. Эволюция поэзии — движение от непосредственно-данного к сущностному: «Глагол, будучи прежде всего грезой и песнью, обретает в устах поэта — благодаря властной потребности, заложенной в любом искусстве, связанном с воображением, — всю свою потенциальную мощь». Но движение к сущностному неотделимо от таинства, поэтому тайна всегда присутствует в стихах:

Вероятно, решительно во всем заложено нечто сокровенное, и я твердо верю в существование чего-то потаенного, некоего скрытого и недоступного значения, заключенного в самых обыденных вещах; и стоит этой стихии устремиться по тому или иному руслу, как она становится реальностью — но уже не реальностью в себе, а реальностью, представленной, к примеру, на бумаге, в словесном воплощении, — вот где царит мрак; словно жадный смерч, она захватывает все, что ни встретится на пути все обволакивает густой, непроницаемой пеленой.

Поэзия есть то, что позволяет выразить — с помощью человеческого языка, обретшего свой исконный ритм, — потаенный смысл разноликого бытия: тем самым она дару-

ет нашей бренной жизни подлинность, и поэтому идеал всякой духовной деятельности заключен именно в ней.

Поэзия — не прибавление к природе и не отражение ее, ее цель — установить связи между явлениями, то, что ускользает от нас. Поэзия — движение к таинству Идеи, к чистой Гармонии:

Однако и здесь можно удовольствоваться тем же — сопоставлять разные грани, отыскивать новые, насколько хватит нашего усердия, вызывать к жизни порой прекрасные в своей многосмысленности образы, украшающие вершины, где эти грани сходятся. Все переплетения образуют гигантскую арабеску, где можно разглядеть то самые причудливые, головокружительные извивы, то будоражащие сочетания красок. Каждым таким зигзагом арабеска не сбивает с толку, но озаряет, а ее тождество самой себе, умерщвляя ее, одновременно приносит ей освобождение. Все мотивы складываются в безмолвную мелодию, созвучную нашим чувствам и образующую некий логический ряд. И как бы ни билась в агонии Химера, пораженная золотыми стрелами, как бы ни сочились ее раны кровью самоочевидного, однообразного бытия, — никакие корчи не способны ни искривить, ни уничтожить той вездесущей Линии, которая соединяет всякую точку с другой такой же точкой, ради того чтобы возникла Идея, не всегда являющаяся в человеческом облике и тем более таинственная, чем больше в ней чистой Гармонии.

В. Брюсов:

Пойми, пойми, все тайны в нас,
В нас сумрак и рассвет...

Ф. Сологуб:

Я — бог таинственного мира,
Весь мир — в одних моих мечтах.

В свое время Борхес говорил о поэзии, что она, по определению, таинственна, ибо никто не знает до конца, что удалось написать. То есть поэзия содержит нечто в принципе не до конца известное и самим автором. Откуда и появляется феномен многих вариаций одного и того же. Вариации есть форма проявления символичности. Символ (не знак!) всегда есть то, что мы не до конца понимаем, но что есть мы сами как понимающие, как существующие. И наши философские произведения, и их чтение есть форма существования этого не до конца понимаемого, его бесконечной длительности и родственной самосогласованности. Бытие произведений и есть попытка интерпретировать их и понять, подставляя в виде вариаций текста наши же собственные состояния, которые есть тогда форма жизни произведения. Например, можно сказать так: то, что я думаю о Гамлете, есть способ существования Гамлета.

Философские проблемы становятся таковыми, если они ставятся под луч одной проблемы — конечного смысла. Для чего вообще все это? Для чего мироздание? Для чего «я» и мои переживания? А эти вопросы задаются именно потому, что в этом мироздании живет существо, которое не создано, а создается. Непрерывно, снова и снова. Да и мир не завершен, не готов.

Интеллектуальная привлекательность символизма определяется метафоричностью, смелыми поворотами мысли, плюралистическим богатством содержания, той головокружительной зыбкостью, которая определяет его антидогматизм и открытость миру. «Прекрасная трудность» символизма — в богатстве идей и духовной палитры художника, в его вечном стремлении двигаться дальше, дальше, дальше...

«Темнота» символа связана с таинством обозначаемой им вещи. Как семя определяет формы и качество будущего плода, так в символе уже заключены, скрыты, интимно присутствуют грядущие смыслы, неведомые самому поэту качества, зачатки того, что

явится лишь другим временам. «Темнота» символа — это его многозначность, мифологичность, плодотворность, метафоричность, скрытая в нем обильность.

Поэты часто черпают символы из мифов именно по причине бессознательной глубины человеческих чаяний.

Анри де Ренье:

Легенды и Мифы всегда были в чести у поэтов, как в прошлом, так и ныне. Оно и понятно: ведь они показывают в преображенном и возвеличенном виде Человека и его Жизнь. Они создают идеализированную реальность, где человечество представляется таким, каким оно хотело бы себя видеть.

К Легендам и Мифам прибегали всегда, не углубляясь в даль времен, хотя сделать это было бы нетрудно; напомним лишь романтиков и парнасцев, охотно к ним обращавшихся. Достаточно привести в пример Гюго и Леконта де Лиля. Но, что весьма существенно, их обоих прельщала в Мифах и Легендах пластическая красота и высокий строй. «Они описывают, пересказывают это мифическое прошлое. Превращают себя как бы в его современников. Для них это освященные веками предания. Боги и Герои — чуть ли не исторические персонажи, принадлежащие волшебной истории, миру, который в силу своей удаленности представляется более прекрасным, благородным, колоритным, чем наш.

Современные же поэты относятся к Мифам и Легендам иначе. Они ищут их непреходящий, идеальный смысл, видят символы там, где их предшественники видели лишь сказки да басни. Миф подобен раковине на берегу времени, в которой слышен шум моря, и это море — человечество. Это раковина Тритона, поднесенная к устам идеи.

Но мифы тоже бывают разные: первобытные, закабаляющие, высокодуховные, делающие человека деятельным и свободным.

В. П. Зинченко:

У нас, выросших в условиях рабства, атрофирована установка к выбору, к самостоятельному действию. Воспитанные на коллективных первобытных мифах, мы не имеем опыта в создании своих собственных, индивидуальных мифов. Когда первые разрушаются или разрушены, мы ожидаем, что кто-то предложит нам новые.

Символ — не только язык мифа, но и знак искусства вообще. Символизм присущ любой литературной школе. Символизм как самостоятельное направление отличается лишь осознанием пронизанности искусства символикой, поиском символа «на дне бытия».

Современное искусство определяет себя, как искусство символическое. Символизм в искусстве есть утверждение живой цельности переживания, как начала группировки образов. В выражении образами переживания сила искусства, а не в системе образов, использованных переживанием. Символизм — это метод выражения переживаний в образах.

Символизм подчеркивает динамику творчества. Вот почему он против школьного педантизма, как начала статического в искусстве.

Символизм есть соединение двух порядков последовательностей: последовательности образов и последовательности переживаний, вызывающих образ. Здесь вся сила в последовательности переживаний. Образы это — эмблематическая роспись переживаний, не более. Переживание зацветает образами. В символизме реальная связь за пределами видимости.

Гносеология освобождает субъект познания от времен и сроков теоретически. Задача человечества практически осу-

ществить эту свободу, и задача осуществима в принципе творчества ценностей. Но теория ценностей есть теория творчества. Это и есть теория символизма.

Еще одна причина «темноты» символа в том, что поэт всегда повествует об истории чьей-то души и всегда жаждет созерцать тайну. Но вместе с тем эта «темнота» светоносна: «она лучится той же простотой и ясностью, какой лучится любое человеческое чувство, какой лучится сама жизнь».

М. Метерлинк делил символизм на *умозрительный (преднамеренный)* и *бессознательный*. Первый связан с сознательным намерением облечь в плоть и кровь мыслительную абстракцию — его примером является вторая часть *Фауста*. Второй возникает помимо воли творца или даже вопреки ей, превосходя замыслы и намерения — он присущ гениальным творениям человеческого духа — произведениям Эсхила, Данте, Шекспира.

Символ — одна из сил природы, и не человеческому разуму сопротивляться его законам. Единственное, что может сделать поэт, — это последовать примеру плотника, о котором пишет Эмерсон. Ведь плотник, не правда ли? — намереваясь обтесать бревно, не поднимает его над головой, а кладет на землю, чтобы каждому удару его топора помогала земля, потому что его физические силы не так уж и велики; найдя верное положение, он призывает себе на помощь силу тяготения планеты, и вселенная благоволит ему и усиливает малейшее движение его мускулов.

То же самое и с поэтом: его мощь или слабость не в том, что делает он сам, а в том, насколько удастся ему привести в действие внешнюю силу, тайную и вечную гармонию, сокровенную энергию вещей. Он должен найти такое положение, чтобы его слова опирались на Вечность, чтобы каждое биение его мысли поддерживалось и усиливалось

силой тяготения единой и вечной мысли. Мне кажется, что поэт должен ввериться символу, истинный символ проникает в произведение без ведома и иногда даже вопреки намерениям автора; истинный символ рождается в стихах, как цветок от избытка жизненных сил, и он позволяет убедиться, насколько жизнеспособна и плодотворна поэзия. Если символ необыкновенно высок, значит, произведение необыкновенно человечно. Без символа нет произведения искусства, об этом я уже говорил раньше.

Если мне удалось создать живых людей, и они зажили в моей душе так же естественно, как жили бы в Божьем мире, то пусть они даже поступают вопреки моему скудному разумению, из которого, как я полагал, они и родились, я все равно убежден, что правда на стороне моих героев, хоть они и не приняли моих относительных истин и не согласны со мной самим; ибо это противоречие родилось из не постижимой для меня, более глубинной и сущностной истины. Поэтому мой долг, смиренно склонившись, молчать и вслушиваться в то, о чем говорят посланники пока еще непонятной мне жизни.

В общем, то же самое можно сказать и о поэтическом образе, он — коралловое ложе, на котором вырастает остров-символ. Образ может сбить меня с толку, но если он органичен и точен, то, значит, подчинен вселенскому закону строже, чем мой разум, а потому я склонен признать его превосходство над моим отвлеченным мышлением; и когда я послушен ему, за меня думает все мироздание и извечный порядок вещей, и я могу без усталости двигаться вперед, перешагнув собственные свои пределы; бороться же с ним все равно, что бороться с Богом.

Символ как внутренний отзвук, как сублимация ощущений и эмоций, как духовное проявление искусства, движение от конкретного к абстрактному.

Э. Верхарн:

Оттолкнувшись от виденного, слышанного, ощущаемого, осязаемого, поэт стремится найти его внутренний отзвук, а затем от него подняться к идее. Вот перед поэтом ночной Париж — мириады светящихся точек в безбрежном море тьмы. Он может передать этот образ непосредственно, как сделал бы Золя: описать улицы, площади, памятники, газовые рожки, чернильные потемки, лихорадочное оживление под взглядом неподвижных звезд — художественного эффекта он, безусловно, добьется, но символизма не будет и в помине. Но он может исподволь внедрить тот же образ в воображение читателя, сказав, например: «это гигантская криптограмма, к которой потерян ключ», — и тогда без всяких описаний и перечислений он вместит в одной фразе весь Париж — его свет, мрак и великолéпие.

Вместо копирования символизм занят поиском сущностного в изображаемой вещи. Символ пробуждает эстетическую эмоцию, но в еще большей мере — ассоциации, связи, ценности.

Э. Рейно:

Любая тема (всегда относящаяся к духовной сфере бытия) как бы просвечивает сквозь вызванные к жизни эстетические формы.

Они выражают тему при помощи *соответствий*. Запахи, цвета, звуки перекликаются между собой. Если принять спинозовское учение о единстве субстанции, то следует сказать, что модусы этой субстанции развиваются параллельно друг другу. Любой психический или физиологический феномен имеет соответствие в потенциальном или воплощенном небесном прообразе. Течение реки соответствует течению чьей-то судьбы, заходящее солнце — чьей-то меркнувшей славе...

Эстетические формы стихотворения суть *символы*. Символ же определяется как изображение или образ, выражающий некое сугубо духовное явление. Стихотворение, призванное пробудить эстетическую эмоцию, *символично*.

Символическое стихотворение — это такое стихотворение, которое, вызывая к жизни (с помощью стихотворных строк) эстетические формы, логически сопряженные между собой в рамках тематического единства произведения, имеет целью явить Красоту.

Символ — это соединение внешнего и внутреннего, явного и сокровенного, быта и бытия. Как писал А. Белый, «везде стремление соединить в символе случайность обыденного явления с его вечным, мировым, не случайным смыслом. И чем случайней поверхность явления, тем величественнее сквозящая в нем Вечность».

Закон «универсальных аналогий» Артюра Рембо — не просто основополагающий принцип поэтической выразительности, но инструмент символического постижения мира. Г л а с н ы е — не просто попытка синтеза звука и цвета, но — в гораздо большей степени — мистический акт познания: от «альфы», наличествующего, реального, приземленного, примитивного до «омеги», постижения в низменном, наличном благородной квинтэссенции, скрытой сущности («О» — лучезарнейшей Омеги вечный взгляд!).

В великом искусстве парадоксальным образом сочетаются новации и традиции, бунт и согласие, переоценка ценностей и благоговение. Искусство не боится ни давления, ни консерватизма, ни устаревших форм, ни остановок времени. Не менявшееся веками искусство древнего Египта или русской иконы столь же «современно», как и авангардные поиски или эпатажирующие изыски. В искусстве всегда важнее, кто и как, чем что и почему.

Уже Эсхил, Данте, Шекспир, Мильтон оперировали грандиозными, обобщающими символами бытия. Провидение послало этих

четырех поэтов, дабы сказать большую часть того, что не могли сказать остальные.

Подводя итоги поэтической «переоценки всех ценностей», Поль Клодель в знаменитом эссе **П о э т и ч е с к о е и с к у с с т в о** (1904 г.) трактует символизм не как одномоментный акт, но как эволюционный процесс, в котором поэту отведена роль сотворца, партнера Бога, Наблюдателя и соучастника творческой эволюции, описанной А. Бергсоном.

Можно без преувеличения констатировать, что бóльшая часть новаций XX века коренилась в движении, начатом «прóклятыми». Можно говорить не об угасании, потере напора, но о жизнепорождающей мощи, преодолении «камерности», «пены вещей», дальнейшем проникновении в «бытийные тайны»...

...мощная метафорика Сен-Поль-Ру буквально взрывала поэтику позднего символизма и во многом предвосхищала сюрреалистические опыты («сюрреалистом в символе» назвал автора «Внутренних феерий» Андре Бретон); чувство вселенского всеединства, почти языческого «космизма», в сочетании с отточенной логикой Фомы Аквинского и с ощущением большого, исторического времени — это чувство, одушевлявшее Клоделя, превращало его не столько в продолжателя, сколько в антипода Малларме с его завороченностью Красотой-Небытием...

Возникновение символа как поэтической категории, определявшей и характеризовавшей контекст не только отдельного произведения, но и творчества художника в целом и всего литературного направления и даже системы мышления составляющих это направление художников, привело к тому, что между поэтом и его творчеством установились какие-то новые отношения, каких не знал рационалистический XIX век. Символ оказался и преградой, и связующим звеном между поэтом и миром, в котором протекало его

эмпирическое существование. Символ и отторгал поэта от мира, и приковывал к нему, но приковывал какими-то сложными путями, причем мир круто видоизменялся, поскольку подвергался переосмыслению с точки зрения той многозначной, семантики, которую неизбежно несет с собой символическое мышление.

Символизм — это художественное выражение плюрализма и одновременно способ выражения личности художника во всем многообразии ее проявлении. Язык — коллективен, символ — персонален, язык — упорядочен, символ — многозначен. Логика требует точности, строгости языка, поэзия пользуется его полифонией. Символ необходим для выражения сложности чувств, трепета души, передать который обычными словами невозможно.

В. Иванов:

Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном [иератическом и магическом] языке намек и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине.

И. Анненский:

Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами, или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому.

Вообще говоря, великие стихи, как и великая музыка, не требуют дешифровки: поэтический и музыкальный язык либо понимают, либо нет — если нет, дешифровка не поможет. Соблазн истолкования сложных поэтических текстов внятыми прозаическими

отрывками «рационализирующими» смысл, понятен при ученичестве, но противопоказан при чтении: либо стихи, либо интерпретации. Но это своего рода художественный экстремизм, лишающий музыку и поэзию критики. Нет, критика вправе существовать, но на уровне, по крайней мере соответствующем рангу поэзии. Таковы законы жанра: запрет на профессию вполне оправдан, если о Мандельштаме пишут шариковы от литературы или искусствоведы в штатском.

В. Брюсов:

Разбор создания искусства есть новое творчество: надо, постигнув душу художника, воссоздать ее, но уже не в мимолетных настроениях, а в тех основах, какими определены эти настроения.

Символизм — это духовный плюрализм, отказ от абсолютизации «истины», от «несомненно». Брюсов писал: «Самое ценное в новом искусстве — вечная жажда, тревожное искание. Неужели их обменяют на самодовольную уверенность, что истина найдена, что дальше идти некуда, что новая истина уже не может оказаться ложью... Истина во всем и везде — ее нет только в неподвижности».

Символизм — это антидогматизм, неприемлющий гордыню «учителей человечества». Да, идеи важны, неважно даже какие, лишь бы — жизнеспособные, внутренне готовые к развитию. Но страшны идеи-неприступные крепости, не оставляющие альтернатив, не допускающие возражений.

Когда И. Анненский рисует портрет Толстого как обуянного гордыней ересиарха, заменившего церковные догматы собственной непогрешимой истиной «упрощения» или «непротivления», когда он отвергает «благословенный труд» по чистке выгребных ям или тачанию сапог, поэт противопоставляет вечное творчество обретенной истине, развитие — стагнации, эволюцию — остановке.

У самого Анненского есть вполне толстовские мысли и стихи, но не закованные в броню «учения» или «догмата»: «Я должен любить людей, т. е. я должен бороться с их зверством и подлостью всеми силами моего искусства и всеми фибрами существа. Это не должно быть доказываемо отдельными пьесами, это должно быть определителем моей жизни».

Дед идет с сумой и бос,
Нищета заводит повесть:
О, мучительный вопрос!
Наша совесть... Наша совесть...

Символ выражает способность многовидения, это такое устройство зрения, когда поэт видит «с двух сторон». Когда идет война, поэт не может, как Маяковский, с присущей ему некрофилией требовать десять *их* жизней за одну *нашу*. Поэт — обязательно «человек мира», обитатель небесных башен, открывающих все перспективы. Позиция «над схваткой» — вот перспектива поэта. Многообразие символа — отсюда.

Вяч. Иванов:

Символ есть знак, или означенное. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. Нельзя сказать, что змея, как символ, значит только «мудрость», а крест, как символ, только «жертва искупительного страдания». Иначе символ — простой иероглиф, и сочетание нескольких символов — образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ — иероглиф, то иероглиф таинственный, ибо многозначный, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет означенное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению.

Конечно, символ — это условность, знак, эмблема, но — одновременно это способ вскрытия таких значений и таких смыслов, которые не под силу обычному высказыванию. Символ — ключ к углубленному пониманию и способ передачи внутренних состояний, не описываемых логически.

Эллис — А. Белому:

Символ — веха переживаний, это условный знак, говорящий: «Вспомни о том, что открылось тебе тогда-то, о чем грех рассуждать и смешно спорить...». Иногда символ говорит: «Я помогу тебе вспомнить и снова пережить это».

Так я смотрю на свой собственный символ — золотое руно. Это условный знак, это рука, указывающая, где вход в дом, это фонограф, кричащий: «встань и иди»... Но содержание этого символа дает мне мой интеллект и моральный инстинкт, который развит раньше, чем я придумал символ руна.

Ф. Сологуб:

Высокое внешнее совершенство образов в искусстве соответствует их назначению, всегда возвышенному и значительному. Поэтому в высоком искусстве образ стремится стать *символом*, т. е. стремится к тому, чтобы вместить в себе многозначительное содержание, стремится к тому, чтобы это содержание образа в процессе восприятия его зрителем, читателем было способно раскрыть все более и более свое глубокое значение.

В этой способности образа к бесконечному его раскрытию только и лежит тайна бесконечного существования высочайших произведений искусства. Художественное произведение, до дна истолкованное, до глубины разъясненное, немедленно умирает; жить дальше ему нечем и не зачем.

А. Белый:

Везде стремление соединить в символе случайность обыденного явления с его вечным, мировым, не случайным смыслом, и чем случайней поверхность явления, тем величественнее сквозящая в нем Вечность.

Символ — к «неземному земные ступени», словесное выражение бессознательной глубины, резонанс в темных пластах психики, первозданная связь слова и бытия, один из ликов многозначной эзотерической истины.

В. Брюсов:

Каждое слово прожило тысячелетия, и все эти тысячелетия оставили свой след на нем. С каждым словом у нас ассоциируется множество самых разнообразных представлений. В каждом слове, кроме его звуков, скрыты идеи и образы. Каждое слово — целый миф.

Образы художника таят в себе многообразное значение, потому-то за каждым из них при внимательном всматривании и открываются бесконечные дали.

Символ — подсознательная реставрация генезиса слова, ген языка. «Читатель должен самостоятельно прийти к тем же неизреченным идеям, от которых отпавился автор».

Символизм символизму — рознь. Сколько поэтов — столько «символизмов». Заклинательная магия Вяч. Иванова и углубление-заострение чувства реальности Анненского, трамплины для прыжков на метафизические высоты Белого и орудие иррациональной мысли Бальмонта...

Он [Анненский] ближе к символисту Гёте, сказавшему, что «всё преходящее символ». Еще ближе к Бодлеру и к

Верлену, лиризм которых он так удачно сравнивает с гипнозом. Он верил человеческому слову как орудию иррациональной мысли, если можно так сказать, — отсюда его благоговение и почти испуг перед словом, когда оно звучит из недр созерцательной муки. Конечно — не внешнее, буквенное слово, а слово-мысль, слово-прозрение... Недаром в письме к Максимилиану Волошину он написал: «...в поэзии у мысли страшная ответственность... И согбенные, часто недоумевающие, очарованные, а иногда — и нередко — одурченные словом, мы-то понимаем, какая это святыня, сила и красота... А разве многие понимают, что такое С л о в о у нас?

Первый теоретик русского символизма А. Л. Волынский считал символизм сочетанием в художественном изображении мира явлений с миром божества, жадной религии, магистральным путем искусства вообще: «Восстановив свою связь с религиозным сознанием, поэтическое творчество станет когда-нибудь, как это было в Элладе, лучшим делом для человека».

К. Д. Бальмонт:

Поэты-символисты никогда не теряют таинственной нити Ариадны, связывающей их с мировым лабиринтом хаоса, они всегда овеваны дуновениями, идущими из области запредельного, и потому, как бы против их воли, за словами, которые они произносят, чудится гул еще других, не их голосов, ощущается говор стихии, отрывки из хоров, звучащих в святая святых мыслимой нами Вселенной. Поэты-реалисты дают нам нередко драгоценные сокровища, но эти сокровища такого рода, что, получив их, мы удовлетворены — и нечто исчерпано. Поэты-символисты дают нам в своих созданиях, магическое кольцо, которое радует нас, как драгоценность, и в то же время зовет нас к чему-то еще, мы чувствуем близость неизвестного нам нового и, глядя на талисман, идем, уходим куда-то дальше, все дальше и дальше.

В отличие от русских символистов, для которых символы — средства познания «непознаваемого», французские видели в символическом не шифры мистических содержаний, а correspondances, подобия, соответствия между психическими состояниями человека и природой. В статье о Гюго Бодлер писал:

Всё, форма, движение, число, цвет, аромат, в сфере *духовной* и в сфере *природной*, является значащим, взаимным, обратимым, *соответствующим*... Всё есть иероглиф, и символы бывают темны только относительно, то есть в меру природной чистоты, доброй воли или проницательности душ. Что же такое поэт (беру это слово в самом широком смысле), если не переводчик, не дешифровщик?

А. Мокель определял символ как интуитивный знак бесконечности: «Отыскивая в вещах образ бесконечности, делая их ее глашатаями, Поэт находит ее искру в себе самом». При этом нет надобности высказать все до конца: задача поэта — заронить мысль, предоставить читателю поле возможностей додумать и завершить написанное. «Линии могут сближаться лишь чуть заметно, ведь пространство воображения необъятно, и разве не ощутит прикосновения к бесконечности тот, кто в глубинах собственно Я увидит фокус всех линий, единый символ всех форм?».

Если хотите, символизм — дальнейшее развитие гениальной мысли Гёте: «Сущее не делится на разум без остатка».

Осознание ложности «торжества разума», иллюзорности «нравственного императива» рождало в чувствительных, экзальтированных душах юных поэтов сложную гамму чувств — эпатажа, саморазоблачения, низвержения Бога, агрессивного человеконенавистничества, ликующего ужаса постижения «последней правды» и — одновременно — стремление постичь глубины души «падшего ангела», человека со всей его дьявольщиной. Речь шла не об отвержении или превозможении мира, но о самоуглублении, аутопсихоанализе, эстетическом эквиваленте аналитической психоло-

гии, пытающейся проникнуть в пучины человеческой души и создать новый язык, адекватный бессознательному.

Всякое искусство, считал Андрей Белый, начинается там, где человеческий дух, хотя бы бессознательно, провозглашает примат творчества над познанием.

Искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни.

Брюсов считал, что большинство людей живет поверхностными знаниями и чувствами, а более глубоких, тайных боится, закрывает на них глаза. Есть два слоя познания: поверхностный, дискурсивный, рациональный, схватывающий внешние проявления жизни, и глубинный, подсознательный, личностный, обнаруживающий духовную сущность мировых явлений.

Наука не имеет притязаний проникнуть в сущность вещей. Наука знает только соотношение явлений, умеет только сравнивать их и сопоставлять. Наука не может рассматривать никакой вещи без ее отношения к другим. Выводы науки — это наблюдения над соотношениями вещей и явлений.

Наука исследует связи, искусство — недра души, духовную первооснову мира — «темные, загадочные глубины человеческого духа, те смутные ощущения, которые переживаются где-то за пределами сознания». Средства науки — рассудок, логика, дискурсия, средства искусства — интуиция, творческая экзальтация, порыв, страсть:

Страсть, мечту очисти нам!
На своем пути.
Нас вселенским истинам
Тайно причасти!

Брюсову, а не Полани принадлежит идея личностного знания, выраженная теоретически («...воссоздать весь мир в своем истолковании»; «выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию») и поэтически:

Но, вздрогнув, как от страшных снов,
Пойми — все тайны в нас!
Где думы нет — там нет веков,
Там только свет, где глаз.

Творчество — высшая форма познания, художник всегда идет впереди ученого, торя ему путь. Все великие ученые своего рода художники.

Во все века своего существования бессознательно, но неизменно художники выполняли свою миссию: уясняя себе открывшиеся им тайны, тем самым искали иных, более совершенных способов познания мироздания.

Дело в том, чтобы поэзия приложила свои силы к разработке, своим методом, тех же вопросов, которые волнуют лучшие умы человечества и которые в пределах своих средств пытается решить наука.

Не отсюда ли — «безумные идеи»?..

И. В. Гёте:

Настоящая символика там, где частное представляет всеобщее не как сон или тень, но как живое мгновенное открытие непостижимого,

И. Кант, ставший крестным отцом философии символизма, считал символический смысл плодом интуиции, который не укладывается ни в какую «формулу», всегда оставаясь «невыразимым», «неизъяснимым»: «никакое *понятие* не может быть адекватным

[символу], никакой язык не в состоянии полностью сделать его понятным; символическая идея, «даже будучи высказана на всех языках, все же остается несказуемой».

Несказанность символа тождественна его многозначности, многослойности, сокровенности, субъективности. Прояснение символичности возможно лишь в бесконечных переливах, многоцветье смысла, производного от многозначности бытия.

И. В. Гёте:

Истинное, совпадая с божественным, никогда не допускает непосредственного познания. Мы созерцаем его только в отблеске, в примере, в символе, в отдельных и родственных явлениях. Мы воспринимаем его как непонятную жизнь и не можем отказаться от желания все-таки понять его.

Категорически отрицая просвещенческую доктрину «разумного», рационального действительного, противопоставляя плоской и однозначной картине сущего многомерный мир души, истины, красоты, немецкие романтики возвратили права мистическому познанию, созерцанию, «схватыванию», художественному провидению.

Новалис:

Поэзия по своей сути имеет много точек соприкосновения с мистическим. Это — чувство особенного, личного, неизведанного, таинственного, данного в откровении. Оно позволяет представить непредставимое, увидеть невидимое, ощутить неошутимое.

Место логических силлогизмов в символизме занимает метафора, согласующая существование двух разнородных понятий или вещей. Логика символизма много сложнее порядка умозрения, абсолютных утверждений или незыблемых законов. Символизм

внутренне подразумевает, что место незыблемости должна занять многозначность, неопределенность, метафоричность.

Вещи — не только объекты познания; кто вникает в них, тот заново возникает сам. Ибо они пробуждают и выявляют в познающем субъекте все, что заложено в нем природой. В нем рождается живой образ, их общий символ.

Символ глубже метафоры, уходя вглубь ноуменального бытия: метафора существует в горизонтальном и посюстороннем мире, символ — в горнем и потустороннем мире эйдосов, откуда все происходит. Символ — путь к смыслу, проникновение в природу вещей. Вещь и символ вещи соотносятся как материя и «универсум первообразов», где, по словам Ф. В. Шеллинга, «не только все вещи, но и все взаимоотношения вещей даны все одновременно как абсолютные возможности», то есть предметный мир способен обрести (приобрести) разные символические смыслы, но не тождествен им, ибо представим как «голая предметность», не имеющая никакого смысла. Это означает, что символ — та духовная субстанция, с помощью которой вещь «оживает», скажем, кусок камня, изображающий Зевса или Юпитера становится воплощением «неразличимости мудрости и силы».

Существует два предельных взгляда на связь искусства и науки:

Один — пережиток интеллектуализма XVIII века — заключается в том, что искусство как будто сводится к науке. Современный художник — это своего рода психолог, натуралист и социолог, описывающий в своих произведениях моральные явления, классифицирующий и объясняющий их подобно Кювье или Жюффруа Сент-Илеру. Так говорит о себе Бальзак в предисловии к своей грандиозной (97 томов) «Comédie Humaine». Презрительно называя ученых — «pures abstractifs», он самого себя величает

«docteur des sciences sociales». Те же идеи повторяет Золя в «Le roman expérimental». У немецких романтиков-мистиков выступает другая идея, что наука как будто сводится к искусству. Эта, намечаемая еще Шиллером, мысль у мистика Шеллинга находит полное выражение. Шиллер говорит об ученом:

Wenn seine Wissenschaft der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt es sein*.

А Шеллинг прямо утверждает, что в будущем рассуждения науки сменятся интуитивным артистическим познанием художника... Поэтому для мистиков ценность научных теорий, «порожденных механической деятельностью рассудка, а не творческим гением, который свойственен только сфере искусства», ниже ценности искусства, которое одно дает нечто вечное, непреходящее, абсолютно ценное. Весьма любопытно, что эту идею мистиков разделяют и скептики, например, отец новейшего скептицизма Юм. Это психологически вполне понятно, так как и у мистиков, и у скептиков общий враг — человеческий разум — *Hure Vernunft*, как выражался Лютер, или *Vernunft Pest*, как говорил Песталотти.

Андре Жид считал, что любой чувственный феномен — символ какой-либо истины и что его единственное назначение — явить эту истину. Проблема лишь в том, чтобы не подменять бытие истины собственным бытием поэта.

А. Жид:

Мы живем ради того, чтобы через нас являлось нечто.
У морали и у эстетики одни правила: любое творение, не

* Когда его наука созреет до красоты, она достигнет благородства художественного произведения (*нем.*).

способное ничего явить, бесполезно и потому дурно. Любой человек, ничего через себя не являющий, бесполезен и дурен. (Встав на более высокую точку зрения, начинаешь понимать, что являет буквально все, но такое понимание приходит лишь со временем).

Любое чувственное воплощение Идеи склонно отдавать предпочтение самому себе, а не явленной им Идее. Предпочтение себя — вот в чем корень зла. Ни художнику, ни ученому не следует предпочитать себя той Истине, которую они призваны высказать, — вот и вся мораль; ни одно слово, ни одна фраза не должны подавлять Идею, которую они призваны воплотить.

Проблема морали для художника вовсе не в том, чтобы явленная им Идея оказалась как можно более нравственной и полезной для большинства; она в том, чтобы явить эту Идею наилучшим образом. Ведь явлено должно быть все, пусть даже самое страшное, ибо сказано: «горе тому человеку, чрез которого соблазн приходит», но сказано также: «надобно прийти соблазнам». — Художник, как и всякий человек, достойный этого имени, то есть человек, живущий ради чего-то, должен с самого начала принести себя в жертву. Вся его дальнейшая судьба — лишь путь к акту жертвоприношения.

Поэт — издалика заводит речь.
Поэта — далеко заводит речь.

Планетами, приметами... окольных
Притч рытвинами... Между *да* и *нет*
Он — даже размахнувшись с колокольни —
Крюк выморочит... Ибо путь комет —

Поэтов путь. Развеянные звенья
Причинности — вот связь его! Кверх лбом —
Отчаются! Поэтовы затменья
Не предугаданы календарем.

Искусство вообще, поэзия в частности, есть еще одно окно в мир, способ интуитивного схватывания природы в целом, постижения общего до частных... Например, Новалис предвосхитил эволюционное учение Дарвина и он же писал:

Истинный поэт всезнающ, он есть действительный мир в малом... Поэт понимает Природу лучше, чем научная голова... Поэзия разрешает чуждое существование в собственном. Природа имеет инстинкт Искусства, поэтому пустая болтовня, когда желают различать Природу и Искусство... Поэтов обвиняют в преувеличениях... а мне кажется, что поэты далеко еще не достаточно преувеличивают, они лишь смутно предчувствуют чару того языка (тайновидения) и играют фантазией лишь так, как ребенок играет волшебным жезлом своего отца... философия есть собственно тоска по отчизне, напряженное желание везде быть дома... Поэтический философ находится в состоянии абсолютного Творца... Поэзия есть истинно-абсолютная реальность. Чем поэтичнее, тем вернее...

Поскольку искусство — наряду с философией, религией, наукой — окно в Мир, ему свойственна мечта об Истине, предполагающая существование идеального мира, «некой запредельной области, где души, уставшие от блужданий в тумане сомнений, вкушают покой, свет, экстаз, где чувственные восприятия линий, красок, звуков и ритмов проясняются и сливаются в высшем озарении...».

Но что такое экстаз «просветленных духом чувств», если не слияние Истины в символах, избавляющих ее от иссушающих Абстракций и украшающих ее прелестью Мечты. Мечта и есть та запредельная область, где свет высшей Истины, слепящий наши глаза с чересчур близкого расстояния, становится дальше и мягче и оттого глубже и богаче отголосками, которые звучат в нашем уме многократным эхом.

Если согласиться с таким толкованием Прекрасного, то следует признать, что подлинное искусство лишь начинается там, где, казалось бы, ему положен предел; подлинное искусство в своей символичности подобно воротам в зияющую Тайну — их створки распахиваются, и гармоничный трепет охватывает все человеческое существо, а не только какую-то его часть, будь то разум или чувства; подлинное искусство есть откровение; лучшая его форма — та, которая не существует сама по себе, а лишь сообщает мятущейся Мысли неуловимое и завораживающее, завораживающее и властное, властное и животворное дыхание божественного единства Бесконечности. Ибо в совершенном, идеальном произведении искусства форма — не более чем приманка, капкан, расставленный для уловления чувств, дабы они, погруженные в восторженное забытие, не стесняли свободу разума и наслаждались первозданными линиями и звуками, гармонией, не искаженной искусственностью, — гармонией, которую обретает гений, приобщившись к Природе. Таким образом, Искусство есть не что иное, как ключ, открывающий Вечность: оно позволяет Поэту проникнуть в эту область. Оно идет по этому пути несравненно дальше и глубже, чем любая Философия, в нем эхо, в нем заря некоего Откровения, оно есть свет, порождающий свет, — так факел, внесенный под своды хрустального грота, вдруг зажигает тысячи огней по стенам — искусство знает то, чего не ведают поэт.

Истина неотрывна от красоты, гармонии, цельности, первоосновы. Истина предполагает «неизбежное слияние Духа Религии и Духа Науки на Празднестве Красоты».

Гений точно так же, как Любовь и Смерть, отделяет от всего случайного, привычного, условного, предвзятого и несущественного ту вечную и единую первооснову, глубинную человеческую суть, которая просвечивает сквозь все кажущееся и видимости.

<...> Согласимся для начала, что при помощи Искусства душа познает собственные бездны и избавляется от всяческих пут ради радостного постижения себя и мира — такова метафизическая суть любого творчества...

Но свобода, а точнее, высвобождение души и есть свидетельство нарушенного миропорядка. Ибо свобода есть естественное состояние всего сущего; когда же все, что живет, живет в рабстве, значит, естественный закон нарушен. А мы видим, что в мире нет свободы. Наша жизнь связана с жизнью других, скована пороками, мнимыми обязанностями, какие накладывает на нас Общество. Так что самоуглубление, ощущение естественной свободы разум мгновенно осознает как некую *исключительность*, а значит, тот, кто дерзнул освободиться и вернуться к утраченному естеству, обречен на одиночество.

Именно такое одиночество необходимо душе, чтобы «слышать Господа». Три первоосновные добродетели: Свобода, Соразмерность и Одиночество — дают человеку ощущение, что возможности его безграничны, они будто распахивают двери в Бесконечность; свободная и одинокая душа исполняется верой в собственное бессмертие, в то, что нет ни смерти, ни рождения и что *воистину жить — значит осознавать в себе трепет вечности и быть его проводником.*

Эстетика символизма исходит из шеллинговских представлений об искусстве как форме человеческого познания и познании как символике души:

Эстетическая интуиция есть самое глубокое постижение тождества сознательного и бессознательного, которое существует в абсолюте.

Для художника природа не есть нечто большее, чем для философа; она есть идеальный мир, являющий себя только в постоянном ограничении, или несовершенное отражение мира, который существует не вне художника, а в нем самом.

Сказанное в полной мере относится к эстетике символизма, занятой поиском соответствий между природой и человеком, чувственным и умопостигаемым или интуитивным.

Ж. Торель:

Если все феномены физической и духовной жизни суть разные проявления одного начала, то с помощью любого из этих феноменов можно вызвать представление о жизни высшей, которая пронизывает все, и любой природный предмет, любое творение духа способно быть символом. Поскольку же все восходит к абсолютному духу, каждая вещь может быть истолкована на множество ладов, а значит, в распоряжении поэта неиссякаемый запас символов. И подлинный поэт отличается от стихоплета, жонглирующего словами и образами, тем, что умеет придать своим символам глубину.

Символизм в таком понимании существовал испокон веков, ибо в этом основа поэзии вообще. Именно потому, что символ играет синтезирующую роль, питает одновременно чувства, душу и ум, он и превосходит аллегория и сравнение, которые разделяют и обособляют то, что он соединяет и справляет в одно общее целое.

Название «символизм» ничем не хуже любого другого, при том, что оно не должно принадлежать какой-либо одной поэтической школе исключительно. Немецкие романтики имеют на него такое же право, как наши современные символисты. Немецкие романтики изыскивали самые емкие символы как в природе, так и в легендах, сказках и мифах разных стран, которые они непрестанно изучали. Это и побудило Крейцера написать «Символику», посвященную анализу мифологии древних народов.

Даже начиная с подражания природе, искусство стилизует изображение. Реализм — лишь отправная точка искусства: во все времена он лежит у его истоков, которые, развиваясь, обретя соб-

ственную форму, преодолевают натуралистическую тенденцию символизмом. Стилизирующая вещи символика тем значительнее, чем прочнее она уходит корнями в предшествующий ей реализм. Это относится к искусству Средних Веков, Ренессансу, барокко, классицизму, романтизму. Вообще же реализм — «довольно-таки побочное явление культуры, возникающее подчас совершенно неожиданно, то здесь, то там, чтобы затем столь же неожиданно исчезнуть». Это — второсортное искусство, всегда уступающее место «бóльшему», ассоциирующемуся с глубинной сущностью жизни.

Символизм — это стиль мышления, но, как мы помним, «стиль — это человек». Дар писать в определенной манере — это в каком-то смысле жить и мыслить в соответствии с нашим литературным стилем. «Мы подгоняем себя под нашу конкретную форму красноречия». Здесь важно, чтобы обрета выразительное, эйдетическое письмо, не поддаваясь искушению впасть в крайности напыщенного или «сниженного» стиля. Символизм — это мера, это чуткость к слову и значению, это хайдеггеровская способность слышать голос бытия без существенных искажений. Сочетание выразительности и простоты — идеал стиля.

Андрей Белый категорически отрицал литературные крайности — формализм и проповедничество. Высшее, религиозное значение художника он видел в синтезе прошлого и будущего, стиля и идеи, музыки души и душевности.

Если литература — орудие индивидуалиста, он превратит литературу в изящную словесность. Становясь орудием универсалиста, литература — идейная проповедь. Иногда стилистика покрывает идейную проповедь; иногда наоборот: сама проповедь превращается в стилистическую форму. Все же в корне своем обе формы литературного культа не уживаются в современности. Стилист отрицает проповедника, проповедник — стилиста.

В. В. Набоков, отрицая литературу Больших Идей, восставал против чисто русской традиции «служения», «проповеди», исполнения «социального заказа». Правительство и революция, царь и русские радикалы, считал он, занимали в искусстве одинаково филистерские позиции, требуя от художника не эстетического наслаждения, а прагматического действия. Подлинная действительность литературы, считал Сирин, — заполнение пустоты или молчания вещественностью слова, создание новой действительности, нового мира — магического, ирреального, сокровенно-неповторимого, бесцельного, если хотите, абсурдного, но ни в коей мере не пошло практичного, утилитарного, ангажированного. Только «чистое искусство» — искусство, всё остальное — дребедень...

Как-то невзначай Гёте бросил замечательную по своей проникновенности фразу: «Ничто не уводит от мира вернее, чем искусство, и ничто не связывает с миром вернее, чем искусство». Если хотите, это и есть определение модернизма, символизма, Искусства вообще. У Вячеслава Иванова в *Г р а н и ц а х и с к у с с т в а* приведена любопытная схема творчества, согласно которой поэт должен вначале воспарить духом в небесные эмпиреи, вышедшие реальности, с тем, чтобы, через аполлонийское созерцание апогеев восхождения, «сны» художника, спуститься на землю. Символ — это средство уйти от мира с тем, чтобы глубже понять мир.

Символизм вызывает *вдохновение*. Читать стихи может лишь тот, кто ими вдохновляется. Только тогда ему, пожалуй, грозит одна величайшая опасность, под которую попало в начале XX столетия около 500 русских молодых людей — самому начать писать стихи.

При всей несопоставимости Золя и проклятых их объединяет глубинный интерес к «правде жизни», «земле». Видимо, отнюдь не случайно совпадение по времени Золя и Бодлера, как в России Арцыбашева и Брюсова. При том, что налицо разные парадигмы, мироощущения, эстетики, их объединяет то, что в начале века у нас, в России, называлось «оглушить читателя оглоб-

лей», — эпатировать естественностью, реабилитировать «грех», «падаль», провидеть грядущий апокалипсис. Я не знаю, что там напророчествовал Максим Горький, а вот Арцыбашев не только чуть ли не первым в России гневно осудил социальное лицемерие во всех его формах, в том числе — забрасывание камнями «за грех», но пророчески, с лексикой грядущих чекистов предсказал, во что в действительности выльются обещания большевиков:

— Ты жив только потому, что я это позволяю тебе...
Быть может, в эту самую минуту я передумаю, и тебе осталось жить две, одну, полсекунды... Я хозяин твоей жизни...
Вот я протяну руку, и из твоего розового черепа брызгнут кровь и мозги.

Пессимизм Арцыбашева носил чисто «дарвиновский» характер: «Мир основан на взаимоистреблении всего живущего, и единственный закон вечен и общ — закон борьбы за существование». Комментируя соотношение «двух правд» — своей и социалистической, Арцыбашев писал:

Ведь в конечном-то итоге еще неизвестно, кто ближе к истине — я ли, видящий в ней черную дыру, или мои противники, уверяющие, что она ослепительна, как весеннее солнце. А вдруг я правду говорю, а они лгут?

ИЗ «ЛИТЕРАТУРНОГО МАНИФЕСТА» ЖАНА МОРЕАСА

Как любое из искусств, литература развивается циклами, смена одного другим предопределена, но может происходить по-разному, подчиняясь течению времени и общественным переменам. И совершенно очевидно, что каждому обновлению сопутствует одряхление и отмирание предшествующей школы. Для вящей убедительности приведем два примера: триумфатор Ронсар, сметающий жалких эпигонов Маро, и романтизм, развернувший свои знамена над развалинами классицизма, которых не уберегли ни Казимир Делавинь, ни Эть-

ен де Жуи. Рано или поздно любое из литературных направлений ветшает и выдыхается, повторение изнашивает любую новизну; что было сочным и свежим, сморщивается и засыхает, что было неожиданным, оригинальным, превращается в дежурную банальность и штамп.

Романтизм, громко ударивший в набат бунта и переживший дни битв и славных побед, утратил мощь и обаяние, исполнился скептицизма и здравого смысла и позабыл свои героические дерзания; почтенные и скучные усилия парнасцев посулили ему было новый расцвет, но вскоре он, подобно впадшему в детство монарху, позволил низложить себя натурализму, который можно принимать всерьез лишь как естественный, но весьма неуклюжий протест против нескольких модных тогда безвкусных романистов.

Итак, от искусства ждали чего-то по-настоящему нового, оно было необходимо и неизбежно. Бутон давно созрел, и наконец цветок раскрылся. Ухмылки зубоскалов-газетчиков, озабоченность серьезных критиков, недовольство потревоженной в своем бараньем равнодушии публики убедительно свидетельствуют о жизнеспособности нового во французской словесности направления, которое строгие судьи вопреки очевидной истине поспешно окрестили упадническим, декадентским. Обратите, однако, внимание, что литература периода упадка всегда бывает суха, жилиста, боязлива и раболепна, все трагедии Вольтера испещрены этими трупными пятнами декаданса. А что ставят в упрек новой школе? Чрезмерный пафос, причудливость метафор, непривычные слова, благозвучные и вместе с тем яркие и выпуклые — иначе говоря, то, что свойственно любому Возрождению.

Итак, название, предложенное нами, — СИМВОЛИЗМ, — единственно подходящее для новой школы, только оно передает без искажений творческий дух современно-го искусства. Надеемся, что оно приживется.

Мы уже говорили вначале, что искусство развивается прихотливо, сменяющимися друг друга циклами, и стало быть,

для того чтобы проследить преемственность новой школы, нужно оглянуться вспять, вернуться к стихам Виньи, Шекспиру, мистикам и еще дальше, в глубь веков. Выяснение заняло бы целый том, поэтому ограничимся краткой справкой: Бодлер был ее предтечей, Стефан Малларме привил ей вкус к тайне несказанного, Поль Верлен разбил жестокие оковы стихосложения, освободив поэзию, которая, правда, начала потихоньку дышать еще раньше, благодаря мощи изумительного таланта Теодора де Банвиля. Но Высшая Гармония по-прежнему манит к себе, и новое поколение трудится упорно и ревностно.

* * *

Символическая поэзия — враг поучений, риторики, ложной чувствительности и объективных описаний; она стремится облечь Идею в чувственно постижимую форму, однако эта форма — не самоцель, она служит выражению Идеи, не выходя из-под ее власти. С другой стороны, символическое искусство противится тому, чтобы Идея замыкалась в себе, отринув пышные одеяния, приготовленные для нее в мире явлений. Картины природы, человеческие деяния, все феномены нашей жизни значимы для искусства символов не сами по себе, а лишь как осязаемые отражения перво-Идей, указующие на свое тайное сродство с ними.

Читатель недоволен, для читателя символисты темны, но чему же тут удивляться? Иначе и быть не может. Разве «Пифийские оды» Пиндара, «Гамлет» Шекспира, «Vita nuova» Данте, вторая часть «Фауста» Гёте, «Искушение святого Антония» Флобера не хранят печати той же загадочности?

Символистскому синтезу должен соответствовать особый, первозданно-всеохватный стиль; отсюда непривычные словообразования, периоды то неуклюже-тяжеловесные, то пленительно гибкие, многозначительные повторы, таинственные умолчания, неожиданная недоговоренность — все

дерзко и образно, а в результате — прекрасный французский язык — древний и новый одновременно — сочный, богатый и красочный, еще не причесанный Вожла и Буало-Депрео, язык Франсуа Рабле и Филиппа де Коммина, Вийона, Рютбефа и стольких еще вольно дышащих писателей, посылающих слова прямо в цель, как фракийские лучники свои меткие стрелы.

РИТМ: воскрешение старинной метрики; нарочитая неупорядоченность; рифма то четкая, похожая на бряцанье выкованного из золота или меди щита, то зыбко-невнятная; александрийский стих с кочующей цезурой, давно забытые семи-, восьми-, одиннадцати- и тринадцатисложники и их ритмические составляющие.

АЛОИЗИУС БЕРТРАН

ГАСПАР ИЗ ТЬМЫ

Затем я услышал погребальный колокольный звон, и ему вторили скорбные рыдания, доносившиеся из одной из келий, жалобные вопли и свирепый хохот, от которых на деревьях трепетали все листочки, и молитвенные напевы черных кающихся, провожавших какого-то преступника на казнь.

А. Бертран

...Это был молодой человек лет двадцати-двадцати двух, хотя на первый взгляд ему можно было дать куда больше. Но, всматриваясь в черты его бледного и усталого лица, вы начинали замечать, что в них сквозит нечто детское, какое-то неуловимое сочетание ребячества и дряхлости. Чело серьезного и задумчивого старца никак не соответствовало окаймленному едва заметным пушком рту с голубоватыми тенями в уголках розовых губ, а бродившая по ним юная улыбка не уживалась со странной бледностью щек и всего лица.

Единственное его чтение составляли сборники таинственных легенд, старые рыцарские романы, мистические поэмы, трактаты по кабалистике, немецкие баллады, колдовские книги и демонологические сочинения. Находясь в самой гуще реальной и кипучей действительности, он умудрялся с помощью этих книг создавать свой собственный мир, полный экзотических видений, куда нелегко было проникнуть непосвященному. В самых обычных вещах он привык искать их сверхъестественную сущность, и нередко какая-нибудь банальная и незначительная деталь обретала под его пером фантастический смысл...

Вот мы говорим: Бертран — романтик, Гофман — романтик, Гюго — романтик... Эта уравнивающая бирка несносна, эта сортировка величин и ничтожеств, Францисков Ассизских и Тимонов Афинских, гуманистов и некрофилов, любящих и ненавидящих — чревата... *нашими...*

Нет, Бертран есть Бертран — и другие здесь ни к чему...

— Вы поэт? — спросил он, улыбнувшись.

Ниточка разговора завязалась: на какую же катушку она станет наматываться?

— Да, поэт, — если быть поэтом — значит стремиться обрести искусство.

— Вы стремились обрести искусство! И обрели его?

— Ах, волей небес искусство — всего-навсего несбыточная мечта!

— Несбыточная мечта!.. — А я ведь тоже стремился к ней! — воскликнул он, и в голосе его звучали восторженность таланта и пафос победителя.

Я попросил его сказать мне, у какого мастера заказал он очки, позволившие ему сделать такое открытие, ибо для меня искусство не что иное, как иголка, затерявшаяся в копне сена...

Да: мировая линия поэзии: Бертран — Готье — Леконт де Лиль — Банвиль — Бодлер — Сюлли-Прюдом — Кро — Лотреамон — Верлен — Рембо — Малларме — Валери — Аполлинер — Жув — Элюар — Реверди — Пеги — Шар — Мишо...

Всё выше! И в конце концов! —
Нет — ни девчонок, ни дельцов,

Нет критиканского засилья!
И стены мира разошлись —
Мне только синь! Мне только высь!
Мне только крылья, крылья, крылья!

Но первый в этом ряду колеблющихся и несчастных поэтов — Каменщик, Масон, Гаспар из тьмы, Таинственный Алоизиус*...

Их «уход от мира» был предельной погруженностью в мир — столь явной, что осязаемость поэтической иллюзорности превосходит свой телесный эквивалент, а по богатству чувств и ассоциаций, рождаемых таинством слова, может соперничать не только с музыкой Равеля, но с красками Коро, Писсаро или Мане.

Герой Бертрана — то полубезумный энтузиаст, в гофмановском духе ищущий сущность искусства, то рублевский каменщик, в дыму пожара связывающий действительность с живописью, то вагант, исполненный вольной неприкаянности Вийона, то романтик типа Шарля Нодье, чуть отстраненный от бытия, виртуозный в работе над «неведомым шедевром».

В самом названии — Г а с п а р и з т ь м ы — не просто готическая таинственность, а нечто большее: прямо высказанное бесовство искусства. Вельзевул как идея в божьем лоне красоты. Ночной Гаспар: Князь Тьмы...

Столь любимый Бертраном К а м е н щ и к — картина больше в стиле Джотто, чем Рембрандта или Калло. Вспоминаются Ш п и л ь Голдинга, Тарковский, Пазолини и то, что сильнее насилия и дыма пожара — величие творца, созидателя, «связывателя».

Парафразы на темы Тенирса — А л х и м и к, С б о р ы н а ш а б а ш — готические романы, сжатые в страницу, книги ужа-

* Бертран сам «перевел» на готический свое заурядное имя Луи.

сов а la Мэтьюрин энд Радклиф — в виде виртуозно исполненных миниатюр, тончайшая ирония и подтекст Скарбо, поэтическая сказочность Ундины, травестия Саламандры...

А я молился, я любил, я пел — нищий, страждущий поэт.
И тщетно сердце мое полнится верою, любовью и талантом!

Ибо родился я недоношенным орленком! Яйцо судеб моих, не согретое в гнезде теплыми крыльями благоденствия, осталось таким же пустым, таким же убогим, как египетское позлащенное яйцо!

Скажи мне, друг, если знаешь, не представляет ли собой человек, хрупкая игрушка, подвешенная за ниточку страстей, не представляет ли он собою всего лишь паяца, которого подтачивает жизнь и разбивает смерть?

Не в монашеской рясе и не с четками, а под звуки тамбурина с бубенцами и в шутовском наряде пускаюсь я в жизнь, в это паломничество к смерти!

Увы, оно было ужасающе кратким, это паломничество, каким слишком часто оказывается у поэтов, этих таинственных лотреамонов, невесть откуда являющихся, невесть как и где собирающих нектар духа и краски слова для столь нематериального и тем не менее вечного флера поэзии.

...Так и душа моя — пустыня, и я, стоя на краю бездны, воздев одну руку к жизни, другую протянув к смерти, безудержно рыдаю.

(«Поэт подобен левкою, хрупкому и благоуханному, что цепляется за гранитную скалу и просит — не столько земли, сколько солнца»).

Видения Иосафатовой долины и Страшного Суда перемежаются мистикой, колдовскими наигрышами и ангелическими полетами... ко все той же смерти.

— Полетим над лесами, напоенными ароматом роз, — говорил я ей, — порезвимся, как птицы в небесной синеве и солнечных лучах, и станем спутниками странницы-весны.

Смерть похитила ее у меня, когда она лежала в забытьи, с разметавшимися волосами, и я, снова низвергнутый в жизнь, тщетно протягивал руку к ускользавшему от меня ангелу.

Сказочная Ундина, стремящаяся обрести бессмертную душу... Фуке, Гофман, Жуковский, Бертран, Равель...

«Слышишь? Слышишь? Это я, Ундина, бросаю капли воды на звенящие стекла твоего окна, озаренного унылым светом месяца. Владелица замка, в муаровом платье, любитесь со своего балкона прекрасной звездной ночью и чудесным задремавшим озером...».

«Каждая струйка течения — водяной, плывущий в потоке; каждый поток — извилистая тропка, ведущая к моему дворцу, а зыбкий дворец мой воздвигнут на дне озера — между огнем, землей и воздухом».

Невозможно поверить, что это пишет полуголодный, чахоточный, страдающий поэт, ищущий вспомоществования у нации.

(«Но каждый раз, когда поэт надевает жилет художника, он не может не думать о...»).

Еще одна весна — еще капля росы, которой предстоит какой-то миг нежиться в моем горестном сердце, а потом ускользнуть из него, как слеза...

Да: короткая жизнь, короткий слог, короткое смыкание ресниц...

Но и он — первый — таковым не являлся. Уже были Трубка Альфонса Рабба и Прошлое Лефевра-Демье.

Что до меня — я ненавижу толпу с ее бессмысленной сутолокой, ненавижу зрелища и в храме, и на площади, все эти празднества, эти лживые игры, ради которых несчастный народ готов так легко забыть все беды. Я ненавижу эти знаки рабской почтительности, которые обманутый люд расточает всякому, кто его дурачит и притесняет. Я ненавижу этот ложный культ, который отпускает грехи преступнику, обижает невинного и бесчеловечной проповедью нетерпимости толкает фанатика на убийство.

Простим глупцам! Все те, кто суетятся внизу, тешили себя мечтой о наслаждении. Злополучные! Мы повсюду ловим этот пленительный призрак. Покидать сносное для худшего; вечно гоняться за новизною в надежде испытать одним ощущением боле; стариться под бременем неутоленных желаний, наконец умереть не живши — вот наш жребий.

ПРОШЛОЕ

Истаяв, ваши дни уходят и не возвращаются, но не гибнут. Прошлое живет и под снегом лет. Оно как родник, что вечно бьет под ледяным панцирем, родник, где плещутся, извиваясь, бесчисленные молчаливые пловцы, ваши воспоминания.

Окутанные волшебством балладные зарисовки юного поэта потрясают современным мастерством джойсизмов, соединением простоты с глубиной, таинственности с обыденностью:

«Кольцо мое! Кольцо!» — закричала прачка, напугав водяную крысу, которая пряла пряжу в дупле старой ивы.

Опять проделка Жана де Тия, проказника-водяного, — того, что ныряет в ручье, стонет и хохочет под бесконечными ударами валька!

Неужели ему мало спелой мушмулы, которую он рвет на тучных берегах и пускает по течению!

«Жан-воришка! Жан-удильщик, но и его самого в конце концов выудят! Малыш Жан! Я окутаю тебя белым саваном из муки и поджарю на сковородке в кипящем масле!».

Но тут вороны, качавшиеся на зеленых вершинах тополей, принялись каркать, рассеиваясь в сыром, дождливом небе.

А прачки, подоткнув одежду, подобно рыболовам, ступили в брод, устланный камнями и покрытый пеной, водорослями и шпажником.

С. Великовский:

И каждая частица причудливой бертрановской мозаики изящно окаймлена, посажена на нежесткий костяк едва обозначенных повторов и цементирована насыщенной звукописью. Но, при всей своей остаточной «балладности», замена стиховой строфы прозаическим абзацем, слегка и свободно ритмизированным, тут отнюдь не праздная прихоть: благодаря этому чудесное низведено в быт, вживлено в ткань повседневного и ее подсвечивает. А вместе с тем ломается, дробится однолинейная последовательность речевого развертывания, завещанная риторическим прошлым стихотворчества во Франции и очень нелегко преодолимая. И тогда слишком уж правильно, до насильственности строго построенный ряд высказывания, причина столь частых у французских лириков уплощений и налета сделанности, превращается в емкое

пространство. Внутри него идет полное неожиданностей, затайливо произвольное и тем манящее перемигивание вещей, лиц, историко-этнографических примет, света и блуждающих теней, бодрствования и сна с его наваждениями...

Я хотел бы подчеркнуть, что свободный стих — не просто новая поэтическая форма, но художественная парадигма, новое мировоззрение, иной способ поэтического видения. Франсис Велле-Гриффен считал верлибр духовным завоеванием, имеющим значение для всей поэзии в целом:

...свободный стих — не просто графическая форма, но в первую очередь определенная внутренняя позиция. Что должно привлекать в поэтическом движении символистов, так это его дух; только этот дух сделает его плодотворным и долговечным.

Хотя считается, что стихотворения в прозе, эта живопись словом, начинаются с Бертрана, к верлибру ведет длинный, длинный путь продолжительностью в человеческую культуру. Потрясающие откровения легендарных поэтов, Песнь Песней, пророческие книги, в более близкие времена — Донн, Драйден, Гонгора, Новалис, Гофман, Вакенродер, Тик, Лефевр-Демье, Рабб, Морис де Герен, нерегламентированные образцы позднего барокко.

Тревожный, загадочный колорит, тонкий лиризм, психологичность, виртуозность горькой иронии-надежды...

Начиналась эпоха синтеза искусств, провозвестники которой — Босх, Брейгель, Вермеер, Гойя, Домье в живописи, Милльтон, Гофман, Мацуо Басё, де ла Круа, Блейк в искусстве слова — соединяли несоединяемое: звук, краску, страсть и мысль. Вспомним Бодлера, в поисках идеала обратившегося к Делакруа и Константану Гису, или Равеля, кладущего У н д и н у на музыку, или Стерна и По, экспериментирующих в области психологии, или

славную плеяду импрессионистов, заново рисующих мир с его воздухом, ветром, трепетом листвы, бликами на воде.

Откуда всё это — частью еще не существующее — мог впитать сын наполеоновского солдата из Дижона, где мог проникнуться стесненным в средствах бургундец духом и колоритом голландских, фламандских, испанских, японских мастеров? Где истоки творческой зрелости этого — невзирая на голод не желавшего прислуживать — инфантильного провинциала, творческой зрелости мирового масштаба?

Таково таинство льющейся гениальности, впитывающей всё из ничего.

Позже скажут: Таинственного Алоизиуса, может быть, и можно попытаться постичь, если отдать себе отчет в той его самоубийственной цельности, при которой он не только писал, но и жил как романтик, жил, как писал, и нашел свое Астапово в больнице Некер в Париже не на девятом десятке, а в 34 года.

Но объяснение ли это — «цельность»? Что такое эта цельность и что она объясняет? Разве что — мозаичная цельность Великого Пилигрима? Но есть ли бóльшая противоположность, нежели Толстой и Бертран?

Говоря о Бертрране, все рано или поздно произносят это трагическое слово — фатум. Покрытый не байроновским флером романтической таинственности или руссоистской инфантильности, а — сермяжный, голодный фатум нелюдимого, замкнутого в себе, больного туберкулезом, беспомощного и голодного поэта из плеяды не умеющих устроиться и приспособиться в этом жестоким и таком человеческом мире чистогана.

Не будем называть имен — они слишком велики и слишком известны — имен великих романтиков, воспевающих отвержен-

ных, но искусно пользующихся благами этого мира — черствых, чопорных, себялюбивых, позорных.

Почему когда двадцатилетний гений приезжает в столицу мира и перед ним распахиваются все двери — Нодье, Гюго, Дешан, Сент-Бёв, библиотека Арсенала, «Сенакль» — почему, когда ему предлагают синекуры, он предпочитает одиночество и независимость? Почему вчерашний юный триумфатор сегодня не имеет, извините, приличных штанов, живет на редкие подавания и постепенно впадает в то болезненное оцепенение, которое известно лишь отверженным творцам?

Или таков закон: раз гений — неси свой крест?..

Легко бросать камни — работай, трудись! Нация не обязана кормить своих бездельников, поющих песни... Пусть сами собирают своих червяков... Ведь все собирают!..

Да, это правда: он не желал служить, считая, что Франция способна позаботиться об одном своем соловье. И он не раз обращался к родине за вспомоществованием: «Если бы король захотел, о мать моя, о сестра моя...».

А ведь за несчастные 100 франков, полученные от Марии-Амелии, доведенному нищетой до иступления поэту надо было вытерпеть и эти камни-обвинения в попрошайничестве...

Что ж, такова судьба всех Поэтов во все времена: быть слабой Отчизны и жить на подавание. Или умереть... От голода, туберкулеза, пули...

Так всегда: 150 рандюэлевских франков за труд всей жизни и — забвенье...

Его книга так и не была опубликована при жизни и, если бы не старания Давида д'Анже, кто знает, не пополнила бы она скорбную библиотеку навсегда утраченных чудес света.

БЕРТРАН — ДАВИДУ Д'АНЖЕ

...прошло время, а мой час не настал. До сих пор я лишь червь, который дремлет в своей куколке, ожидая, что его либо раздавит нога прохожего, либо луч света дарует ему крылья. Г а - с п а р и з т ь м ы, эта излюбленная книга моего сердца, в которой я попытался создать новый жанр прозы, должна дожидаться доброй воли Эжена Рандюэля...

Человек, которому я задолжал сотню франков, явился этим утром ко мне, потребовал их с такой настойчивостью и грубостью, которые привели меня в отчаяние. Погруженный в созерцательную жизнь, заточенный, как монах в келье, в кругу своих занятий и искусства, изолированный и никому не известный, я с невыразимо тоскливой болью делюсь с Вами моим горем. Не сможете ли Вы, сударь, одолжить...

Как воспроизвести эту горестную госпитальную эпопею, эту застенчивость нищего изгоя, прячущегося под одеялом (Давид д'Анже — Сент-Бёву: «как я сожалею об этом гордом его порыве. Может быть, тогда я еще мог бы его спасти»), эту анонимность гения, эти последние ремиссионные стихи измученного долгой агонией поэта, это ужасное ожидание и эту меркнущая надежда увидеть пахнущие краской гранки...

БЕРТРАН — ДАВИДУ Д'АНЖЕ

О мой отец, о мой друг... Я уже полтора ногами стою в могиле, но спокоен и безропотен, как больной, в котором страсть угасает одновременно с жизнью. Если трактат о бессмертии души не лежит у меня под подушкой, то он здесь, у меня в сердце. Я жду и ни на что не рассчитываю...

Мне десять раз приходилось собираться с силами, чтобы написать это письмо. И вот я в изнеможении вновь падаю на свою подушку. О, я изнемог до конца.

Его единственным спасением была смерть...

Что тебе всё это, если и бессонница
На жестком одре агонии
Творит для тебя восточные миры!..

Пусть настоящее отрицает и оскорбляет,
Настанет день, и Муза моя будет благословенна.
Несчастье — мой пьедестал.

Финальный штрих: мы не знаем его лица. Портретов современника Пушкина и Гюго — нет. «Сохранилось только два страшных рисунка Давида д'Анже — таких трагических, что мы не решились их воспроизвести».

МУЗЫКА СЛОВА

...выхваченный из нестройного потока жизни малый ее кусочек у Бертраана не столько описан, сколько воспроизведен во всей своей первоизданной трепетности и своевольной игре.

С. Великовский

Эта рукопись поведает вам сколько инструментов испробовал я, прежде чем нашел тот, что издает чистый и выразительный звук, сколько кистей я извел, прежде чем заметил на полотне слабые признаки светотени. Здесь приведены, быть может, новые основы гармонии и красок — единственный итог ночных бдений и единственная за них награда.

Искать секрет его мастерства в форме — аллитерации, ассонансе, акустике, мелодике, игре глагольными временами, проценте существительных — только начало пути, ведущего к самому главному — поэтической многозначности, полисемии, музыкально-художественному плюрализму.

Мы не пойдем по пути изучения внутреннего устройства «версе» Бертраана — это наука, а не сущность поэзии. Сколь ни важны его техника, его парадоксальное сочетание статичности и по-

этического динамизма, его рефрены или эффект сближения символов, расчлененность или артикулированность композиции — все это только ноты, только краски, с помощью которых творилась поэтически-музыкально-художественная неповторимость феномена, именуемого «Алоизиус Бертран».

Именно он предвосхитил назревающую потребность поэзии в верлибре, гибкость которого открывала простор для передачи сложнейших и тончайших поэтических чувств и символов, не ограничивая выразительных возможностей слова.

Значимость «алхимии слова», почерпнутой Рембо у Гаспара из Тьмы, — даже не в экспрессии, выразительности и неповторимости, — но в бесконечном несказанном разнообразии настроения, живописности, органичности и картинности: погруженности в саму поэтичность.

Это неопишимо словами, *другими* словами. Даже таланта Адорно мало для изображения гения Шёнберга — нужен сам Шёнберг!

А вы, о женщина, растрепавшая шелковую ткань моей жизни! Если в истории моей любви и был обманщик — так это не я, если кто-то обманут — так не вы!

Где душа твоя, я ее оседлаю! — Душа моя — кобылка, охромевшая от дневных трудов; теперь она отдыхает на золотистой подстилке сновидений.

Почтенные персонажи готического гобелена, тронутого ветром, учтиво раскланялись друг с другом, и в комнату вошел мой прадед — прадед, умерший уже почти восемьдесят лет тому назад.

Он всю ночь шептал молитвы, ни на минуту не разомкнул рук, крестообразно сложенных на лиловом шелковом

кафтани, ни разу не обратил взгляда на меня, своего потомка, лежащего в его постели, в запыленной постели с балдахинном!

И я с ужасом заметил, что глаза у него пустые, хоть и казалось, будто он читает, что губы его неподвижны, хоть я и слышал, как он молится, что пальцы его — обнаженные кости, хоть на них и сверкают драгоценные камни.

И я не в силах был понять — бодрствую я или сплю, сияет ли то луна или Люцифер, — полночь ли теперь или занимается заря.

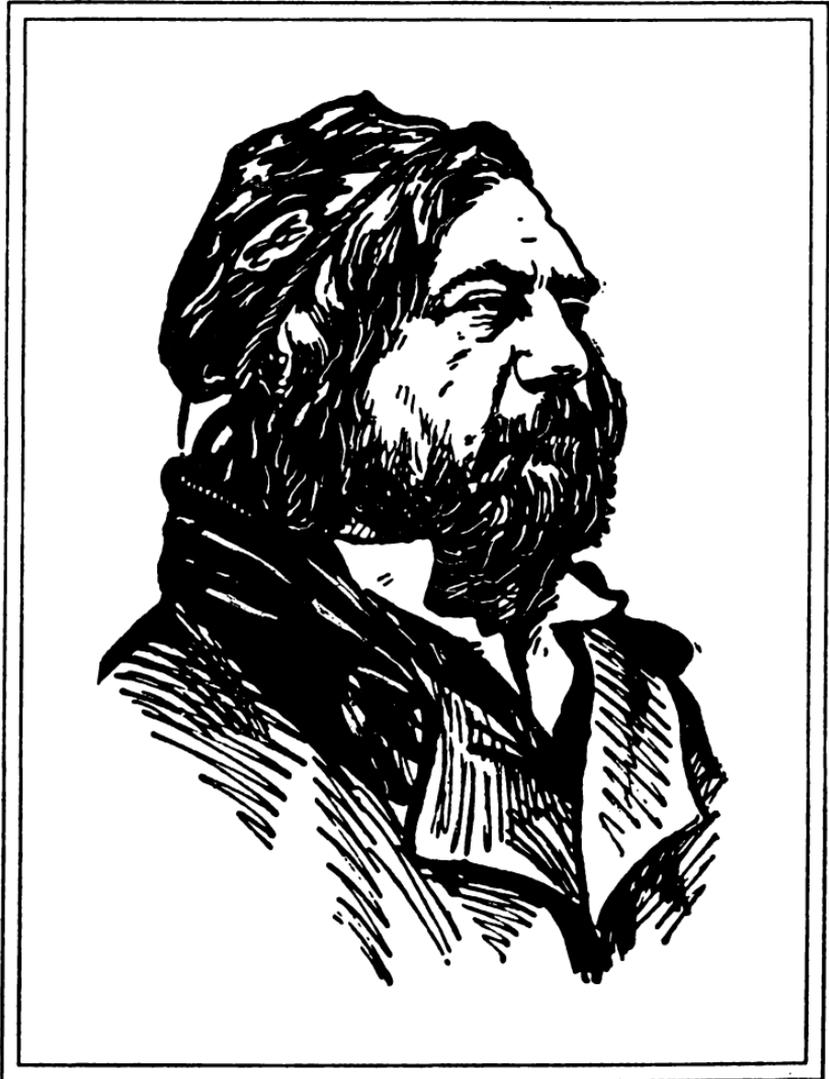
Из парадоксальности средств и слов — осознанно ли, ненамеренно ли — он творил экспрессию для других, наши чувства и переживания, звучащую в нас музыку — разную в каждом, наши ассоциации, настроения, озаренность («Вот собор, который спускается вниз, в озеро, которое поднимается вверх!») и, — может быть, самое главное — череду восходящих выше и выше творцов, по эстафете передающих звучащую таинственность, которой ничто не страшно — ни скальпель лингвистической философии, ни малость поклонников, ни штампы критики, ни хвала, ни осквернение, ни... мы.

В сущности, — на это почти никто не обратил внимания — стихотворной прозой-музыкой Бертраана начинается европейская традиция потока сознания, пусть еще не осознанный синтез слова, глубинной психологии и человеческой глубины (Джойс), синтез поэзии и прозы (Лотреамон, Кро, Жакоб), проникновенной правдивости (Бодлер), ассоциативной виртуозности и экзатичности (Рембо и Верлен).

В. Брюсов считал, что значение писателя определяется количеством написанного «в стол», оставшегося в рукописи. Модный — это, как правило, посредственный, умеющий все завершить, все напечатать. «Гений жаждет сделать слишком многое

и многое написанное признает не достойным себя». Вот почему «посмертное», не изданное при жизни имеет больше шансов уйти в вечность.

Хотя Бертран ничто не считал законченным, к этой его незавершенности, как к роднику, припадали идущие за ним. Бодлера влекла многомерная абстракция поэтического потока сознания, Лотреамона и Рембо — свобода и нерегламентированность формы, разрушающие определенность содержания и традиционную образность, Малларме — беспредметная чистота, расширяющая поэтический простор.



ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ

Лишь юности и красоты
Поклонником быть должен гений.

А. С. Пушкин

Поменьше медитаций, празднословия,
синтетических суждений; нужна только
вещь, вещь и еще раз вещь.

Т. Готье

Эпоха сомнений началась в дни бодлеровской молодости. Уже «упрямый романтик» Т. Готье начал борьбу против небрежения требованиями формы, против оскудения или нечистоты языка, пишет П. Валери. Вскоре разрозненные усилия Сент-Бёва, Флобера, Леконта де Лиля противопоставили себя взволнованной легкости, непостоянствам стиля, чрезмерности наивностей и причуд. Парнасцы пойдут на потерю во внешней напряженности, в изобилии, в ораторском движении там, где они выигрывают в глубине, в подлинности, в технической и интеллектуальной качественности.

Уже господин Делорм питал пристрастие «описывать слабости, заблуждения и страсти человеческие» и, между прочим, Александр Сергеевич Пушкин не только не считал это безнравственным, но подчеркивал, что признавать поэзию Сент-Бёва аморальной — то же самое, что анатомию — убийством. Более того, поэзия, считал он, в принципе не может быть безнравственна, равно как и безобразна, ибо — истинна и самодостаточна. Поэзия есть поэзия, а не моральная проповедь. Поэтическое изображение безнравственности уже само по себе есть отвержение ее; и, наоборот, назидания в стихах — что угодно, но только не поэзия.

Уже Мюссе искал способы превратить слезы в жемчужины. Чем внимательнее Сын Века всматривался в этот самый век, тем чаще усиливались приступы его грусти, превращаясь постепенно

в нескончаемую и щемящую тоску. Его Н о ч и — поэтическая исповедь, проникнутая мировой скорбью:

Все время слышу погребальный звон,
Жду восемнадцать месяцев кончину,
С бессонницей борюсь, влача кручину,
И веет холодом со всех сторон.

Уже Альфред де Виньи, оставшись наедине с безучастной, а порой и враждебной вселенной, противопоставил ей одно свое горделивое мужество. И вот неукротимый Готье, Геркулес Тео, автор знаменитого лозунга «искусство для искусства» вслед за Виньи декларирует самоценность мастерства в мире злобы и наживы.

В погоне за стихом, за ускользнувшим словом,
Я к замкам уходить люблю средневековым...

Это был неистовый культ красоты, противопоставляемой как величайшая ценность злу мира. Подвижников этого культа не оттаивали никакие жертвы и лишения. Ничто не казалось им чрезмерно тяжким, если приносило пользу искусству. Они требовали замозабвения в поисках идеалов совершенства.

Красота искусства, превозносимая художником до небес, как вызов враждебно настроенной публике, достигается ценой полнейшей отчужденности художника. Таков смысл «самостоятельности искусства». В своей «лекции, прочитанной в десять часов» (1888) Уистлер писал: «Мастер находится вне связи со временем, когда он появляется среди смертных; он — олицетворение отрешенности, в которой сквозит печаль; он не участвует в труде своих ближних».

Рядом с доктриной чистой красоты — идея «двойственной жизни»:

Я утверждаю, что свое существование надо строить по двум разделам: жить, как буржуа, и мыслить, как полубог.

Удовлетворение плоти и удовлетворение умственных способностей не имеют между собой ничего общего.

Тем не менее сказавший эти слова Флобер жил отшельником в провинции, развивая идею несмешиваемости искусства и жизни: если вмешиваешься в жизнь, то плохо ее видишь — или слишком от нее страдаешь, или слишком ею наслаждаешься.

Кто бы мог тогда подумать, что из бесшабашного юнца получится гениальный трудяга, который непосильным подвижничеством подорвет свое титаническое здоровье и чье полное собрание сочинений, будь оно издано, составило бы добрую сотню томов? — Поэзия, приключенческие романы, фельетоны, Энциклопедия любви, путевые заметки, статьи о театре, литературе, искусстве, эссеистика, литературная критика и многое другое.

Склоненный Гюго к поэзии, Готье объявил себя его пажем и до конца хранил верность учителю, хотя и охранил себя от влияния последнего.

Начав с Альбертуса, он не просто объял необъятное, беря всё, что ему было необходимо — из жизни и из поэзии, — но воплотил в себе все возможности французской поэзии на 50 лет вперед.

Классик по темпераменту и романтик по устремлениям, он дал нам незабываемые сцены в духе поэзии Озерной школы, гётевского склада размышления о жизни и смерти, меланхолические и шаловливые картинки XVIII века.

«ГЕРКУЛЕС ТЕО»

Теофиль Готье родился 30 августа 1811 года в городе Тарбе, на границе с Испанией. Хотя его род не мог похвастаться дво-

рянскими привилегиями, он имел глубокие корни, отличался крепким здоровьем, силой и значительным состоянием. Дед Теофиля умер в возрасте ста лет, а отец, пламенный роялист и эрудит, доживший до преклонных лет, во время Французской революции организовал побег дворян и священников из авиньонской тюрьмы.

В возрасте трех лет родители перевезли сына в Париж, но впечатления «нежного возраста» были у ребенка так сильны, что он всю жизнь тосковал по солнечным Пиренеям. Париж произвел на ребенка столь угнетающее впечатление, что он признавался, как, утратив солнце и свободу, намеревался покончить с собой.

Его неукротимый характер обнаружился рано. Трех лет перевезенный в Париж, он, увидев однажды солдат, говорящих по-гасконски, бросился к ним, уцепился за их платье, умоляя свезти его обратно в Тарб. Несколько лет позднее, получив от своего отца наказание в виде легкого удара, он настойчиво требовал, чтобы мать увезла его от человека, который бьет его, ее сына.

Одаренный отрок явно не отличался усидчивостью и покладистостью, будущая «служба» не прельщала его художественную натуру. Не завершив лица, он решил заняться «свободным искусством» — стать поэтом или живописцем. Его друг Жерар Лабрюни (будущий Жерар де Нерваль) отдал предпочтение поэзии, но Тео склонялся к живописи, уроки которой брал в ателье Луи Эдуарда Риу.

Он уже начал подавать недюжинные надежды, но представление Э р н а н и Виктора Гюго потрясло девятнадцатилетнего юношу и круто изменило его судьбу.

В девятнадцатом веке любили вспоминать — одни с восторгом, другие с негодованием — о его длинных волосах и красном жилете, в котором он во главе банды художников

явился в чопорный зал французской Комедии и бешено аплодировал ультраромантической пьесе, вызывая на ссору ее хулителей. Еще раньше Жерар де Нерваль представил его Виктору Гюго, и его почтительное восхищение так порадовало мэтра, что тот склонил его заниматься только литературой. Готье сделался поэтом.

Став поэтом, Готье оказался перед дилеммой, чью сторону принять — классиков или романтиков, соперничество которых определяло художественную жизнь постнаполеоновской Франции. Для молодого поэта выбор оказался нелегким: поклонник античных традиций, он был нонконформистом; душа его принадлежала высокой классике, сердце — Гюго. Красный жилет на премьере Э р н а н и был эмблемой, призванной эпатировать зрителей «партера», представлявших вчерашний день французской культуры.

В июле 1830 года, в дни очередной французской революции, состоялся литературный дебют Готье. Время для него оказалось самым неподходящим — на баррикадах не читают стихов. Весь тираж Стихотворений остался на руках начинающего, безвестного автора, но это вовсе не обескуражило юношу. Два года спустя неопит вторично издал книгу, назвав ее Альбертус, или Душа и грех. Хотя поэма Альбертус, это «чисто романтическое произведение с фабулой а la Гофман, с отступлениями а la Мюссе», не прошла незамеченной в кругах литературной молодежи, в целом автору вновь не повезло: теперь Париж больше интересовала не поэзия, а эпидемия холеры, и на сей раз тираж книги, изданной автором за свой счет, остался у него на руках.

Между тем, в Альбертусе уже слышны мотивы будущего автора Эмалей и камней:

На тихом берегу зеленого канала,
Где зыбь под барками спокойно задремала,
Ушедший в небо шпиль и окна чердаков,

И аспид старых крыш, где аист пляшет танец,
И грохот кабаков, приюта буйных пьяниц, —
Фламандский городок Теньера вам готов.

Его узнали вы? Вы видите: вон ива,
Как девушка к воде, склоняется лениво,
Рассыпав волосы, вон церкви острие,
Вон утки на краю дождем размытой ямы.
Картине солнечной недостает лишь рамы,
Гвоздя, чтоб прикрепить ее.

Годом позже, в 1833-м, Теофиль опубликовал прозаическую сатиру *Les jeunes France*, книгу, блещущую озорством, разительным весельем, ярко и умно травестирующую романтизм. Молодые романтики с восторгом приняли гротески Готье: успех книги побудил издателя заказать автору «сенсационный роман», который под названием *Мадемуазель Мопен* вышел в свет тремя годами позже.

Эти три года были самыми счастливыми в жизни Готье. Красивый, богатый, принятый в лучшем обществе Парижа, он вел образ жизни салонного льва и денди, и его отцу приходилось запира́ть его, чтобы принудить к работе. Да и то он часто вылезал в окно — похвастать в Тюльерийском саду и на бульварах своими невероятной кройки жилетами. И в то же время в нем происходила глубокая внутренняя работа. Он должен был осознать свое отношение к романтизму.

В это время французский романтизм сводился в своем главном русле к ренессансу средневековья. Шел пересмотр этических оценок во имя эстетических. Мечтали в прошлом найти кипучие страсти, делающие человека прекрасным, примеры абсолютной доброты или абсолютного порока, все равно. Мускулистые руки жаждали поднять на щит героя.

Теофиль Готье хотел иного. Может быть, слишком поспешно объявивший себя пажом Виктора Гюго и до конца своих дней оставшийся ему верным, он лучше других сумел охранить себя от поэтического циклона, поднятого его учи-

телем. Он не находил удовольствия изображать испанских или итальянских марионеток, и кровь, заливающая страницы романтических произведений, едва ли не казалась ему признаком дурного тона. Он уже познал величественный идеал жизни в искусстве и для искусства, идеал, которому мир может противопоставить одну только любовь. Но что, если любовь только зеркало, перед которым искусство принимает свои самые обдуманые, самые волнующие позы? Остается только смерть, но не человеку закала Готье испытывать головокружение перед этой глубиной. Для него она вся целиком укладывается в звонкие строфы «Comedie de la mort».

Ритм найден; оставалось только писать.

К этому времени Готье преуспел не только на писательском поприще: он успел стать душой молодых романтиков-бунтарей, «галантной богемы», начинающих поэтов, драматургов и художников, поселившихся в тупичке Дуайенн и разделявших идеи молодого «мэтра». Лучшие годы жизни Теофиль Готье провел именно здесь, в кругу молодых дарований (Нерваль, Арсен Уссе, Жан де Сеньер, Камиль Рожье, Петрюс Борель, Филоте О'Недди, Жозеф Бушарди).

Издав «Мадемуазель де Мопен» — книгу, бившую по нервам обывателя-моралиста и снабженную к тому же дерзким предисловием, — Готье не только привлек к себе внимание таких серьезных писателей, как Бальзак, но и вызвал негодование добропорядочной публики: лавочники на улице показывали ему кулак и грозили судом.

Это был успех, но Готье не сумел его закрепить. Он был пассивной натурой и всегда предпочитал плыть по воле волн, а не прокладывать свой собственный маршрут: 1836 год оказался для него не только годом триумфа, но и годом закабаления: литературный делец Эмиль де Жирарден, вполне оценивший легкое перо Готье-критика, его блестящие очерки о Вийоне, Теофиле де Вио, Сирано де Бержераке, Скарроне,

впоследствии вошедшие в сборник «Гротески» (1844), предложил ему вести отдел художественного фельетона в только что созданной газете «Ла Пресс». Готье подписал постоянный контракт, и с этого момента началась его журналистская каторга, не прекращавшаяся до самой смерти: проработав у Жирардена до 1854 года, Готье перешел затем в правительственную газету «Монитёр универсель» (переименованную позднее в «Журналь оффисель»): «волны жизни» в конце концов забросили бунтаря в непосредственную близость к императорскому семейству.

Важнее, однако, другое. «Пролетарий пера», как он сам себя называл, Готье писал впечатляюще много: 75 статей в 1836 году, 96 — в 1837, 102 — в 1838... К тому же он постоянно путешествует (Бельгия, Испания, Алжир, Северная Италия, Мальта, Константинополь, Греция...) и из каждой поездки привозит массу путевых зарисовок. К 1852 году Готье был автором 1200 фельетонов (откликов на всевозможные художественные выставки, рецензий на балетные и оперные постановки, многочисленных путевых очерков, подобных книге «За горами», изданной после посещения Испании в 1840 г.) и т. п. Вся эта продукция и составляет большую часть творческого наследия Теофиля Готье; в 34-томном «полном» собрании его сочинений, выпущенном в 1883 г., она занимает почти 30 томов.

Авторитет Готье как художественного критика был чрезвычайно высок, однако в силу поразительной непрактичности и тогда уже считавшихся старомодными представлений о журналистской «чести» он не умел «сделать деньги» на своих фельетонах (за что Жирарден, выжимавший из Готье все соки, его же и презирал). Главное же состояло в том, что, убивая время на поденщину, он почти не занимался литературным творчеством и как писатель был мало-помалу благополучно забыт. Сборники стихов «Комедия смерти» (1838), «Испания» (1843), несколько небольших рассказов и повестей («Ночь, дарованная Клеопатрой», 1845;

«Царь Кандавл», 1847; «Милитона», 1847), ряд прозаических «капризов» и «фантазий» — вот, пожалуй, и все, с чем пришел Готье, которому перевалило за сорок, к 1852 году, когда вышло первое издание «Эмалей и камей».

Около сорока лет Готье отдал «журналистской каторге» — публицистике и художественной критике:

Ах! не одной колонной черной
Мой вытянулся фельетон,
И украшает он покорно
Газеты тягостный фронтон.

Его перу принадлежит свыше тысячи статей, отнимавших время поэта и отвлекавших его от поэтических замыслов и оставшихся ненаписанными книг. Хотя он часто жаловался на журналистское ярмо, работа в газете приносила ему известность и удовольствие: он был блестящим газетчиком-профессионалом, хорошо знавшим себе цену.

И все же, подобно другим художникам, судьба которых уготовила им обременительную лямку «службы», Т. Готье болезненно реагировал на «несвободу». Противоречие между наличной действительностью (жизнью) и художественностью (красотой) наложило отпечаток на эстетику и творчество автора *Эмалей и камей*: экзотический рай *Фортуньо*, карнавальность повестей и романов, ностальгия по «Средиземноморью», мифологизация Востока, тяга к экзотике — все это естественные ответные реакции экзистенциального человека, пребывающего в «зазоре бытия», между мертвящей серостью реальной жизни и вожделенным, недостижимым идеалом.

Чувствуя себя в современной ему Франции рюккертовской «перелетной ласточкой» или бодлеровским «альбатросом», Готье — совершенно в романтическом духе — жаждал побега не только в экзотические страны, но и в историческое прошлое, однако, в отличие от большинства романти-

ков, привлекали его не столько Средние века, сколько эпохи, вобравшие в себя дух античности (прежде всего европейский Ренессанс, а также XVII и XVIII столетия), и, разумеется, сама колыбель западной цивилизации — классическая Греция, ибо она представлялась Готье подлинным эдемом искусства. Дело тут не только в том, что художественному чутью Готье в высшей степени импонировали архетипичность греческой мифологии, пластика античной скульптуры и гармоничная правильность эллинской архитектуры. Дело в том, что Греция представлялась ему торжеством Искусства с большой буквы, а искусство было для Готье наиболее полной реализацией владевшей им грезы.

Понять поэзию Готье — значит проникнуть в его спасительную грезу о искусстве, осознать само искусство как сверхприроду, как «воображаемый музей» не противостоящий жизни, но Парфеноном возвышающийся над ней.

ИСКУССТВО

Искусство тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней:
Стих, мрамор иль металл.

О светлая подруга,
Стеснения гони,
Но туго
Котурны затяни.

Прочь легкие приемы,
Башмак по всем ногам,
Знакомый
И нищим и богам.

Скульптор, не мни покорной
И мягкой глины ком,
Упорно
Мечтая о другом.

С пароским иль каррарским
Борись обломком ты,
 Как с царским
Жилищем красоты.

Прекрасная темница!
Сквозь бронзу Сиракуз
 Глядится
Надменный облик Муз.

Рукою нежной брата
Очерчивай уклон
 Агата,
И выйдет Аполлон.

Художник! Акварели
Тебе не будет жаль!
 В купели
Расплавь свою эмаль.

Твори сирен зеленых
С усмешкой на устах,
 Склоненных
Чудовищ на гербах.

В трехъярусном сиянье
Мадонну и Христа,
 Пыланье
Латинского креста.

Все прах! — Одно, ликуя,
Искусство не умрет,
 Статуя
Переживет народ.

И на простой медали,
Найденной средь камней,
 Видали
Неведомых царей.

И сами боги тленны,
Но стих не кончит петь,
 Надменный,
Властительней, чем медь.

Работать, гнуть, бороться!
И легкий сон мечты
Вольется
В нетленные черты.

Я не согласен с утверждением, будто «грезой Готье» была его мечта соединить явь с идеалом, — много в жизни повидавший, искусством умудренный, он вряд ли видел разрешение внутреннего или социального конфликтов утопиями единства. Природа у Готье потому и ревнует к искусству, что он сознает непреодолимую бездну между «первой» и «второй» природой, превосходство «идеала» над «вещью». Если хотите, Э м а л и и к а м е и — попытка поэта создать такое искусство, к которому вечно будет ревновать природа.

Готье считал законы литературы равноценными законам жизни. Гумилёва приводил в восхищение известный штрих биографии Готье: вернувшись из кругосветного путешествия, он написал книгу о нем, в которой рассказал не о жителях увиданных стран, а о себе...

Постыдных промахов неискупимый грех,
Весь хаос, где во тьме плодится нечисть эта,
Всю гниль, всех карликов и недоносков этих
Ты искупить должна рождением Поэта!

Путевые записи Готье, вошедшие в книгу Путешествия, относятся к шедеврам этого жанра. Хотя автор почти ничего не пишет о жителях увиденных стран, Италия, Испания, Россия, Турция, Восток оживают под пером путешественника-поэта: запахи и краски жизни, памятники искусства, своеобразие природы привлекают автора, чувствующего себя не туристом, а конквистадором, может быть, единственным обитателем каждой из посещаемых стран:

...я отправился в Константинополь, чтобы быть мусульманином в свое удовольствие; в Грецию — для Парфенона

и Фидия; в Россию — для снега, икры и византийского искусства; в Египет — для Нила и Клеопатры; в Неаполь — для Помпейского залива; в Венецию — для Сан-Марко и дворца Дожей. Ассимилироваться с нравами и обычаями страны, которую посещаешь, мой принцип; и нет другого средства все видеть и наслаждаться путешествием.

Готье ощущал себя пилигримом не только во время путешествий, но и бесконечных штудий в области истории литературы. Вслед за Сент-Бёвом он извлекал из небытия забытых гениев прошлого, этих «кавалеров шпаги и пера», авторов величественных од и вакхических песен.

Как человек, личность, Теофиль Готье был предельно далек от бунтарства, эпатажа, жизненного напора, даже романтической патетики. Чувствительный и незащищенный, он не столько обличал эпоху и время, сколько бежал от них, пряча неудовлетворенность за буффонадой и меланхолией (это его собственные слова). Маска эстета, которую он нередко одевал, была средством защиты слабого человека от мерзостей жизни.

Готье хотел жизни, но жизни без реальных конфликтов, без реальной «пошлости», насилия и жестокости, то есть такой жизни, которую могут дать одни только созерцательность и бездействие. Здесь-то и приходило ему на помощь Искусство — чистая деятельность воображения, позволяющая переноситься в любые страны или эпохи, испытывать любые страсти и переживать самые драматические судьбы, самому при этом оставаясь в полнейшей безопасности и не принимая в описываемых событиях никакого участия. Искусство для Готье было защищенным приютом, «островком спасения», а знаменитый лозунг «искусство для искусства», предвосхитивший не менее знаменитую «башню из слоновой кости», служил своего рода теоретическим алиби, позволявшим подвести умозрительную базу под позицию невмешательства.

Вместе с тем, судя по многим высказываниям Готье, он хорошо понимал, насколько ненадежным прибежищем является иллюзорный мир искусства, насколько эфемерно торжество, сулимое этой грезой, в какой дым развеиваются сновидения в тот момент, когда сновидец пробуждается, оказываясь один на один с той самой действительностью, от которой он хотел спастись. Более того, заставляя осознать опасность герметизма и затворничества, давая пусть хрупкую, но зато реальную надежду на жизненное воплощение человеческих ценностей, эта действительность по-своему манила Готье не менее, чем «действительность искусства».

Первое издание *Эмалей и камней* включало лишь 18 стихотворений, число которых в последующих изданиях было увеличено до 47. Книга была замечена и быстро раскуплена, но не изменила статус Готье как литературного поденщика. Он с горечью сознавал, что растрачивал силы и здоровье на пустяковые фельетоны. Писал он легко, без черновиков и правок, но каторжный литературный труд рождал настоящую фобию — ненависть к письменному столу, лишаящую его поэтического вдохновения и того удивительного состояния подъема, в котором рождаются шедевры.

Незадолго до своего пятидесятилетия Готье огромным усилием воли заставляет себя взяться за давно задуманный и обещанный роман *Капитан Фракасс*, который напечатал в журнале *Ревю насъональ э этранжер*, а — по завершению — в виде отдельной книги. Имевший бешеный успех у публики, этот роман стал последним заметным творением Готье, искусство которого после 1863 года явно пошло на спад.

На волне литературного признания, Готье четырежды баллотировался в Академию, но фрондерство юности, дружба с «неприличным» Бодлером и поддержка находящихся на «подозрении» Ламартина и Делакура делала его кандидатуру неприемлемой для консервативного сообщества французских академиков.

Неудачи на общественно-литературном поприще сделали Готье раздражительным и злым; к тому же они сопровождались внезапным и быстрым упадком физических сил: «Геркулес Тео», чье легендарное здоровье было некогда предметом всеобщей зависти, старел и на глазах угасал от поразившей его болезни сердца. Последней его большой работой стала «История романтизма» (изданная в 1874), которую он посвятил своей юности, двум счастливым годам, проведенным в тупичке Дуайенне с друзьями, большинства из которых уже не было в живых. Его собственный срок также подходил к концу, и книгу завершить ему не пришлось.

21 октября 1872 г. Готье скончался, успев сделать в литературе ничтожно мало по сравнению с тем, на что он был способен и что сулило его дарование. Остались невоплощенные проекты. Долгие годы Готье вынашивал замысел «Истории Венеции в XVIII веке», надеялся продолжить «Гротески», написать несколько «буффонных и фантастических» поэм, повестей и романов, создать собственную «Федру» — все это пошло прахом. Публика и поныне с удовольствием читает «Мадемуазель де Мопен» и «Капитана Фракасса» — и это справедливо. И все же в большую историю литературы Готье вошел как автор всего одного — правда, блестящего и, главное, сугубо своеобразного — сборника стихов, носящего название «Эмали и камеи».

УМЕРШЕМУ ПОЭТУ

Ты, у кого глаза блуждали, блеск меняя,
ты, кто бессмертному был равен красотой
и в жизни был согрет небесной теплотой, —
почил, с холодных век печатей не снимая!

Глядеть и чувствовать? Дым, ветер, пыль земная!
Любить? Но горечью полн кубок золотой.
Как бог, покинувший в тоске алтарь пустой,
ты возвращаешься в матерю без края.

Над гробом, где истлеть дано тебе, поэт,
слеза печальная прольется или нет,
забыт ли будешь ты, иль чтим банальным веком,

завидую тебе: во тьме могильной ты
теперь избавился от тяжелой срамоты
жить в скудомыслии и зваться — человеком!

ОТ «АЛЬБЕРТУСА» ДО «ЭМАЛЕЙ И КАМЕЙ»

...pour marcher droit tu chausses,
Muse, un cothurne étroit *.

Т. Готье

Миниатюры Эмалей и камней буквально нашпигованы литературными и художественными реминисценциями на темы Гёте, Шекспира, Гейне, Гофмана, французских поэтов и живописцев: в Песне явственно слышны темы Гёте и Гейне, а Старая гвардия среди литературных источников имеет Гренадеров Гейне и Ночной смотр Цедлица. Ужин доспехов — явная переключка с Синтрамом Фуке, Легендой веков и Бургграфами Гюго. Образ Слепого явно навеян Угловым окном Гофмана, мотив стихотворения Что говорят ласточки заимствован у Рюккерта (чье Дайте мне крылья... Готье перевел на французский), а Инесса Сиерра — точное следование сюжету одноименной новеллы Шарля Нодье. Мансарда и Последняя мольба содержат прямые аллюзии на знаменитую песню Беранже Чердак и его же Сверстницу. Кармен восходит к новелле Мериме и картине Деоданка, а Нереиды навеяны акварелью Теофиля Квятковского. Список можно продолжать до бесконечности...

Как поклонник В. Гюго, Готье не мог пройти мимо Путешественника или Молитвы за всех — в его ранних

* ...для прямого шага, Муза, ты носишь узкий башмачок (*франц.*).

стихах постоянно присутствует тема смерти, бессилия человека перед ней, «жизни в смерти» (так называется упреждающая философия Хайдеггера первая часть поэмы *Комедия смерти*). Речь в ней, однако, идет никак ни о комедии, а экзистенциале ужаса смерти, присутствии последней в сердцевине жизни («смертью в жизни» названа вторая часть поэмы), постоянном напоминании о бренности человеческого существования — могилы, кладбища, свечи, морщины на лицах, блекнущие или стекленеющие глаза, старость...

Намного упреждая Мальро, Готье воспринимал искусство как анти-судьбу, как бытие-против-смерти, как искупление зла существования: «Искусство рождается из решимости вырвать формы у мира, где человек — страдательное существо, и включить их в мир, где он повелевает».

В *Триумфе Петрарки* поэт обретает душевную гармонию посредством искусства, которое, в свою очередь, достигает апофеоза, оставаясь в стороне от общественной борьбы. Ценность Петрарки как раз в том, что его стихи никогда не звучали ревущим набатом, призывом к борьбе. Искусство, духовная культура — единственное, в чем можно найти смысл существования, не нанеся ущерба другой жизни. Все остальное — революции, прогрессы, социальные утопии — блефы, вымыслы, заблуждения, обезчеловечивающие человека.

В *Послании к юному трибуну* антибунтарские, антиреволюционные мотивы обретают гуманистический пафос: бунт — восстание человека против божественного совершенства Мира, проявление сатанинского начала.

Ранняя лирика Готье — воспевание красоты и великолепия природы, жизни, существования. Когда в стихах юного поэта врываются тлен, смерть, деградация, то лишь как фон для демонстрации роскоши бытия.

Предтеча Парнаса и вдохновитель Бодлера, Теофиль Готье, «добрый Тео», задал французской поэзии тему меланхолии, хандры, сплина, постоянно присутствующую в творчестве проклятых:

Проглянет луч — и в полудреме тяжкой,
По-старчески тоскуя о тепле,
В углу между собакой и бродяжкой
Как равный я улягусь на земле.

Две трети жизни растеряв по свету,
В надежде жить, успел я постареть
И, как игрок последнюю монету,
Кладу на кон оставшуюся треть.

Ни я не мил, ни мне ничто не мило;
Моей душе со мной не по пути;
Во мне самом готова мне могила —
И я мертвей умерших во плоти.

Однако, быстро эволюционируя, двигаясь от юношеских эмоций к поэтической точке омега, он все больше внимания уделял «живописи словом». Зрелый поэт относился «к языку как к палитре живописца, к листу бумаги как к холсту и к прилагательному как к мазку». По словам Бодлера, в юности равнявшегося по Готье, «безупречный чародей словесности» достиг виртуозного совершенства в способности «рисовать» стихами. Эмали и камни в равной мере можно назвать произведением поэта и ювелира, сработанным с равной словесной и зрительной тщательностью.

Наслаждаясь сам и приглашая восхититься других своим умением, Готье иной раз вызывающе берется за труднейшие задачи, казалось бы выполнимые разве что кистью, однако же подвластные и его перу. Скажем — передать множество едва уловимых оттенков белизны, сплетя звено к звену цепочку сопоставлений белоснежной девичьей груди с залитым светом луны горным ледником, подвенечным рядом невесты, лебединой шеей, изморозью на оконном

стекле, паросским мрамором, морской пеной, крыльями мотылька, распутившимися лепестками боярышника, голу-биным пухом...

СИМФОНИЯ ЯРКО-БЕЛОГО

С изгибом белым шей влекущих,
В сказаньях северных ночей,
У Рейна старого поющих
Видали женщин-лебедей.

Они роняли на аллее
Свои одежды, и была
Их кожа мягче и белее,
Чем лебединые крыла,

Из этих женщин между нами
Порой является одна,
Бела, как там, над ледниками,
В холодном воздухе луна;

Зоя смутившиеся взоры,
Что свежестью опьянены,
К соблазнам северной Авроры
И к исступленьям белизны!

Трепещет грудь, цветок метелей,
И смело с шелка белизной
И с белизной своих камелий
Вступает в дерзновенный бой.

Но в белой битве поражение
И ткани терпят, и цветы,
Они, не думая о мщеньи,
От жгучей ревности желты.

Как белы плечи, лучезарный
Паросский мрамор, полный нег,
На них, как бы во мгле полярной,
Спускается незримый снег.

Какой слюды кусок, какие
Из воска свечи дал Господь,
Что за цветы береговые
Превращены в живую плоть?

Собрали ль в небесах лучистых
Росу, что молока белей;
Иль пестик лилий серебристых,
Иль пену белую морей;

Иль мрамор белый и усталый,
Где обитают божества;
Иль серебро, или опалы,
В которых свет дрожит едва;

Иль кость слоновую, чтоб руки,
Крылаты, словно мотыльки,
На клавиши, рождая звуки,
Роняли поцелуй тоски;

Иль снегового горностая,
Что бережет от злой судьбы,
Пушистым мехом одевая
Девичьи плечи и гербы;

Иль странные на окнах дома
Цветы; иль холод белых льдин,
Что замерли у водоема,
Как слезы скованных ундин;

Боярышник, что гнется в поле
Под белым инеем цветов;
Иль алебастр, что меланхолий
Напоминает слабый зов;

Голубки нежной и покорной
Над кровлями летящий пух;
Иль сталактит, в пещере черной
Повисший, словно белый дух?

Она пришла ли с Серафитой
С полей гренландских, полных тьмой?
Мадонна бездны ледовитой,
Иль сфинкс, изваянный зимой,

Сфинкс, погребенный под лавиной,
Хранитель пестрых ледников,
В груди сокрывший лебединой
Святую тайну белых снов?

Он тих во льдах покоем статуй,
О, кто снесет ему весну!
Кто может сделать розовой
Безжалостную белизну!

В Эмалях и камнях мы обнаруживаем любовные переживания поэта-жизнелюба, воспевшего чувства к собственной жене Эрнесте Гризи (Контральто), ее сестре, «женщине с фиалковыми глазами», Карлотте Гризи (Тучка и Særulei oculi)*, итальянке Марии Маттеи (Тайное сродство), Аполлонии Сабатье, хозяйке знаменитого артистического салона в Париже (К розовому платью, Аполлонии)...

СÆRULEI OCULI

Вот женщина, святое диво,
Чья красота меня гнетет,
Стоит одна и молчалива
На берегу гремящих вод.

Глаза, где небо — как из стали,
С лазурью горькою своей,
Всегда тревожные, смешали
Оттенки голубых морей.

В зрачках томящих, словно в раме,
Печальный призрак заключен,
Там искры смочены слезами
И блеск их ясный омрачен.

В Поэме женщины угадываются приметы знаменитой светской куртизанки Терезы Лахман, в Симфонии ярко-

* Для Карлотты Готье написал либретто двух балетов — Жизели и Пери, с ее именем на устах поэт умер.

белого — Марии Калержи, урожденной графини Нессельроде, Чайная роза посвящена юной Клотильде Марии Терезе Савойской, дочери итальянского короля Виктора Эммануила, Феллашка — принцессе Матильде, дочери Жерома Бонапарта... Женские образы Готье — прелестнейшие в мировой поэзии — подтверждают его славу «рисовальщика словами». Это действительно поэтическая живопись, красочность которой усилена эмоциональностью ритма.

ПОЭМА ЖЕНЩИНЫ

ПАРОССКИЙ МРАМОР

К поэту, ищущему тему,
Послушная любви его,
Она пришла прочесть поэму,
Поэму тела своего.

Сперва, надев свои брильянты,
Она взирала свысока,
Влача с движениями инфанты
Темно-пурпурные шелка.

Такой она блистает в ложе,
Окружена толпой льстецов,
И строго слушает все то же
Стремленье к ней в словах певцов.

Но с увлечением артиста
Застежки тронула рукой
И в легком облаке батиста
Явила гордых линий строй.

Рубашка, медленно сползая,
Спадает к бедрам с узких плеч,
Чтоб, как голубка снеговая,
У белых ног ее прилечь.

Она могла бы Клеомену
Иль Фидию моделью быть,
Венеру Анадиомену
На берегу изобразить.

И жемчуга столицы дождей,
Молочно-белы и горды,
Сияя на атласной коже,
Казались каплями воды.

Какие прелести мелькали
В ее чудесной наготе!
И строфы поз ее слагали
Святые гимны красоте.

Как волны, бьющие чуть зримо
На белый от луны утес,
Она была неистощима
В великолепных сменах поз.

Но вот, устав от грез античных,
От Фидия и от наяд,
Навстречу новых станс пластичных
Нагие прелести спешат.

Султанша юная в серале
На смирнских нежится коврах,
Любуясь в зеркало из стали,
Как смех трепещет на устах.

Потом грузинка молодая,
Держа душистый наргиле
И ноги накрест подгибая,
Сидит и курит на земле.

То Энгра пышной одалиской
Вздывает груди, как в бреду,
Назло порядочности низкой,
Назло тщедушному стыду!

Ленивая, оставь старанья!
Вот дня пылающего власть,
Алмаз во всем своем сияньи,
Вот красота, когда есть страсть!

Закинув голову от муки,
Дыша прерывисто, она
Дрожит и упадает в руки
Ее ласкающего сна.

Как крылья, хлопают ресницы
Внезапно-потемневших глаз,
Зрачки готовы закатиться
Туда, где царствует экстаз.

Пусть саван английских материй
То, чем досель она была,
Оденет: рай открыл ей двери,
Она от страсти умерла!

Пусть только пармские фиалки
Взамен цветов из стран теней,
Чьи слезы сумрачны и жалки,
Грустят букетами над ней.

И тихо пусть ее положат
На ложе, как в гробницу, там,
Куда поэт печальный может
Ходить молиться по ночам.

Или это:

Но вот красавица иная,
Могучая, бросает зов,
Грудь мраморную выставя
Из бархата и жемчугов.

Скучающею королевой
Перед послушною толпой,
Она облокотилась левой
Рукой на ящик золотой.

Рот влажный дышит вождельем,
Он красен, он сожжет сейчас,
И царственным полны презреньем
Зрачки преступно страстных глаз.

Или:

ПОСЛЕДНЯЯ МОЛЬБА

Я вас люблю: мое признание
Идет к семнадцати годам!
Я — только сумрак, вы — сиянье,
Мне — только зимы, весны — вам.

Мои виски уже покрыли
Кладбища белые цветы,
И скоро целый ворох лилий
Сокроет все мои мечты.

Уже звезда моя прощальным
Вдали сияет мне лучом,
Уже на холме погребальном
Я вижу мой последний дом.

Но если бы вы подарили
Мне поцелуй один, как знать! —
Я мог бы и в глухой могиле
С покойным сердцем отдыхать.

В любовной лирике Т. Готье женщина почти всегда святое диво в соответствующих облачениях: красота в красоте...

В «Замке воспоминаний» великолепная, пышная красота любимой женщины блистает, как гранат летом. Возлюбленная описана в «Замке воспоминаний» очень детально. У нее осиная талия, пунцовые губы, меж губ сверкает серебряная молния, т. е. зубы. Она окутана в платье, окружена вещами. Ее бюст «оправлен» в жемчуг и бархат, на ней корсет, украшенный лентами, юбка, которая топорщится, ее руки

в тяжелых кольцах, она опирается на ларец с драгоценностями. То же представление о возлюбленной и в «Мансарде», где любовь нуждается для своего утверждения в волнах кружев и шелке, в фестонах, украшающих кровать. В «Поэме женщины» героиня влечет за собой шлейф плотного бархата, ее фигура вырисовывается в облаке батиста; когда она сбрасывает с себя рубашку, она кажется мраморной, по свету атласу ее кожи катятся венецианские жемчужины.

Память и время постоянно присутствуют в лирике Готье: то поэт страдает вернуть прошлое (З а м о к в о с п о м и н а н и й), то радуется временному разнообразию бытия, то в Ч а с а х одухотворяет вечность, возвышающуюся над механичностью часов:

А вечность круг свой совершает
Над этой стрелкой неживой,
И время ухо наклоняет
Послушать сердца стук глухой.

Противник контрастов, антагонизмов, Готье не терпит и противопоставления времен — прошлого, настоящего, будущего. Н о с т а л ь г и я о б е л и с к о в — констатация не только связи культур, но и времен.

Рамзес мой камень величавый,
В котором, Вечность, ты молчишь!
Швырнул, как горсть травы трухлявой,
И подобрал его Париж.

Свидетель пламенных закатов,
Сородич гордых пирамид,
Перед палатой депутатов
И храмом-шуткою стоит.

Ту же мысль об аналогиях и параллелях между различными и далеко отстоящими друг от друга явлениями, мысль о симметричности и статичности мира мы находим и в «Тай-

ном родстве». Поэт сопоставляет и обнаруживает скрытую близость между глыбами мрамора на синем фоне неба, жемчужинами, погружившимися в морскую пучину, розами, распутившимися у фонтана, и белыми голубями с розовыми лапками, которые сидят рядом на куполе одного из соборов Венеции.

«ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА», ИЛИ ЭСТЕТИКА Т. ГОТЬЕ

Счастливый человек, человек, достойный зависти! Он любит только прекрасное, он не искал ничего другого, кроме прекрасного, и, когда гротескное или отвратительное предстает перед его взорами, он умеет извлечь из него таинственную красоту.

Ш. Бодлер

Всякая вещь, ставшая полезной, перестает быть прекрасной.

Т. Готье

Мы верим в самостоятельность искусства; искусство для нас — не средство, а цель, и художник, стремящийся к чему-нибудь другому, кроме красоты, не является художником.

Т. Готье

Хотя Готье исповедовал эстетику «эмалей и камей», согласно которой чувства не должны оставлять в произведении никакого следа, в собственном творчестве он не следовал принципу холодного эстетизма и не отстранялся от живой жизни, скорее наоборот, стремился превратить искусство в «искусство жить»

(Г. К. Косиков). Его «искусство жить» так или иначе связано с мудростью, наделенной чертами вечности, — отсюда превращение смеха и слез в «эмали и камеи», придание эмоциям вневременных черт. Очень точно это свойство творчества Т. Готье сформулировал Барбье д'Орвильи:

Этот человек, якобы являющийся (по его утверждению) мастером приема, в действительности наделен простой и чувствительной душой. Хотя он и говорит «алмаз сердца» вместо того, чтобы просто сказать «слеза», хотя он и хочет — ради вящей выразительности, — чтобы капли его слез застывали сияющими кристаллами, живое переживание одерживает верх над этим намерением. Книга побеждает собственное заглавие, не передающее и половины ее содержания. Это заглавие относится к блестящей, но холодной стороне книги, оно не раскрывает ее подспудного, сокровенного и трепетного смысла. Эмали растопить невозможно, поэтому Готье следовало бы назвать свой сборник «Растопленные жемчуга»; ведь те поэтические жемчужины, которыми наш дух упивается со сладострастием Клеопатры, становятся каплями слез в последней строфе любого стихотворения; в этом и состоит очарование книги Готье — очарование, превосходящее ее красоту.

Эстетика Т. Готье — не просто сакрализация вечной «красоты», «искусства для искусства», художественного совершенства, завершенного в самом себе, но синтез красоты и смысла, формы и глубины, идеала и жизни: с одной стороны, «прекрасно только то, что ничему не служит», с другой, — «жизнь — вот наиглавнейшее качество в искусстве; за него можно все простить».

Принадлежащий Теофилю Готье лозунг «искусства для искусства» (1835 г. замечателен не искусством над жизнью, но культом искусства, осознанием его самоценности, приоритетности, доста-

точности, первичности — того, о чем О. Уайльд позже скажет: «Не театр из жизни, но жизнь — из театра».

Эмблематика Э м а л е й и к а м е й — торжество творения над творцом (как вечности над временем или красоты над быстротекущей жизнью).

Красота для Готье — эйдетическое совершенство вещей, их «сияющий вечностью» первообраз.

Он считает искусство далеким от действительности и в то же время зависящим от воспринимающего субъекта. Но если искусство и представляет собой, по его мнению, часть реального мира, то часть совершенно особую. Оно не подчинено времени, поднято над движением, развитием, борьбой, в нем умирают боги, исчезают города, в нем забывают об императорах. Но стихи, медали, бюсты остаются. Они переживают все, что их окружает, преодолевают текучесть мира. Именно исходя из особой долговечности искусства, Готье явно предпочитает в нем все более твердое, все менее ломкое. Он рекомендует художникам избегать акварелей, закреплять слишком хрупкую краску в печи эмалировщика. Он советует скульпторам отвергнуть глину и работать с каррарским или паросским мрамором, ибо камень долговечнее («Искусство»).

Живописность поэтических «портретов» Готье вполне конкурентоспособна с картинами импрессионистов, более того, иногда мне кажется, что именно Готье первым пошел по той дороге, которую связывают с именами Делакруа, Мане, Дега, Ренуара.

Кармен тоща — глаза Сивиллы
Загар цыганский окаймил;
Ее коса — черней могилы,
Ей кожу — сатана дубил.

На бледности ее янтарной, —
Как жгучий перец, как рубец, —
Победоносный и коварный
Рот — цвета сгубленных сердец.

Или:

Светла, как сердце розы чайной,
Прозрачна, как крыло пчелы,
Чуть розовеет ткань и тайно
Тебе поет свои хвалы.

От кожи на шелка слетели
Ряды серебряных теней...
И ткани отблески на теле
Еще свежей и розовой.

Откуда ты его достала
Похожим на тебя одну,
Смотри: оно в себе смешало
И розовость, и белизну.

Обладая феноменальной наблюдательностью и фотографической памятью, врожденным «инстинктом предметности», Готье был выдающимся шозистом: его вещи настолько зримы, скульптурны и ярки, будто сами «рассказывают» себя.

О каких же «вещах» рассказывает Готье в своих стихах, каковы его тематические предпочтения? «Это прежде всего миниатюрные интерьеры, излучающие приветливость и спокойствие, небольшие пейзажи во фламандском вкусе, с мягким мазком и приглушенными тонами <...> это равнины, как бы растворяющиеся в синеватых даялах, пологие холмы, меж которых вьется дорога, дымок, поднимающийся над хижинкой, ручей, журчащий под покровом кувшинок, куст, обсыпанный красными ягодами, цветок маргаритки с дрожащей на нем каплей росы» — уже из этого перечисления должно быть ясно, что над всеми органами чувств у Готье

господствует одно — зрение — и что моделью для его поэзии служат изобразительные искусства.

Так оно в действительности и есть. Цель Готье — словами создать чувственную картину, дать наглядный образ предметов, причем, стремясь к этой цели, поэт выступает сразу в трех ипостасях — как умелый рисовальщик, знающий, что такое четкая линия, твердый штрих, законченная композиция, как живописец-колорист, обладающий безошибочным чувством цвета, уверенно разбрасывающий по полотну выразительные краски (лаконичный и оттого емкий эпитет играет в его стихах роль живописного мазка), и, наконец, как ваятель (недаром излюбленное слово Готье «резец»), прекрасно знающий, какой эффект способна создать объемность и пластика скульптурной формы. «Словесная живопись» — так определили поэзию Готье уже его современники.

Впрочем, говоря о «живописности» Готье, необходимо иметь в виду не «натуру», к которой он относился скептически, а ее преломление через сознание, ее «художественность», «изобразительность», опосредованность искусством. Поэту особенно удается «живопись словом» — наряду с пейзажными зарисовками поэтические эквиваленты ранее созданных произведений искусства, картин, скульптур, художественных изображений.

Художник странный Книатовский *
Мне акварель нарисовал —
О, я к фамилии чертовской
Насилу рифму подобрал.

Далее следует живописнейшая поэтическая парафраза описываемой акварели:

* Речь идет об акварели Теофиля Квятковского, описанной Готье в *Н е р е и д а х*.

Я различаю еле-еле,
Как будто дремлющих гостей,
Картины темные, пастели
Прекрасных дев, былых друзей.

Дрожу, завесу поднимая,
И вижу мертвую любовь...
То Сидализа молодая,
И кринолин красней, чем кровь.

Корсет распушен, обнаружив
Цветок, сердца берущий в плен,
И чуть сокрыта между кружев
Грудь белая с лазурью вен.

Горяче-золотые щеки
Покрывл пурпурный слой румян,
И сквозь ресницы луч далекий
Блестит, как солнце сквозь туман.

Меж губок, с негою восточной,
Зубов поблескивает ряд,
И вся она пылает, точно
Палящим летом цвет гранат.

Понять Готье — это во многом осознать его поэтические «репродукции», стремление «переписать» вещь, природу, цветы, храмы и т. д. — в художественные изображения, произведения искусства, живописные образы, если хотите, экспонаты воображаемого музея.

Для поэта не существует жизни без ее художественных эквивалентов, прелестей женщины — без образов картин, скульптур, других стихов. Так возлюбленная Бодлера госпожа Сабатье в Поэме женщины предстает перед нами не столько в виде знаменитой парижской красавицы, сколько — скульптуры, изваянной Апеллесом или Клеоменом, одалиски Энгра, статуэтки Клезенже или танцовщицы Нодье.

Г. К. Косиков:

В основе поэтики Готье лежит принцип культурных отсылок, ассоциаций, реминисценций; они служат ему своеобразной призмой, сквозь которую он смотрит на окружающую действительность, нередко замечая в ней лишь то, что способна пропустить эта призма. «Парк был совершенно во вкусе Ватто»; «Свет и тени легли, словно на полотне Рембрандта» — подобные фразы можно встретить у Готье на каждом шагу. «Эмали и камни» буквально переполнены мифологическими аллюзиями, намеками на художественные выставки, оперы, балеты, они пестрят реминисценциями из множества иностранных и французских писателей (Гёте, Гейне, Цедлиц, Гофман, Рюккерт, А. Рэдклифф, Шатобриан, Жорж Санд, Сент-Бёв, Беранже), прямыми отсылками к произведениям живописцев и скульпторов XVI – XVIII вв. (Гольбейн Младший, Корреджо, А. Канова, Дж. Пиранези. А. Куазево, Н. Кусту и др.). «Природа, ревнующая к искусству...» — эта строка из «Замка воспоминаний» может служить ключом ко всему творчеству Готье.

Кстати, эту «статуарность», склонность к своего рода «сезаннизму», изображению «вещей» у Готье унаследовали не только поэты Парнаса, но и Р. М. Рильке, **Н о в ы е с т и х о т в о р е н и я** которого — настоящие памятники неодушевленным вещам:

Я лютня. Попытайся описать
Мое прекрасно выпуклое тело!

Говоря о поэтической преемственности, надо помнить, что французские символисты, начиная с Бодлера, творили с постоянной оглядкой на Готье. Скажем, **Г а л а н т н ы е п р а з д н е с т в а** Верлена многим обязаны **В е н е ц и а н с к о м у к а р н а в а л у**. А разве **С и м ф о н и я я р к о - б е л о г о** — не без пяти минут Малларме? —

Под красотой заледенелой
Пленительно утаяна,
Нам чудится, сжигает тело
Неистовая белизна!

Поэтика Т. Готье не терпит противоречий, контрастов, драматической напряженности. Его стихия — полутона, созерцательность, мягкость, покой. Готье относится к творчеству, как к своеобразной «игре», занимая по отношению к его плодам позицию стороннего наблюдателя:

...он тщательнейшим образом отделяет, полирует и шлифует материал, но при этом слегка его деформирует, занимаясь этой отделкой-деформацией не без лукавого любопытства, свойственного человеку, наблюдающему за собственной работой как бы со стороны.

Подобно поэтам совсем иного, нашего времени, так сказать «века Джойса», Готье прекрасно сознавал игровую природу искусства, и никогда не претендовал на «правду жизни», — тем более, что ставил искусство над ней.

Я враль, как всякий сочинитель,
И ничего не стоит мне
Украстить нищую обитель
И выставить цветы в окне.

Или:

Артист, веселая гризетка,
Вдовец и юный холостяк
Мансарду любят очень редко,
И только в песнях мил чердак.

Выходец из романтической школы, Готье, видимо, не ангажирован ею: он постоянно дистанцировался от Гюго и его наследни-

ков, даже принося им клятвы верности. Имитируя стилевые приемы или тематику романтиков, Готье всегда держит дистанцию — то тонким юмором или даже сатирой на «прототип», то недвусмысленной иронией отстранения, а то и явным противостоянием или «обнажением» романтических клише и штампов, демонстрацией условности письма.

Г. К. Косиков:

Готье с одной стороны, активно использует романтические изобразительно-выразительные средства, а с другой — ощущает их как застывшие клише и даже штампы, от которых он тем не менее не может и не хочет отказаться. Готье сознательно работает с готовой литературной топикой, а это значит, что экфрасисы, культурные аллюзии и реминисценции в конечном счете служат у него одной главной цели — стилизации. Цель всякой стилизации состоит в том, чтобы объективировать чужие стили, чужие способы выражения. Имитируя романтический стиль, Готье тщательно сохраняет все его характерные приметы, но вместе с тем что-то неуловимо в нем меняет, поскольку не просто «срисовывает» чужие художественные изображения, но их «подрисовывает» и «прорисовывает» — углубляет тона там, где оригинал содержал лишь полутона и оттенки, проводит резцом в тех местах, в которых имитируемый автор работал более тонкими штрихами, и т. п. Это опять-таки приводит к двойному эффекту: с одной стороны, Готье отнюдь не огрубляет и не искажает исходный образ, но лишь делает его более выпуклым и четким, а с другой — сама эта четкость позволяет ощутить известную условность данного образа по отношению к жизни.

Впечатление условности, которое оставляют стихи Готье, усиливается за счет его открытой установки на экзотизм, причем экзотизм, предполагающий мозаичное смешение топосов, заимствованных из самых различных (как

в географическом, так и в историческом отношении) областей культуры. Причудливое соседство китайской «Голубой реки» (Янцзы) и толедских клинков, турецких кальянов и дамских нарядов в стиле рококо, греческих мифологических персонажей и стилизованных «ветеранов старой гвардии», египетских пирамид и венецианского карнавала — все это создает атмосферу декоративности и легкой ирреальности мира, живописуемого Готье.

Он сознательно стремился к этому эффекту, ясно понимая, что обожаемое им Искусство более всего похоже на красочную упаковку, в которую не может и не хочет укладываться действительная жизнь. А жизнь, несмотря на все ее «несовершенства», Готье любил не менее страстно, чем искусство. Чувственный и чувствительный, очень эмоциональный, открытый, доверчивый и оптимистичный по природе, «добрый Тео» всей душой был распахнут навстречу внешнему миру.

Т. ГОТЬЕ И Н. ГУМИЛЁВ

Теофиль Готье потряс Николая Гумилёва родством эстетик, мировоззрения, поэтических систем, «уплотнения» реальности словом. Жемчуга Гумилёва во многом «пересекаются» с Эмалейми и камейми, позволив ему, как переводчику, почти полностью «слиться с художественной волей переводимого автора, заговорить с ней в унисон; ему не пришлось делать над собой усилий, чтобы «заразиться» образностью Готье — он гляделся в нее как в зеркало».

Перевод Эмалейми и камейми стал программной акцией мэтра акмеизма, объявившего Т. Готье одним из своих предшественников.

Н. Гумилёв:

Еще до 1866 года, когда группа парнасцев открыла свой журнал «Le Parnasse Contemporain» стихами Теофиля Готье, его одного из всех романтиков признавая не только своим, но и *maitre*'ом, и даже до 1857 года, когда Бодлер, посвящая Теофилю Готье свои «Цветы Зла», назвал его непогрешимым поэтом и совершеннейшим волшебником французской словесности, мнение о безусловной безупречности его произведений разделялось во всех кругах, не чуждых литературе. И несмотря на то, что это мнение вредило поэту в глазах толпы, которая считала холодным — его, нежного, застывшим — его бесконечно жадного до жизни, неспособным понимать других поэтов его, заключившего в одном себе возможности французской поэзии на пятьдесят лет вперед, он любил настаивать на этом качестве и возводил его в принцип, дразня гусей.

Николай Гумилёв видел в Т. Готье идеал поэта и во всем стремился походить на своего французского учителя, усвоив даже его нелюбовь к музыке. Именно у Теодора Готье Гумилёв обнаружил искомый «холод в красоте», хрустальный стиль и прекрасную ясность. Он называл имя Теофиля Готье среди величайших мировых классиков — Шекспира, Рабле, Вийона, проложивших, по его мнению, пути акмеизму, искусству высших достижений.

Подбор этих имен не произволен. Каждое из них — краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека; Рабле — тело и его радости, мудрую физиологичность; Вийон поведал нам о жизни, нисколько не сомневающейся в себе, хотя знающей все, — и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие; Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойнейшие одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента — вот та меч-

та, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами.

В целом парнасцы, писал Н. Гумилёв, попытались создать синтез романтизма и классицизма, сохранив от первого красочность образов, точность выражений и ритмические нововведения, а от второго строгое развитие мысли, гармонию образов и объективность, возведенную ими в основной принцип под названием бесстрастия.

Готье, по мнению Гумилёва, освободил метрику от пут догматических «правил», обогатил ритмику и придал первостепенное значение звучанию слова.

Русло стихов Готье глубокое, но пролегает в узких скалах.

Выбор слов, умеренная стремительность периода, богатство рифм, звонкость строки, всё, что мы так *беспомощно называем формой произведения*, находили в Теофиле Готье ярого ценителя и защитника.

Он последний верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни, и он чувствовал себя гражданином этого мира.

В «Эмалях и камнях» он равно избегает как случайного, конкретного, так и туманного, отвлеченного, он говорит о свойствах как явлениях, о белизне, о контральто, о тайном сродстве предметов, черпая образы из всех стран и веков, что придает его стихотворениям впечатление гармоничной полноты самой жизни. И в то же время он умеет не загромождать своих произведений излишними подробностями, пренебрегает импонировать читателю своей эрудицией.

По мнению Г. К. Косикова, Готье и Гумилёва роднят предметность слова, скульптурность и цветовая окрашенность каждого изображения, обилие выразительных декоративных деталей, внутренняя тяга к экзотике:

Подобно Готье, Гумилёв, как правило, не рисует «с натуры», но «прорисовывает», а зачастую и «дорисовывает» готовые образы-топосы, обильно украшая их выразительными декоративными деталями — начиная с хрестоматийного (стилизованного «под Стивенсона») «золота кружев», сыплющегося с «розоватых брабантских манжет» («Капитаны»), и кончая сочным портретом «мэтра Рабле» в «Путешествии в Китай»:

Грузный, как бочки вин токайских,
Мудрость свою прикрой плащом,
Ты будешь пугалом дев китайских,
Бедрa обвив зеленым плющом.

«Жемчуга» не знают «неприкрашенной» жизни: у Гумилёва она всегда стремится предстать в том или ином литературном наряде, романтическая живописность которого нарочито подчеркивается, стилизуется.

Укажем, наконец, и на третью черту, сближающую Гумилёва с Готье, — экзотизм (биографически подкрепленный путешествиями в Италию и Африку), «бегство» в иные века и страны — в библейскую старину («Адам», «Потомки Каина», «Сон Адама»), в Древний Вавилон («Семирамида»), в «славянство» («Сказочное», «Охота»), в античность («Возвращение Одиссея», «Варвары»), в эпоху Возрождения («Попугай», «Старый конквистадор», «Капитаны»). Критика уже отмечала, что, стремясь к «реальности, к земному, вещному миру», Гумилёв «жаждал мира в такой необычной степени яркости, какую обыденная действительность дать ему не могла». Вот почему «свою мечту, вычитанную из книг, он превратил в реальность».

«Экзотизм» Гумилёва — это не поза, а глубокая мировоззренческая позиция: испытывая неудовлетворенность личной действительностью, он стремился найти «такую точку обзора, такую высь птичьего полета, откуда новейшая цивилизация показалась бы мгновенным и не очень значительным эпизодом в необъятном бытии человечества» — характеристика, которую — с некоторыми уточнениями — можно было бы применить и к Готье.

Что еще прельщало в Готье Гумилёва, его лучшего русского переводчика и интерпретатора? Я полагаю, точность изображения внутреннего мира, «живого» сознания, человеческого «я». Поэтому Гумилёв и зачислял Готье в предтечи акмеизма, что видел в нем поэта эйдосов, а не столов, художника-фиксатора душевных движений. Первенство формы над содержанием у Готье и Гумилёва неправильно интерпретировано *нашими*: речь идет почти об обратном: первичности платоновского эйдоса по отношению к вещи:

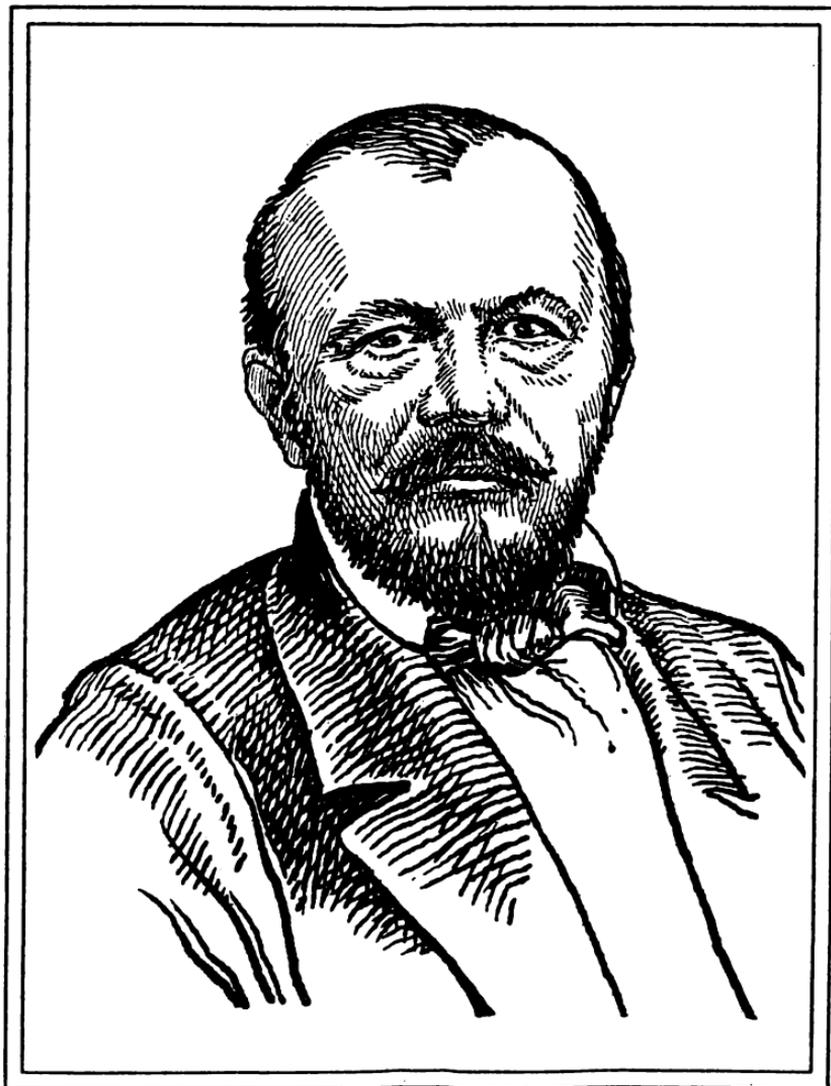
Но форма, я сказал, как праздник пред глазами:
Фалернским ли вином налит или водой —
Не все ль равно! кувшин пленяет красотой!
Исчезнет аромат, сосуд же вечно с нами.

Это четверостишие Готье, пожалуй, наисовершеннейшее выражение идеализма Платона.

Но Гумилёв ценил Готье не только за духовность, но и за жизненность, за безудержность раблезианского веселья, радость мысли, заразительную могучесть и художественное бесстрашие.

Он последний верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни, и он чувствовал себя гражданином этого мира. Он не подразделял его на высшие и низшие касты, на враждебные друг другу течения. Он уверенной рукой отовсюду брал, что ему

было надо, и все становилось чистым золотом в этой руке. Классик по темпераменту, романтик по устремлениям, он дал нам незабываемые сцены в духе поэзии «Озерной Школы», гётевского склада размышления о жизни и смерти, меланхолические шаловливые картинки XVIII века.



ЖЕРАР ДЕ НЕРВАЛЬ

Безумный, он познал безумья высоту...

Жерар де Нерваль

Я безутешен, вдов, на мне печать скорбей,
Я аквитанский принц, чья башня — прах под терном,
Моя звезда мертва, над лютнею моей
Знак *Меланхолии* пылает солнцем черным.

Жерар де Нерваль

Лицейский однокашник Теофиля Готье Лабрюни, известный под псевдонимом Фриц и вошедший в историю французской литературы как Жерар де Нерваль, хотя не относится к поколению проклятых, в полной мере испил их горькую чашу: сиротство (преждевременная смерть матери, безотцовщина при живом отце, колесившем со своим госпиталем по Европе с наполеоновским войском), крушение юношеских надежд, развал богомного содружества «бузенго», служившего отдушиной в «гнилом болоте», истощивший нервную систему изнурительный труд литературного поденщика, бездомность и безденежье, трагическая любовь и смерть любимой, оставившая в тоскующей душе глубокую, незаживающую рану, постоянное ощущение злого рока, не отпускающего ни на минуту, усиливающийся душевный недуг — все это с какой-то тупой неизбежностью вело пасынка судьбы к трагической развязке. В *Обездоленном*, одном из проникновеннейших сонетов, сам поэт, расскажет обо всем этом с пронзительной грустью.

Мне кажется, что отрастивший себе волосы Иисуса поэт ощущал себя человеком подобной судьбы*, свидетельством чего является замечательное стихотворение из сборника *Химеры*:

* Обращаю внимание на родство судеб и самоощущение «распятости» Нерваля и Ницше.

ХРИСТОС НА МАСЛИЧНОЙ ГОРЕ

Бог умер! Вось пуста...
Рыдайте, дети! Вы осиротели.

Жан-Поль

I

Когда затосковал Господь и, как поэт,
К деревьям вековым воздел худые руки,
Казалось — заодно и недруги, и други,
И ни одна душа не дрогнула в ответ,

А те немногие, кому хранить завет,
Кто предвкушал уже грядущие заслуги,
Во сне предательском лежали. как в недуге
И обернулся он и крикнул: «Бога нет!».

Все спали. «Истина, которой вы не ждали?
Коснулся неба я, достиг заветной дали
И навзничь падаю, сраженный наповал.

О бездна, бездна там! Обещанное — ложно!
Отвержен жертвенник и жертва безнадежна...
Нет Бога! Нет его». Но сон торжествовал.

II

Стенал он: «Все мертво! Измерил я впервые
Те млечные пути неведомо куда;
Как жизнь, я проникал в пучины мировые,
Где стыл за мной песок и пенилась вода.

Везде лишь соль пустынь да волны клонят выи
И в гибельную мглу уходят без следа,
Несет дыханье тьмы светила кочевые,
Но дух не обитал нигде и никогда.

Я ждал, что божий взор навстречу прояснится,
Но встретила меня лишь мертвая глазница,
Где набухала ночь, бездонна и темна, —

Воронка хаоса, зловещие ворота,
За смутной радугой спираль водоворота,
В который втянуты Миры и Времена!

III

Неумолимый Рок, бесстрастный сборщик дани,
Страж неизбежности в пылу слепой игры!
От поступи твоей бледнеет мирозданье
И втаптываешь в лед ты звездные костры.

Что безотчетнее тебя и первозданней!
Что слитки солнц тебе! Пустячней мишуры...
Но занесешь ли ты бессмертное дыханье
Из обреченного в рожденные миры?..

Отец мой, жив ли ты в отчаявшемся сыне?
Восторжествуешь ли над смертью, чтобы жить?
И ангел тьмы тебя не сможет сокрушить?

Готов ты выстоять и выстоишь ли ныне?
Мой жребий падает, и тяжек его гнет —
Ведь если я умру, то все тогда умрет!».

IV

Все обреченнее, все глуше и слабее
Звучала исповедь отверженной души.
И смолк он и к тому взмолился, кто в тиши
Единственный не спал под небом Иудеи.

«Иуда! — крикнул он, собою не владея. —
Ты знаешь цену мне и знают торгаши,
Так не раздумывай и дело пореши,
Ведь наделен же ты решимостью злодея!».

Но брел Иуда прочь, пока хватило сил,
В душе досадуя, что мало запросил,
То с угрызеньями борясь, то с опасеньем.

И лишь один Пилат к молениям в саду
Проникся жалостью и, бросив на ходу:
«Связать безумного!» — вернулся к донесеньям.

В литературном наследии Жерара де Нерваля, как и Теофиля Готье, лирика занимает скромное место — он больше известен как переводчик, очеркист, драматург. За перевод девятнадцатилетним поэтом первой части *Фауста* он удостоился похвалы самого автора (вторая часть переведена лишь в 1840 году). Нерваль познакомил французскую публику со многими немецкими писателями — Шиллер, Уланд, Кёрнер, Бюргер, Гейне, Гофман, Жан Поль...

Нерваль пробовал силы и в драматургии: хотя его пьесы при жизни не увидели сцены, он стал соавтором нескольких постановок А. Дюма и театральным критиком.

Ранние поэтические опыты Нерваля подражательны и риторичны, однако с начала тридцатых годов он публикует в периодике зрелые стихи, и среди них настоящий шедевр — *Фантазия*.

ФАНТАЗИЯ

Есть песня, за которую отдам
Всего Россини, Вебера и Гайдна,
Так дороги мне скорбь ее и тайна
И чары, неподвластные годам.

Душа на два столетия молодеет,
Едва дохнет та песня стариной...
Век Ришелье. Я вижу, как желтеет
Вечерний свет на отмели речной.

В кирпичном замке с цоколем из камня
Оранжевые отсветы стекла,
В пустынном парке каменные скамьи,
Среди цветов речные зеркала.

А в завитках оконной филиграни
Льняная прядь и темный женский взор —
И, может быть, в ином существованьи
Я видел их... и вижу до сих пор...

Увы, судьба оказалась немилосердной к большому поэту, работает он урывками, ему приходится много колесить по миру —

вся Западная Европа, Египет, Сирия, Константинополь, журналистика кормит его, но забирает все силы. В феврале 1841 года — в возрасте Иисуса Христа — на поэта обрушивается беда, приступ тяжелого душевного заболевания. Через год с небольшим поэт теряет самое дорогое, что у него было в жизни, — любимую женщину, Женни Колон, образ которой является центральным в его творчестве. С ней поэт связывал свою мечту о неземной, возвышенной любви и неутоленную тоску по Идеалу.

Спасение от обрушившихся бед Нерваль искал в работе и путешествиях, у него огромные и разнообразные литературные планы, но в 1851-м его сражает новый приступ болезни. Однако, и на сей раз он пытается противопоставить безумию все свои интеллектуальные силы, даже сами его (безумия) плоды...

За оставшиеся ему 4 года он успевает опубликовать сборник прозаических миниатюр «Октябрьские ночи» (1852), книгу очерков о различных персонажах из французской истории «Иллюминаты» (1852), «Сказки и шуточные истории» (1852), автобиографическую книгу о молодости «Маленькие замки Богемы» (1853), сборник новелл «Дочери огня» (1854), цикл из 12 сонетов «Химеры» (1854) и, наконец, книгу «Аврелия, или Грёза и Жизнь» (1855); последняя поражает той ясностью ума и трезвым аналитизмом, с которыми Нерваль описывает свои собственные галлюцинаторные состояния, вызванные болезнью («Разум, под чью диктовку Безумие пишет свои мемуары», — так определил «Аврелию» Т. Готье).

Болезнь обостряет интерес поэта к таинству жизни, связи жизни и смерти, родству человека со всем Бытием — ко всему тому, что немецкие романтики именовали «стремлением к бесконечности». Нерваля интересует восточная и древняя эзотерика, египетский оккультизм, восточные и средневековые культы, философия пифагорейцев, алхимия, астрология, демонология, животный магнетизм, учение о переселении душ. Возможно, интерес ко всему «потустороннему» лишь приблизил трагическую развязку:

утром 26 января 1855 года прохожие обнаружили бездыханное тело поэта, повесившегося на садовой решетке в самом центре Парижа...

Он прожил жизнь свою то весел, как скворец,
То грустен и влюблен, то странно беззаботен,
То — как никто другой, то — как и сотни сотен...
и постучалась Смерть у двери, наконец.

И попросил ее он обождать немного,
Поспешно дописал последний свой сонет,
И после в темный гроб он лег, задувши свет
И на груди своей сложивши руки строго.

Ах, часто леностью его душа грешна,
Он сохнуть оставлял в чернильнице чернила,
Он мало что узнал, хоть увлекался всем,

Но в тихий зимний день, когда от жизни брэнной
Он позван был к иной, как говорят, нетленной,
Он, уходя, шепнул: «Я приходил — зачем?».

Согласно одной из версий, самоубийство Жерара де Нерваля связано с прогрессированием той же болезни, что и Бодлера (сифилиса). В письмах последнего есть фраза, которую можно интерпретировать именно таким образом: «Я почувствовал себя больным той самой болезнью, которой страдал Жерар, а именно — страхом, что не смогу больше ни думать, ни писать». Речь, по видимому идет о страхе распада личности в результате поражения мозга. Бодлер не имел приятельских отношений с Нервалем, но периодически они встречались, и он мог знать то, что Нерваль так тщательно скрывал...

Мечтой жизни Нерваля стало торжество жизни над судьбой. Он страдал стать всемогущим, но не в смысле преодоления жизненных невзгод, но — в сфере духовной, творческой. В П а р а - д о к с а х и и с т и н е (1844) Нерваль писал:

Я не прошу у Бога менять что-нибудь в событиях, но изменить меня относительно вещей: даровать мне способность сотворить вселенную, которой бы я сам распоряжал-

ся, власть повелевать моей вечной грезой вместо того, чтобы ее претерпевать. И тогда я буду поистине богом.

Судя по всему, эту свою мечту ему удалось осуществить в поэзии. Марсель Пруст, явно предпочитавший Нерваля Бодлеру, по этому поводу сказал следующее:

Если писатель пытался себя самого определить, уловить и осветить смутные нюансы, глубокие законы, почти неуловимые впечатления души, так это Жерар де Нерваль... Он нашел способ не только лишь рисовать и придать картине цвета своей мечты.

Поэтическое наследие Нерваля состоит из двух небольших циклов: *Оделетты* и *Химер*, опубликованных в приложениях к другим его книгам. Иногда к его лирике относят повести *Сильвия* и *Аурелия*, насыщенные сновидческими фантазиями и народными поверьями Франции.

Оделетты, или «малые оды», немного напоминают — и содержанием и строфико-метрическими приемами — лирику вагантов:

Пройдут, как грезы,
Здесь час и год!
Утихнут грозы,
И грусть уйдет,
Как след угрозы
С затихших вод.

Впасть на мгновенье
В блаженный бред!
Лишь в нетерпенье
Страстей секрет:
Миг наслажденья —
И их уж нет!

В *Химерах*, вопреки просветленному очарованию «малых од», мы слышим опережающие время мучительные прозрения. Сплавляя метафизику и мифы, одушевленную тайнопись мирозда-

ния и экзистенциальное мироощущение, причащаясь сновидениями к сокровенному смыслу жизни, Нерваль все ближе подходил к горестному открытию, к жуткой догадке о потерянности человека во вселенском хаосе бытия. Обилие мистических намеков, реминисценций, обильная символика, образующая глубинные пласты нервалевской мысли, вера в сон как иную жизнь, жажда доискаться заповедной истины человеческого удела — всё это перебрасывает мост от романтиков к Бодлеру и далее к экзистенциальным поэтам современности.

Отгадку как собственной участи на земле, так и таинств вселенной Нерваль, переводчик «Фауста» Гёте на французский язык и поклонник немецких романтиков, пробует отыскать в легенде. Отголоски мистерий Ближнего Востока (Нерваль ездил туда в продолжительное путешествие), древнегреческих мифов, христианских преданий, старинного фольклора, алхимических учений, позднейшего масонства — все это сплетено здесь в причудливо личную нервалевскую мифологию, добычу наперебой оспаривающих друг друга толкователей. Подобному сознанию, во всем склонному видеть тайнопись, мироздание чудится одушевленным в каждой своей клеточке, поющим на тысячи голосов для уха, умеющего их расслышать...

Вошедшие в мировую сокровищницу поэзии **Золотые стихи** Нерваля глубоко экзистенциальны и во многом превосходят идеи Тейяра де Шардена, Хайдеггера и Камю.

ЗОЛОТЫЕ СТИХИ

Очнись! Все в мире чувствует.

Пифагор

Ты веришь, человек, что нам одним судьбою
Дан разум и без нас вселенная пуста;
Да, мысль твоя вольна, но с нею неспроста
Мир не считается наедине с собою.

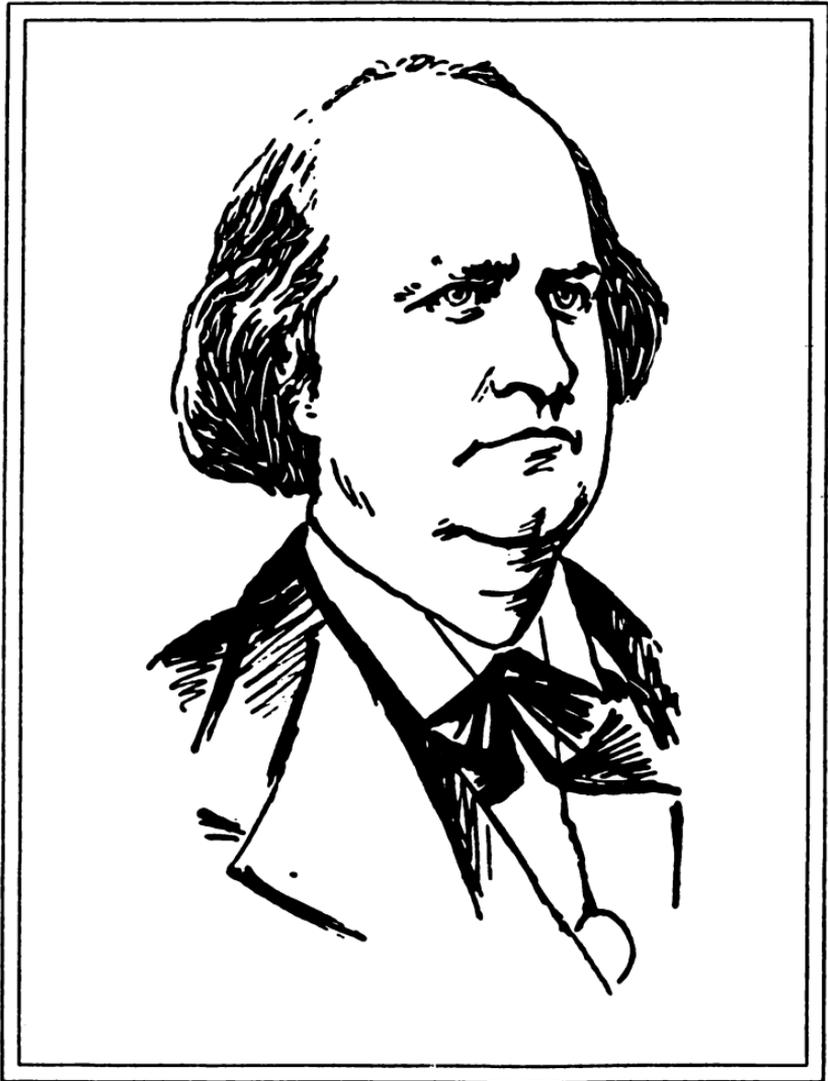
В любом цветке душа распахнута с мольбою;
Чем бессловесней тварь, тем жарче немота;
Мистерия любви в металле отлита —
Все в мире чувствует! И властно над тобою.

Как соглядатая, страшишь слепой стены —
Крупницы разума везде растворены,
И злом не оскверняй глагол непробужденный.

Бог и в убожестве является порой,
И, как под веками зрачок новорожденный,
Упорно зреет дух под каменной корой.

Поэт отказывается пропеть оду человеку, но видит в нем божественно предопределенную частицу бытия, Наблюдателя, увенчавшего эволюцию растворенного в мире разума. Мистерия жизни заключается именно в животворящей мощи природы, совпадении «земных происшествий» с иными мирами и иным, похожим на сон, существованием.

Причаститься к сокровенному смыслу, а быть может, преднамеренному умыслу этого неумолчного бытийного круговорота, в котором смерть и воскресение чередуются как залог надежды, Нерваль хотел бы через сновидчество. В вихрении грез, по его предположениям, вещает о себе впрямую, без вмешательства рассудка, сама природа, ее судьбоносные божества-зихдители. Вникнув в эту заповедную правду, душа, омраченная жизненными утратами, не раз смущенная жуткими предчувствиями и догадками о своей потерянности во вселенском хаосе, могла бы обрести согласие с собственным прошлым, настоящим и будущим, примиренно вписаться в распорядок и ход вещей. Жажда попытаться обетованной истины своих земных дорог — а ведь такая истина рано или поздно, осмысленно или неосознанно манит каждого как утешающее оправдание пережитого — и составляет притягательность «Химер», делая их доступными и для тех, кто не искушен в мистико-мифологических намеках, образующих подспудный пласт нервалевской мысли.



ЛЕКОНТ ДЕ ЛИЛЬ

ЭСТЕТИКА ПАРНАСА

Поэт начинается там, где человек исчезает. Судьба последнего — жить своей человеческой жизнью, миссия поэта — создавать то, что не существует.

Х. Ортега-и-Гассет

В области формы Леконт де Лиль стремился к предельному совершенству и был беспощадно строг в этом отношении.

В. Брюсов

Точкой бифуркации французской поэзии, послужившей началом принципиально нового пути ее эволюции и взрастившей такие замечательные культурные феномены, как Серебряный век в России, а еще раньше символизм во Франции, стал 1852 год, год выхода двух замечательных книг — *Эмалей и камей* Теофиля Готье и *Античных поэм* Леконта де Лилия. Водораздел между отжившим романтизмом и зарождающимся символизмом проходит через эти две вершины и замыкается альманахами *Современный Парнас*, три выпуска которого опубликованы между 1866 и 1876 гг.

Словно бы сделав у Готье изящно-легкий прощальный кивок в сторону романтических излияний раненого сердца и пылкого проповедничества, французское стихотворчество откачнулось от всего этого по указке Леконт де Лилия с сердитым раздражением.

Хотя позже Малларме и Редон обвинили Парнас в том, что ему недоставало тайны («они [парнасцы] лишали дух упоительной

радости — сознать, что он творит»), пошедшие неторенными путями Бодлер, Верлен, Малларме, будучи изначально чуждыми отправным идеям составителей альманахов, начали свой литературный путь либо непосредственно публикациями в Современном Парнасе, либо эволюционируя дальше парнасцев.

Помимо самого Леконт де Лиля в круг первых парнасцев, входили Эредиа, Теодор де Банвиль, Вильде де Лиль-Адан, Менар, Маррас, Глатиньи, ранний Анатолий Франс. Много позже, в России, зачинатели Серебряного века — Анненский, Брюсов, Гумилёв, Лозинский — начинали свой творческий путь как поклонники французского Парнаса.

В России был свой Леконт де Лиль — Иннокентий Анненский, как и его французский предтеча переведший все трагедии Еврипида, такой же знаток античности и древней классики. Говорят, Анненский вкладывал в переводы восторженность и патетичность, которые никогда не позволял себе в собственных стихах...

В цепях молчания, в заброшенной могиле
Мне легче будет стать забвенной горстью пыли,
Чем вдохновением и мукой торговать.

Мне даже дальний гул восторгов ваших жуток, —
Ужель заставите меня вы танцевать
Средь размалеванных шутов и проституток?

И. Анненский:

Итак — вот путь славы Леконт де Лиля. Ему не суждена была популярность Ростана, поэта нарядной залы и всех, кто хочет быть публикой большого парижского театра. Тем не менее он мог претендовать на «власть над сердцами», которая так нужна была Виктору Гюго. Вокруг стихов великого поэта и, точно, как бы и теперь еще видишь

чьи-то восторженные, то вдруг загоревшиеся, то умиленные и влажные глаза. Да, вероятно, и сам Гюго не раз чувствовал их за своим бюваром. Не такова история славы Леконт де Лиля.

Как ни странно, но его славу создавала не духовная близость поэта с читателями, а, наоборот, его «отобщенность» от них, даже более, — его «статуарность». Его славу создавала школа, т. е. окружавшая поэта группа молодых писателей, и ее серьезное, молчаливое благоговение перед «мэтром» импонировало более, чем шумный восторг.

Романтическому культу чувства, душеизлияния, исповедальности, душевному самовыражению Парнас изначально противопоставил высокий профессионализм, ученость, книжность, мастерство, безукоризненную выверенность стихотворных форм. Отныне поэзия не безотчетные восторги или горестные вопли, но безупречная выучка и виртуозная отделка.

Неофит Парнаса, впрочем поспешивший покинуть эту стезю, в эпилоге к С а т у р н и ч е с к и м п о э м а м очень точно выразил эстетические заповеди Современного Парнаса: в противовес спонтанной и эмоциональной произвольности «наших Вдохновенных, чьи сердца воспламеняются от случайно брошенного взора и кто вверяет себя всем ветрам, подобно березе», поэту надлежит «изготавливать взволнованные стихи с холодной головой»:

...искусство вовсе не в том, чтобы выплескивать собственную душу — ведь Венера Милосская из мрамора, не так ли?

Нам же, склонившимся у стола при свете лампы, нам нужно овладеть наукой и укротить сон, приложив руку ко лбу, как Фауст со старинных гравюр, нужны Упорство и Воля.

Наш долг — предаться неустанным ученым трудам, обзавестись способностью к неслыханным усилиям и беспримерным подвигам, ибо только по ночам, из суровых ночных бдений, медленно-медленно рождается Творение, точно восходящее Солнце.

Поэзии ламентаций и излияний, сентиментализму и мелодраматизму романтиков («все сочинители элегий — каналы») Парнас противопоставил поэтическую действительность, абстрагирующуюся от «слишком человеческого», патетического и нравоучительного. Позже, обобщая идеи парнасцев на современную ему модернистскую поэзию и музыку, Ортега-и-Гасет напишет:

Искусство не может состоять из психического заражения, потому что последнее является бессознательным феноменом, а искусство имеет совершенно полную ясность, это полдень интеллекта. Плач и смех эстетически чужды ему. Жест красоты не выносит меланхолии или улыбки.

Эстетика Парнаса не ограничивалась призывами к добротности профессионализма, исключаяющей романтические небрежности: взыскательное мастерство и не теряющий самообладания интеллектуализм, помимо прочего, преследовали долговременную цель обновления культуры, естественную для творцов потребность бросить вызов своей эпохе. По признанию де Лиля, поэты «ненавидят свою эпоху из естественного отвращения к тому, что нас убивает». Забыв о собственных призывах к холодности и отстраненной безучастности, поэт бросал вызов современникам:

Бесплоднее камней рассохшейся пустыни,
Глухим отчаяньем зажатое в тиски,
Вы — жалкие рабы бесчувственной гордыни,
С рожденья попранной свободы должники.

Ваш ум бездействует, увязнув в мокрой тине
Порочных помыслов и суетной тоски;

Забыв о вечности, душа бежит святыни,
Рождая гибели несчастные ростки.

Но мнится, близок день, когда у груды злата,
Ступив беспомощно перед лицом расплаты
В ту область, где царят безумие и страх,

Не в силах вынести бездушного сомненья,
Не зная радости, не веруя в спасенье,
Вы все погибнете, червонцы сжав в руках.

Леконт де Лиль не скрывал своего стремления к поэтическому священнодействию и даже причислял парнасцев к «новой теократии», правильнее сказать — культурократии, глубоко веря в спасительность несомой культурой Красоты. Как позже русские символисты, парнасцы исповедовали доктрину священства культуры и жречества художников.

От мирян они горделиво отгораживались своим обетом исполнять неукоснительно миссию глашатаев вечного распорядка вещей посреди мельтешни повседневного хаоса. «Башни из слоновой кости» — монашеские обитатели высококолобых культурократических отшельников, а доступ туда получают подвергнувшие себя аскезе внутреннего раздвоения, секретами которой и делился Леконт де Лиль, когда доверительно рассказывал одному из друзей: «Я живу на интеллектуальных вершинах в безмятежности, в спокойном созерцании божественных совершенств. На дне моего мозга идет какая-то шумная возня, но верхние его пласты ничего не ведают о вещах случайно-бранных».

Леконт де Лиль полностью предвосхитил элиотовскую эстетику деперсонализации творчества, понимаемую в том смысле, что Мудрость несовместима с честолюбивыми помыслами, тщеславными вожделениями, жизненной маятой, балаганом человеческого существования.

Как изможденный зверь в густой пыли вечерней,
Который на цепи ревет в базарный час,
Кто хочет, пусть несет кровь сердца напоказ
По торжищам твоим, о стадо хищной черни!

В предисловии к Античным поэмам эта мысль выражена в виде максимы:

В прилюдном признании, когда обнажают терзания сердца и его не менее горькие упоения, есть непростительное тщеславие и кощунство. С другой стороны, сколь бы живыми ни были политические страсти теперешней эпохи, они чужды отвлеченной умственной работе.

...искусство и наука, долгое время разьединенные вследствие разнонаправленных усилий ума, должны ныне тяготеть если не к слиянию, то к тесному согласию друг с другом.

Иными словами, место поэзии, как окна в мир, между наукой и философией, долг поэта — самоотверженная отрешенность, устремленность к эйдосам, преодоление «слишком человеческого».

Удавалось ли поэту строго блюсти сформулированные им принципы эстетики Парнаса в собственном творчестве? Это сложный вопрос, тем более, что творчество — по глубинной своей природе — стремится выйти за пределы любых канонов, императивов, предписаний. Поэзия де Лиля в этом смысле не является исключением: соблюдая внешнее бесстрашие, насыщая текст философскими реминисценциями, пытаясь сохранить взыскуемую объективность, поэт не в состоянии преодолеть «живую жизнь», острое ощущение тотальной деградации, *solvat seclum* рушащегося века.

Отрешенность оборачивалась у Леконт де Лиля и вовсе запальчивым назиданием, когда он брался внушать уроки мудрости, позаимствованной из древнеиндийских учений

о смерти как блаженном погружении в недра единственно подлинного вечного бытия, сравнительно с которым все живое, а стало быть, бременное есть «поток мимолетных химер» и «круженье призраков» — на поверку суета сует, что гнездится повсюду, все на свете разъедает и точит, рано или поздно превращая изобильную полноту в пустую труху. Философическому созерцателю, зашедшему так далеко в своем скепсисе, ничего не остается, как признать: «Небытие живых существ и вещей есть единственный залог их действительности». Парадоксальность Леконт де Лиля как певца цивилизаций далекого прошлого проступает разительно при сопоставлении с писавшей тогда же «Легендой веков» Гюго, где седая старина мощно и щедро живет благодаря как раз своей подключенности к становящемуся настоящему. И состоит в том, что былое и безвозвратно канувшее рисуется ущербным даже в пору своего расцвета. Живое искони тяготеет к гибели и оправдано единственно тем, что может обрести долговечность, представши под пером своего летописца «красивой легендой» (И. Анненский), памятником — мертвым, зато нетленным.

Как и другие парнасцы, Леконт де Лиль стремился придать субъективным переживаниям поэта эпическую широту, или, по словам В. Я. Брюсова, требовал «отрешения поэта от своей личности, исчезновения поэта за создаваемыми им образами».

Кроме того, Леконт де Лиль, подобно Теофилю Готье (если не больше его), был поэтом преимущественно пластического склада, поэтом зрительного восприятия действительности, мастером словесной живописи, хотя одновременно умевшим и сильно мыслить. В своем творчестве он главным образом показывает, и только отчасти — рассказывает. Красноречие, столь типичное, например, для Виктора Гюго, никогда не являлось главной силой Леконт де Лиля и расудочность была мало ему свойственна.

Леконт де Лиль не разграничивал поэтические школы и эстетики: долг поэта — творить великие стихи, «всё остальное — ноль». Не тирания правил, не приверженность к императивам, но «создание поэтики в соответствии с природой и характером собственного дарования» — вот поэзия. Вневременность и неизменность поэзии заключена не в ее «классичности», но в способности поэта создать свой неповторимый язык, адекватный замыслам поэта.

Важнейшую роль в художественном творчестве Леконт де Лиль отводит воображению — он понимает его как умение видеть идеальное в реальном. Шедевром такого идеализированного реализма представляется ему картина Давида, который изобразил Марата, умирающего в ванне: «Марат некрасив; он зелен, худ, обливается кровью, и тем не менее это великолепно. Нет ничего более правдивого, нет ничего более идеального; это — высокое воображение и неопровержимые доводы цвета и выразительности». Художник должен творить сознательно, утверждает Леконт де Лиль, и твердо знать, чего он хочет. Вдохновение и мастерство, полагает он, должны быть гармонически соединены.

Оригинальны оценки Леконтом де Лилем путей развития французской поэзии с начала XVII века. Он упрекает «отца классицизма» Малерба в том, что, урегулировав французский стих, он лишил его естественной первозданности, дерзкой грации, красок и мелодичности. Ракан, Менар и даже Кино (мы добавили бы в этот список Теофиля де Вио и Сент-Амана) кажутся ему более крупными поэтами, чем Малерб. После этих талантливейших мастеров в течение полутора столетий до Андре Шенье, говорит Леконт де Лиль, во Франции не было настоящих поэтов, а только мыслители и критики, писавшие стихи.

Что же касается поэтов XIX века, то Ламартин, богато одаренный чувствами, по мнению Леконта де Лиля, не обладает техникой, а Виктор Гюго «страдает отсутствием вку-

са, такта, чувства меры», кроме того, он не достиг гармонии стиха.

При всей интеллектуальности искусства, здравого смысла недостаточно для поэта. Краски, свет, выразительность, но главное — редкостная способность видеть идеальную сторону вещей — вот что превращает человека в поэта.

Особенность поэтической реальности в том, что она всегда шире поэтических деклараций и манифестов, в ее небрежении собственными императивами. Парнасцы в малой степени следовали доктринам безучастности, невозмутимой отрешенности, описательности, зрелищности, расчисленной выверенности, подконтрольности вдохновения рассудку. Самому мэтру искомая отстраненность от «я» давалась лишь в анималистических миниатюрах, таких как *Слоны*, *Ягуар*, *Сон кондора*, *Джунгли* — необыкновенно зрелищных, живописных, картинных и — одновременно — природных, живых, вполне адекватных тому, что современный турист может увидеть и почувствовать в национальных парках Африки*:

СЛОНЫ

Краснеющий песок, как океан безгранный,
на ложе каменном почует, раскален;
недвижимый прибой заполнил небосклон
парами медными: там — Человека страны.

Ни звука; все мертво. Семейства сытых львов,
за много сотен миль, спят по глухим пещерам,
и в рощах пальмовых, знакомых всем пантерам,
жирафы воду пьют из синих родников.

* Именно «Слоны» де Лиля пришли мне на память при посещении парка Крюгера в ЮАР.

И птица не мелькнет, прорезав воздух сонный,
в котором солнца диск пылающий плывет;
лишь иногда боа, в тепле своих дремот,
чешуйчатой спиной блестит, ползя по склону.

Так раскален простор под небом огневым.
Но вот, когда все спит и видит сон о влаге,
огромные слоны, степенные бродяги,
пустыней, по пескам, идут к местам родным.

На горизонте встав, как бурые буруны,
они идут, идут, взметая жаркий прах,
и, чтоб не потерять прямой тропы в песках,
уверенной ногой обрушивают дюны.

Вождь старый впереди. Как ствол древесный, слон
покрыт морщинами; его изъели годы;
утесом — голова, хребет — подобно своду
в движенье медленном покачивает он.

Не медля, не спеша, уверенно и чинно,
он к цели избранной товарищей ведет,
и, длинной бороздой свой означая ход,
старейшему вослед шагают исполины.

Между клыков висят их хоботы; порой
ушами машут. Их тела томятся жаром,
пот в душном воздухе густым восходит паром;
сопровождает их мух огнежаркий рой.

Но что им жажда, пыль, мух ненасытных жала
и солнце, жгущее морщины грузных спин?
Мечтают на ходу о зелени равнин,
о пальмовых лесах, где племя их взрастало.

Они увидят вновь поток меж гор больших,
где бегемот, ревя, ныряет в шумной пене, —
там, под лучом луны отбрасывая тени,
сквозь тростники к воде сходило стадо их.

И оттого они бредут неутомимо,
как черная черта в бескрайности песков.
И над пустынею опять глухой покров,
когда за горизонт уходят пилигримы.

САМОРОДОК С ОСТРОВА РЕЮНЬОН

Я мало радостей узнал, но, в пресыщенье,
дням новым, как векам былым, душой не рад.
В песке бесплодном, где все родичи лежат,
зачем не завершу я жизни сновиденье!

Зачем я не могу, под горькою травой,
недвижный, кинутый лишь времени в угоду,
вдруг окунуться в ночь, где не бывать восходу,
в огромный, яростный, утрюмый рев морской!

Леконт де Лиль

Леконт де Лиль обладал не только большим поэтическим дарованием, но и притягательной силой, харизмой, естественным образом привлекавшей к нему молодых поэтов, соблазненных преданным служением «Красоте неизменной, вечной», а заодно — перспективой посредством самоотверженного служения такой красоте обрести собственное бессмертие. Как бы ни относиться к холодному сиянию Парнаса, Леконт де Лиль внес огромный вклад в формирование самосознания художника как богоравного Творца, наделенного божественным даром создавать «вторую природу» — Искусство.

Будущий глава Парнаса родился в заморском департаменте Франции, на острове Бурбон (ныне — Реюньон) в 1818 году. Могу засвидетельствовать, что расположенная вблизи «земного рая», Сейшельских островов, эта благословенная земля как бы самой природой создана для поэзии — водопады «Фата невесты», поросшие тропическими лесами узкие каньоны, горные пейзажи, напо-

минающие «Окна Бога» в Трансваале. Видимо, не случайно, самой красивой деревней Франции признано маленькое селение Хелль-Бург в окаймленной стеной зелени долине Салази.

Отец будущего поэта служил фельдшером в армии Наполеона и после реставрации Бурбонов переехал в заморские территории, где женился на богатой креолке, владелице обширных плантаций, с этих пор присвоил себе титул *Leconte de L'isle* *.

Хотя в девятнадцатилетнем возрасте Леконт де Лиль покинул райский остров, впечатления детства и юношества о роскошной, благодатной земле, тропической природе и экзотике «южных морей» нашли отражение в его творчестве.

В 1837 году Леконт уехал во Францию для продолжения образования, по пути посетив остров святой Елены и могилу Наполеона. Поселившись у родственников в Бретани, он поступил на юридический факультет в Ренне, но кодексам Юстиниана и Наполеона предпочел литературу и сам начал писать стихи, а с 1840-го редактировал *В а р ь е т е* и даже пытался учредить журнал, который, однако, не нашел издателя.

В 1843-м Леконт возвратился на родину, согласившись на место стряпчего в местном суде. Однако, его тянуло в Париж и он не преминул воспользоваться приглашением друзей занять место редактора отдела литературы в газете *Д е м о к р а с и п а с и ф и к* («Мирная демократия»).

В 1845 году молодого республиканца друга-фурьеристы пригласили в Париж, возлагая на него надежду повысить культурный уровень социалистической печати. Молодой поэт быстро разочаровался в утопических надеждах и революционных упованиях: деятели, внушавшие народным массам идеи социальной справед-

* Леконт с острова (*франц.*).

ливости, слишком уж напоминали «бесов» Достоевского, тоже прошедшего через фурьеристский искус, да и сами «народные массы» вскоре вызвали в нем чувства, испытанные до него де Местром, а позже Ницше и Лебоном. Возможно, именно осознание «суеты сует» народных движений подтолкнуло де Лиля к поискам более надежных жизненных устоев, нежели утопические упования, того «священного идеала», который нельзя обагрить кровью или утопить в потоке быстротекущего времени. Леконт де Лиль наставлял друга:

Не говори мне, будто борьба между моральными принципами, в которые мы веруем, и несправедливостями истории началась только сейчас. Она ведется уже много веков и продолжится до тех пор, пока земной шар не рассеется пылью в космических пространствах. Но существует не один-единственный способ в ней участвовать... Меня привлекает мысль, что вклад творений Гомера в нравственные усилия человечества зачтут как более весомый, чем сочиненное Бланки, да простится мне это чудовищное сближение... В день, когда тебе удастся создать прекрасное произведение искусства, ты докажешь свою любовь к справедливости и праву убедительнее, чем написав двадцать трудов по экономике.

Духовная эволюция мэтра Парнаса — от утопических упований к «башне из слоновой кости» и «культуракратии» — типична для художника, пережившего эпоху революций: разочарование в «общем деле» обращает его взоры к служению не земной бренности, не «человечеству» или «народу», но Духу, Культуре, Красоте.

С. Великовский:

Краеугольный камень этого творческого самосознания — возведенное в суровую доблесть беззаветное служение своему кровному писательскому делу. Оно знаменует

собой внутренний отпор, а то и молчаливый вызов наличному жизнеустройству, от нравов до политики, и движимо помыслами о посевах в умах и душах ценностей, которые бы опосредованно, через каналы культуры, побуждали мысль к выходу за пределы этого жизнеустройства, обнажая его «бренность», суетность, неподлинность и посылно внушая тягу к истинному, должному, вечному.

Отсюда, из подобного «апостольского» настроя ума, вытекало жизненное поведение Леконт де Лиля — смесь отшельнической схимы подвижника, предающегося в кабинетной тиши своим занятиям с истовой самоотверженностью, словно это великомученичество («если поэзия зачастую дарует искупление, то мука ради нее священна всегда»), и жреческой ритуальности на людях, подкрепленной высокомерно-колким остроумием. Отсюда же и важнейшее для Леконт де Лиля требование «безличности» письма. Глашатаю бессмертной красоты и нетленной истины, дабы сохранить незамутненной их чистоту, надлежит воспарить над полем жгучих, но преходящих треволнений и, разместившись в горних высях вечного, взглянуть оттуда отрешенно-безучастными очами на превратности здешнего житья-бытья и дали истории.

После революции 1848 года из лирики де Лиля окончательно исчезают темы Франции, народа и поэт уходит в поиски эйдосов жизни и красоты.

Ставя искусство выше политики и общественной суеты, Леконт де Лиль полагал, что функция искусства — соединить идеалы с жизнью, «небо с преображенной землей». Не утопические упования, но Венера Милосская, сошедшая с небес Красота — надежда грядущего человечества.

Революционность де Лиля явно раздута *нашими*. Поэт действительно исповедовал республиканские взгляды и боролся с раб-

ством, но его участие в июньском восстании проблематично. Не вызывает сомнения факт разочарования поэта в восставшем народе, нашедший отражение в многочисленных гневных филиппиках в адрес темных и невежественных масс, не сознающих собственных интересов. Не жаждущие крови Огюсты Бланки, но поэты и пророки определяют исторический процесс, пишет де Лиль, не революции, а искусство, культура формируют человечество.

Леконт де Лиль бескомпромиссно осудил Коммуну 1870 года — отнюдь не за «нереалистичность» ее упований, но за угрозу, которую она несла культуре. Он предупреждал, что Коммуна чревата «гражданской войной», «в тысячу раз более ужасной, чем 93 год». Опасаясь разграбления музеев и библиотек, он присоединил свой голос к голосам Флобера и Жорж Санд, резко осудивших коммунаров. Республиканец и либерал по убеждениям, де Лиль верил в политический прогресс, но связывал его с социальным реформированием, а не с насильственными и разрушительными потенциями плебса, его «беспросветным одичанием».

Скажи мне, кто твои учителя, и я скажу, кто ты. Леконт де Лиль оттачивал поэтическое стило на «вечных образцах»: он переводит Феокрита, издает *Анакреонтические оды*, затем забредает в императорский Рим и высокое Средневековье, которому посвящается часть *Варварских поэм*, а затем вновь возвращается к истокам античности, публикуя переводы Гомера и Гесиода. В 1872 году он завершает работу над *Эхилом*, одновременно публикуя стихотворные переводы *Эринний*. Засим следуют прозаический Софокл и два огромных тома полного Еврипида. «И этого трагика, чуждого ему по духу, Леконт де Лиль передает со строгой точностью, как мастер, который не хочет порывать с традицией скромного ученичества».

Отвергая эмоциональную поэзию романтиков, Леконт де Лиль заимствовал у Шенье, Барбье, де Виньи трагическое мировоспри-

ятие, колоритность и пафос борьбы мировых сил, неистовство вышедшего из колеи мира (отсюда бешеное небо Тысячи лет спустя или жуткая стихия Девственного леса).

Нагромождая тела, вещи, краски, вышедшие из гармонических соотношений и тревожно предвещающие катастрофу, Леконт де Лиль следует традициям романтизма. Но параллельно этому, уже в отличие от романтиков типа В. Гюго и Ламартина и в развитие тенденций, наметившихся у Виньи, у Сент-Бёва, у Барбье, а особенно у Готье (середины 30-х годов), поэт усложняет трагическое восприятие действительности пессимистическим отношением к ней.

Творчество Леконт де Лиля — конгениальная парафраза к его переводам, комментарий к ним, «чертеж того самого здания, которое поэт воскрешал перед [читателем] уже причудливей, в форме личных своих восторгов и переживаний».

Вот вам рецепт мастерства, изящной простоты: переведите все лучшие образцы мировой поэзии на родной язык, затем пробуйте писать сами... Вот откуда берутся классическая строгость в сочетании с изысканной ясностью, чуждой пафоса и риторики. Чтобы стать классиком, необходимы вечные классы — и совсем не те, которыми коверкали наши души...

Над светлым озером Норвегии своей
Она идет, мечту задумчиво лелея,
И шею тонкую кровь розовая ей
Луча зари златит среди снегов алее.

Берез лепечущих еще прозрачна сень,
И дня отрадного еще мерцает пламя,
И бледных вод лазурь ее качает тень,
Беззвучно бабочек колеблема крылами.

Эфир обвеет ли волос душистых лен,
Он зыбью пепельной плечо ей одевает,
И занавес ресниц дрожит, осеребрен
Полярной ночью глаз, когда их закрывает.

Ни тени, ни страстей им не сулили дни —
От нас ли, гибнущих, крылатого не тянет?
Не улыбались, не плакали они,
И небосвод один к себе их вежды манит.

И померанцевых мистических цветов
С балкона этого, склоняясь, страж безмолвный
Следит за призраком норвежских берегов
И как одежд его бессмертно-белы волны.

Желая быть объективной и бесстрастной, как и ее со-
звница-наука, поэзия Леконт де Лиля соглашалась, чтобы ее
вдохновение проходило через искус строгой аналитической
мысли, даже более — доктрины.

Не то, чтобы наука обратилась у поэта в какой-то по-
лемический прием. Ученый филолог не мог смотреть на нее
с такой узкой точки зрения.

Едва ли надо видеть также в «культе знания» у Леконт
де Лиля и добровольно принятое им на себя иго. Напротив,
никто более Леконт де Лиля не хотел бы сбить с себя ига
современности, моды.

Это поэт «широкого» письма — широкого во всех смыслах
слова: от содержания до стиля, от разнообразия миров до беско-
нечности времен. Каин здесь соседствует с Брамой и Висвамитрой,
эллины и иудеи — с папуасами, Ганг — с северными морями.

Возможно, в конце жизни Леконт де Лиль читал Ф. М. Досто-
евского: его стихотворение *Доводы святого отца* можно
рассматривать как парафразу к «Легенде о Великом Инквизиторе»:

Зачем ты дар отверг, в своей слепой гордыне,
зачем ты отдал мир случайностям в удел,
чтоб Правде на земле бессмертной стать отныне,
зачем ты кесаревой порфиры не надел?

Нет, ты желал испытать всю горечь испытаний,
и вот, под чернотой небесной пригвожден,
истерзанный, повис па высоте страданий,
и криком ужаса был твой последний стон!

Ведь усомнился ты в своем святом творенье, —
и трепет смертного, и мук напрасных дрожь
в растерзанной груди вопили в исступленье,
когда умчала смерть божественную ложь.

Но мы, наследники твои, неутомимо
и словом и костром готовя торжество,
бессильного казня, могучими любимы,
из сына плотника создали божество.

Леконт де Лиль — Альфреду Лавидьеру:

Всю свою жизнь, с тех лет, как я стал читать и писать, я непрестанно изучал оба языка-прародителя и большинство известных литератур, начиная с вед и обеих индусских эпосов. Я знаю мало, потому что не очень стар, но то, что я знаю, я знаю хорошо. Кроме того, я родился в критический по преимуществу век и похож на него. Из этого следует, что, даже помимо моей воли, идеи у меня не слишком запутанные и очень устоявшиеся, даже если допустить, что они неверны, чего я, впрочем, не допускаю ни на мгновение.

Наконец, я занимался с постоянством и энтузиазмом изучением Ритмического языка, того, что Вы называете искусством, а я — поэзией, имея в виду, что поэт был, есть и вечно будет тем, кто выражает в *формах, сообразных с темой*, свое идеальное ощущение душ и вещей. Я медленно,

терпеливо на протяжении первых десяти лет своей духовной жизни — с 20 до 30 лет — выносил, воплотил, переделал тысячу раз, прежде чем опубликовать, 5000 стихов моих «Античных поэм», и это доказывает, *по меньшей мере*, что я придавал огромное значение выражению, форме, которая для меня, как и для Вас — *sine qua non* поэзии, или искусства — по Вашей терминологии. Наконец, все критики, благожелательно или враждебно настроенные к *сущности* моей поэзии, были единодушны, по крайней мере, в похвале добросовестности, с которой я отделяю стихи. Совсем не для того, чтобы противопоставить Вам их мнение, я все же наивно признаюсь, что на сей счет придерживаюсь той же точки зрения.

Леконт был не только замечательным поэтом, но умел в двух-трех фразах «схватить» творчество предшественников, о чем свидетельствует ряд мест из его переписки с Лавидьером:

Я хорошо знаю, что мне следовало бы *буквально* воссоздать историю французской поэзии от Плеяды XVI века до наших дней, чтобы лучше оценить влияние Малерба на XVII и XVIII века до Андре Шенье и школы, именуемой романтической, которая, в сущности, лишь снова обратилась к XVI веку, вслепую возобновляя формы Ронсара, Депорта, Сент-Амана и т. д.

Это была бы долгая работа, уже сделанная, впрочем, Сент-Бёвом. Малерб сослужил стиху огромную службу, упорядочив и оздоровив его. Он с полным правом изгнал зияния и бесконечные греческие и латинские неологизмы; он сделал стих более ясным, строгим, более устойчивым благодаря двум равным, четко произносимым полустушиям; но в то же время он отнял у стиха его естественную первозданность, его дерзкую грацию, его краски, его мелодию. Малерб — обыватель без воображения. Это был великолепный учитель, но посредственный художник. Его ученики стоят больше него:

Ракан создал очаровательные вещи, Менар (или Майнар), также его ученик, гораздо выше его. Отнимите у Малерба «Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses» * — очаровательный стих, появившийся, заметим в скобках, как Вы знаете, из-за ошибки корректора (а в рукописи было: «И Розетта прожила» и т. д.); отнимите у него две или три удачные строфы, и от него не останется больше ничего. После Ракана, Майнара, Сэгре и Кино, у которых есть изумительные стихотворения, Вы найдете лишь *глубоких мыслителей* или *великих писателей*, или *великих критиков в стихах*, но ни одного художника до Андре Шенье. Ламартин, необычайно одаренный чувством, *никогда не умел сделать стихотворения*, по крайней мере, на мой взгляд. У Гюго есть мощь, он обладает большой силой, большим лирическим благородством, но до такой степени страдает отсутствием вкуса, такта, чувства меры и в трех случаях из четырех до того малогармоничен, что это бросается в глаза и режет слух. Так же и в остальном.

Теодор де Банвиль писал о красоте Леконт де Лиля, о божественно-покоряющем контуре головы и высоком лбе, который питается знанием и мыслями.

Сухой, костистый нос, сильно выступивший вперед, «наподобие меча», две ясно обозначившихся выпуклости на лбу над глазными впадинами, насмешливая складка румяных мясистых губ; немного короткий и слегка раздвоенный подбородок, который так странно сближает кабинетного работника с обитателем монашеской кельи, символизируя вероятно, общую им объединенность жизни и большую дозу терпения, — и, наконец, роскошная аполлоновская шевелюра, но только отступившая от высоко обнажившегося лба, с его про-

* «И будучи розой, она прожила столько, сколько живут розы» (из стихотворения Малерба «Утешение господину Дюперье»).

должением — таков был портрет, снятый с автора «Эрин-ний» в год их постановки.

В 1886 году Леконт де Лиль унаследовал кресло Виктора Гюго во Французской Академии. Он вошел в ареопаг «бессмертных» не с первой попытки, но и после «победы» Александр Дюма произнес речь, мало отвечающую торжественности момента:

Итак, ни волнений, ни идеала, ни чувства, ни веры. Отныне более ни замирающих сердец, ни слез. Вы обращаете небо в пустыню. Вы думали вдохнуть в нашу поэзию новую жизнь и для этого отняли у ней то, чем живет Вселенная: отняли любовь, вечную любовь. Материальный мир, наука, и философия — с нас довольно...

Это было столкновение парадигм, поколений, уходящей и рождающейся классики. Да и как иначе мог реагировать жизнелюбец на меланхолика, творящего такие сонеты? —

О ты, чей светлый взор на крыльях горней рати
Цветов неведомых за радугой искал
И тонких профилей в изгибах туч и скал,
Лежишь недвижим ты, — и на глазах печати.

Дышать — глядеть — внимать? Лишь ветер, пыль и гарь.
Любить? Фиал златой, увь! но желчи полный.
Как бог скупающий покинул ты алтарь,
Чтобы волной войти туда, где только волны.

Но безответный гроб и тронутый скелет
Слеза обрядная прольется или нет,
И будет ли тобой банальный век гордиться?

Но я твоей, поэт, завидую судьбе:
Твой тих далекий дом, и не грозит тебе
Позора — понимать и ужаса — родиться.

«ПРОКЛЯТАЯ ЗЕМЛЯ БЕСПЛОДНЫМ ПОЛЕМ СТАЛА»

Время не выполнило своих божественных обещаний!

Леконт де Лиль

В невозмутимости, на всё глядит поэт.

Леконт де Лиль

...Но нам, сжигаемым тоскою невозможной,
нам, тщетно жаждущим любить и верить вновь,
дни будущие, вы вернете ль жизнь неложно?
О дни прошедшие, вернете ль вы любовь?

Где наших лир золотых, над гиацинтом, пенье,
гимн божествам благим, хор девственниц святой,
Элисий с Делосом и юные Ученья,
стихи священные, что рождены душой?

Где наши божества в их формах идеальных,
величье культов их, и слава, и багрец,
в отверстых небесах лёт крыльев триумфальных,
сплясше-белый лик, восторг живых сердец?

И Музы-нищенки проходят городами,
и только горький смех сопровождает их.
О мука в терниях, — мы изошли слезами,
которым нет конца, как бегу волн морских!

Да! Зло извечное, достигло ты предела!
И воздух века стал тяжел умам больным!
Забвенье! Позабить толпу и мир всецело!
Природа, мы спешим к объятиям твоим!

...Но если даже там, в той шири небывалой,
лишь эхо вечного желанья мы найдем, —
прощай, пустыня, где душа взлететь мечтала,
прощай, о дивный сон, оставшийся лишь сном!

Божественная Смерть! Царя над всем и всеми,
прими нас в лоно звезд, спаси детей от зла!
Пространства, времени, числа сними с нас бремя
и дай нам отдых тот, что жизнь у нас взяла!

Античные поэмы, опубликованные скромным 35-летним учителем в 1852 году*, сразу привлекли к себе внимание, а Сент-Бёв немедленно откликнулся на первые стихи поэта, отметив его незаурядность.

Перед читателями был уже вполне готовый поэт. Позднейшей критике оставалось только углублять и оттенять в нем черты, раз навсегда намеченные автором «Новых понедельников». Это были: широта изображения, идеалистический подъем и, наконец, удивительный стих, который лился у нового поэта непрерывным, полноводным, почти весенним потоком, ничего не теряя при этом из своей плавной величавости.

«Но если, наскучив слезами и смехом, жадный забыть этот суетливый мир, не умея более ни прощать, ни проклинать, ты захотел бы вкусить последней и мрачной улады — Приди! Слова Солнца великолепны. Дай неукротимому пламени его вдосталь тобой надышаться... А потом вернись медленно к ничтожеству городов, с сердцем, седмижды закаленным в божественном Невытии».

В этих строфах — весь Леконт де Лиль.

Жизнь этого поэта была именно высокомерным отрицанием самой жизни ради «солнечного воспоминания». С внешней же стороны она стала сплошным литературным подвигом. И интерес-

* Античные поэмы увидели свет благодаря недоразумению: издатель потерял сделанный де Лилем перевод И л и а д ы и опубликовал его книгу в компенсацию за ущерб.

но проследить, с какой мудрой постепенностью поэт осуществлял план своего труда.

Вагнер в музыке, Ницше в философии, Леконт де Лиль в поэзии заново открывали художественную и онтологическую ценность древней мифологии и античной классики.

Воспитанный на античной классике, Леконт де Лиль не мог не написать своей версии *Ореста*, которая хотя и не дала нам нового понимания мифа, но раскрыла сложный душевный механизм действий античного Гамлета, позволяющий глубже проникнуть в тайну жизни и смерти, бытия и небытия.

Исповедуя культурологическую доктрину давно минувшего золотого века, де Лиль в 44 миниатюрах *Античных поэм* рисует Элладу как идеал гармонически развитого общества и яркое историческое свидетельство бессмертия красоты. В античности де Лилиа больше всего привлекает высокая эстетическая культура, смелый полет мысли и гармония человека с тщательно оберегаемой средиземноморской природой. Если грядущему суждено воплотить человеческие мечты, то оно должно строится по образу и подобию увиданной таким образом Эллады.

Античные поэмы представляют собой не просто гимны древнегреческому искусству, но включают в свой состав воплощенные в стихах эстетические принципы эволюции жизни посредством движения культуры, торжества красоты: грядущий мир принадлежит не историческим деятелям, но золоту поэтических ритмов и мрамору (металлу) гармонических форм.

Обосновывая в предисловии к книге необходимость отказа от «действительности», то есть жизненной суеты текущего момента, де Лиль заявил, что «поэзия больше не станет... освящать память событий, которых она не предвидела и не готовила».

Ставя перед поэзией онтологические, бытийные задачи, Леконт де Лиль, как некогда Мильтон, оперировал грандиозными образами, мировыми событиями, титаническими силами: эпические картины, грандиозные формы, монументальные, выстроенные на века творения — таковы его меры, масштабы, притязания.

Все эти богатые, необыкновенно красочные картины древней и новой истории, безудержных страстей и неистовства хищников Леконт де Лиль стремился облечь в стихи продуманные, звучные, ясные, размеренные, предельно правильные, будто они перенесены в сферу поэзии из сферы зодчества.

Бодлер считал, что де Лиллю больше всего удаются мощь природы, грозное величие стихии, величественная сила жизни. Николай Гумилёв ценил в Креоле с лебединой душой, как он окрестил де Лиля, масштаб тем, силу голоса и поэтическую мощь, но почему-то никто не обратил внимания на то, что масштаб, сила, мощь даже «пейзажных зарисовок» — это, прежде всего, философия жизни, полнота бытия, «мир идеальных форм», омрачаемый присутствием человека.

О юность чистая, восторг неутолимый,
о рай, утраченный душой невозвратно,
о свет, о свежесть гор спокойно-голубых,
зеленый цвет холмов и сумрак чаш густых,
заря чудесная и песнь морей счастливых,
цветенье дней моих, прекрасных и бурливых!
Вы живы, дышите, поете, как в былом,
вы существуете в пространстве золотом!
Но, небо дивное, болота, реки, горы,
леса, ведущие с ветрами разговоры,
мир идеальных форм, всех красок торжество,
исчезли вы навек из сердца моего!
И, горечью страстей пресыщенный без меры,
еще влекущийся за тысячной химерой,

увы! я изменил, бывшие гимны, вам,
и голос мой далек обманутым богам.

Девственный лес начинается своеобразной «Книгой Бытия», «времен круговращеньем», а завершается «апокалипсисом», провидением катаклизмов «Римского клуба», ущербными «деяниями» «пришельца с бледной кожей», о которых я с горечью вспоминал, путешествуя по девственным джунглям Праслина и южноафриканскому парку Крюгера...

С тех пор как в древности взошло здесь на просторе побегом семя, — лес, листвой шумя кругом, могучий, тянется за синий оком, как будто вздутое огромным вздохом море.

Еще не родился пугливый человек, когда заполнил лес, в веках тысячекратный, тенями, отдыхом и злобой необъятной большой кусок земли, влачившей скудный век.

В томительном, как бред, времен круговращенья он наблюдал не раз среди морских валов возникновение одних материков и погружение других, как в сновиденье.

Лучились летние пылания над ним, под натиском ветров дрожал покров зеленый, и молния в стволы вонзалась исступленно, но тщетно: зеленел он вновь, необорим.

О лес! Еще земля верна своей судьбине, а ты уже страшишь очередного дня; о гордых львов отец, вот смерть идет, дразня: уже топор торчит в боку твоей гордыни.

На эти берега, где мощный твой массив, тяжелый свод листвы нетронутой склоняя, мешает свет и тень без меры и без края, и где стоят слоны, в мечтаниях застыв, —

ордою муравьев, бегущих в вечной дрожи,
при всех препятствиях, дорогою своей,
волна несет к тебе царя последних дней,
губителя лесов, пришельца с бледной кожей.

Он рад бы изглодать, изъесть весь мир большой,
где ненасытное его плодится племя,
чтобы к твоей груди припасть устами всеми
и жажду утолять, и вечный Голод свой.

Он перервет стволы огромным баобабам,
изменит русла рек, смирит их там и тут,
и в ужасе твои питомцы побегут
пред этим червяком, — подобно стеблю, слабым.

Страшнее молнии меж тропиков сухих,
он опалит костром долины, склоны, кручи;
ты обезумеешь под этой бурей жгучей;
и труд его взойдет среди чащоб святых.

Не станет грохота в темнеющих провалах,
веселья, гомона, порывов и тоски, —
меж безобразных стен сплетутся червяки,
и арки вырастут взамен стволов усталых.

Но, отомщенный, ты без жалоб сможешь спать
в глухой ночи, куда уходит все живое:
мы оросим твой прах и кровью и слезою, —
над нашим прахом ты, о лес, взойдешь опять!

В В а р в а р с к и х п о э м а х природа, космос едины с душой поэта, его внутренней жизнью, его волей к жизни и смерти:

...склонясь над пропастью неведомой мне жизни,
дрожа от ужаса, желаний и тревог,
когда-то обнимал я, в пылкой укоризне,
тень благ, которых сам тогда схватить не мог...

Природа! Красота огромности инертной,
та пропасть, где, в святой тиши, забвенья спит,
зачем не увлекла меня ты в мир бессмертный,
когда еще не знал я плача и обид?

Оставив эту плоть глухой к всему на свете,
добычей толпы, спешащей в суете,
зачем ты не взяла моей души в расцвете,
чтоб поглотить в своей бесстрастной красоте?

Мы солнцу дальнему покажем наши пути,
пойдем бороться вновь, мечтать, любить, скорбеть
и будем, дорожа людскою мукой лютой,
жить, если нам нельзя забыть иль умереть!

В а р в а р с к и е п о э м ы, во многом созвучные Цветам
З л а, своим острием направлены не столько против буржуазного
мира алчности и злата или «зверя в пурпуре» (католичества), сколько
против мирового зла как такового, общественной безнравственно-
сти, насилия и несправедливости жизнеустройства. Сама позиция
Парнаса, своеобразное поэтическое небожителство придавало поэ-
зии де Лиля экзистенциальный, обобщающий, философский ха-
рактер: его образы и символы носили предельно метафизический,
онтологический (но никак не предметный) характер. Даже «холод-
ность» и «статуарность» этих поэм преследовала цель подчеркнуть
их «надмирность», космичность. Даже символика многих его сти-
хов (П у с т ы н я, М е р т в е ц ы, Т о с к а д ь я в о л а, П о с л е д -
н е е в и д е н ь е, С л о в а) насыщена образами бесконечных про-
странств, необозримости сущего, необъятности бытия. Образы бездн,
пропастей, высей, далее — свидетельства не только масштабности
мира, но и ориентиров поэзии. Если автор В а р в а р с к и х п о э м
к чему-то и призывает, так это к полету — движению вверх по
золотым ступеням миров. Поэтому, скажем, трактовать насыщен-
ную сложнейшими символами мильтоновскую по замыслу и духу
поэму К а и н как выражение бунтарства — значит выхолощивать
глубинные пласты философской лирики де Лиля. Только крайняя
степень ангажированности, служивости, предвзятости может объяс-

нить представление **В ар в а р с к и х п о э м** в терминах «революционных идеалов» «атеистических стихов», «разочарования в возможности успеха восстания» и тому подобных шариковских вывертов.

О бойня гнусная! Погибельная страсть
к убийству! Трупный смрад, что сердце надрывает!
Сто тысяч мертвецов равнину устилают,
и мерзкую резню возможно ль не проклясть!

Не примитивизацией ли можно назвать интерпретацию этих стихов (**В е ч е р б и т в ы**) как конкретного сражения при Сольферино?

Но если б в яркий день, на пажити кровавой,
где к жерлам пушечным войска неслись в пыли,
Свобода, за тебя те храбрецы легли, —
была бы чистой кровь, дымясь тебе во славу!

Где в этих строках вы услышали «надежду на революционный переворот»?

Один из лейтмотивов **В ар в а р с к и х п о э м** — темы бесплодия земли («проклятая Земля бесплодным полем стала») и «полых людей» («вас выхолостил век растленья с колыбели»), подхваченные затем Лафоргом, Бонфуа, Элиотом.

В *Solvat seclum** «поэт холодного отчаяния» задает мировой поэзии тему «багрового светила», «бесплодной земли», рукотворной земной катастрофы, в результате которой однажды «кровянистый свет» тускло забрезжит «над беспредельностью, безмолвием объятая, над косной пропасти глухим небытием»:

* Уничтожение века (латин.).

Зловещий вой живых, ты замолчишь с веками!

Свирепые хулы, носимые ветрами,
воплъ злости, ужаса, насилия и скорбей,
призывы гибнущих извечно кораблей,
преступные дела, раскаянья, рыдания,
тела и дух людей, — настанет день молчанья!
Все смолкнет: бог, цари, бессильный

род рабов,

стенанья хриплые темниц и городов,
животные в лесах, и море, и вершины,
все то, что ползало, дрожало неповинно
в земном аду, все то, что бегало, ревя,
хватало, мучило и жрало, — от червя
до молнии, в ночах скользящей с небосвода!
Мгновенно прекратит свой мерный

шум природа.

То будет не рассвет под пышной синевою,
не завоеванный для счастья рай былой,
не посреди цветов Адама речь и Евы,
не сон божественный, в забвенье

мук и гнева;

нет, это шар земной, живых существ оплот,
неизмеримую орбиту разорвет
и мертвой глыбою, бессмысленной, слепую,
исполненной теперь лишь тяжести да воя,
с громадною звездой столкнется,

как болид.

сухую кожуру бессильно разможит
и через все свои зияющие раны
извергнет внутренний огонь и океаны,
и оплодотворит собой пространств пары,
где зарождаются, в брожении, миры!

Но пустота, темнота, беззвучие интересуют теперь Леконт де Лиля в отличие от тех же «Античных стихотворений» не сами по себе, а как результат процесса затухания энергии. Уже в «Анафеме» (1855) поэт говорит об истощенной земле, в которой ничего не зреет, об умершем земном

шаре, о мире, который «стал старым», об исчезнувших богах и разрушенных алтарях. Ему приходит в голову здесь же мысль о том, что земной шар лишился лесов. Развивая в «In excelsis» тему всеобщего уничтожения, Леконт де Лиль прямо заявляет о полном исчезновении материи, о бесформенной бездне, открывшейся перед его героем. В «Последнем видении» земля рисуется поэту высохшей и мертвой, солнце истощенным в своем пламени и мертвым. Он рассказывает здесь же о том, как исчезает вихрь звезд, и призывает солнце потушить свое пламя — раз все равно приближается конец Вселенной.

Вслед за материей, за вещами и телами подвергается уничтожению и сфера моральных ценностей. В «Последнем видении» поэт сообщает о том, как на земле исчезают добродетели и страдания, мысль и надежда, угрызения совести и любовь. У человека прекращается умственная деятельность, все, связанное со способностью размышлять, понимать («In excelsis»).

IN EXCELSIS

Быстрее ловца-орла, привычного к паренью,
прыжками, Человек, ты всходишь к вышине,
Земля внизу молчит и смотрит в удивленье.

Ты всходишь. В пропасти открыт тебе вполне
прибой лазурных волн, бичуемых лучами.
Туманясь, шар земной мелькает в глубине.

Ты всходишь. Мерзнет высь, дрожа, бледнеет пламя,
в угрюмых сумерках простор перед тобой.
Ты всходишь, вечный мрак уже сверля глазами.

Провал недвижимый, бесформенный, глухой,
исчезновение материи, без цвета,
с неописуемой и полной слепотой.

Ум! В свой черед всходи к единственному свету,
старинным факелам внизу погибнуть дай,
взносись к Источнику, где все огнем одето!

От лучших грез к другим, прекраснейшим, ступай,
всходи уверенный по лестнице бескрайной,
богов, в святых гробах лежащих, попирай!

Сознание прервано, и вот кончины тайна,
самопрезрение, тень, познание тщеты,
отказ от гения, возникшего случайно.

Свет, где тебя искать? Быть может в смерти ты?

ПОСЛЕДНЕЕ ВИДЕНИЕ

Я отжил, я погиб. Глядящий, но слепец,
теперь я устремлен в провал неизмеримый
неспешно, как толпа, и тяжело, как мертвец.

Инертный, сумрачный, на дно неудержимо
в воронку я скольжу, спускаюсь, точно груз,
сквозь Неподвижность, Тишь и Мрак невозмутимый.

Я мыслю, но без чувств. Окончился искус.
Так что ж такое жизнь? Был стар я или молод?
О солнце! О любовь! Уж нет былых обуз!

Плоть сброшенная, ты пади в провал! Лишь холод
забвения вокруг, и пустота, и мрак.
Не сон ли? Нет, я мертв. Тем лучше! Как под молот...

Но эта боль, но крик, но страшной тени шаг?
Случилось все давно, все старина седая.
О ночь небытия, прими меня! Да, так:

мне кто-то сердце грыз. Теперь припоминаю.

Так, в поэзии Леконт де Лиля появляется образ агонии т. е. образ смерти, ибо к ней приводит и естественная жизнь на земле, и развитие человечества. Человечество («In excelsis»), стремясь к свету, покидает для этого землю, направляется в высь, но там, наверху, находит только тьму, мрак, ночь. Стихотворение оканчивается полуироническим вопросом поэта: «не в смерти ли заключен свет?». Зло, по мысли автора «In excelsis», коренится в «излишней жизни». Устранение зла может быть достигнуто только в ликвидации всякой жизни, в смерти.

Для Леконт де Лиля очень существенно сочетание холода с чернотой, с мраком. Это уже не спокойствие и не скованность, а пустота и болезненность, т. е. нечто беспросветное и безнадежное. Тенденция к изображению бескрасочного мира окончательно торжествует в 1866 – 1871 гг. Поэт говорит в это время о мрачных сумерках, о вечной ночи, в которой должен повторяться человек («In excelsis»), о глубокой ночи, полной мрака («Тысяча лет спустя»). Здесь большое значение приобретает эпитет «черный» (ср. черные бездонные небеса в «Последнем видении», черная бездна, возникающая перед человеком в «In excelsis», черные небеса, в которых исчезают вихри звезд в «Последнем видении»). Сюда же относится образ слепоты (ср. слепую ночь в «Последнем видении», несказанную слепоту в «In excelsis»).

Темноте, черноте сопутствует у Леконт де Лиля молчание, тишина, известная нам уже по «Античным стихотворениям», но лишенная теперь гармоничности. В «Слепых» (1855) поэт недаром указывает на то, что в пустыне всегда господствует тишина. Песок пустыни напоминает ему молчащее небо. Все в пустыне спит, через нее не пролетает ни одна птица. Еще более выразительно образы беззвучия раскрываются в «Ultra coelos» и в «Последнем видении». Здесь речь идет о дремлющем воздухе, о засыпающих волнах, о немых безднах небес, об умолкнувших вещах.

В Варварских поэмах человек предстает хищником, безжалостным убийцей (*Sacra Fames* *). Он подвластен животным инстинктам, кровожаден, груб, жесток и совершает злодейские поступки так, будто это самые обычные и повседневные дела (*Смерть Сигурда, Голова графа, Случай с доном Иньиго*).

В целом ряде как бы изваянных из базальта стихотворений Леконт де Лиль рисует природу и общество как «царство священного голода, взаимного истребления», постоянного умирания... Лучшим исходом Леконт де Лиль признал бы полное исчезновение мира в пучинах нирваны: «*La Maya*», «*Midi*», «*Bhagavat*», «*Cun-асера*», «*La vision de Brahma*». Отметим также стихотворение Леконт де Лиля «Тоска дьявола», глубоко проникнутое тем же настроением.

Пластичность, скульптурность произведений Леконт де Лиля бросаются в глаза. Он высекает свои поэмы из камня, льет их из бронзы. Однако Леконт де Лиль является и замечательным живописцем. Не вдаваясь в красочные детали, чуждый всякому импрессионизму, он любит пряную, острую нарядность. Он ведет читателя в экзотические страны, чудесные и далекие во времени и пространстве. Стиху Леконт де Лиля не свойственна романтическая напевность. Он звучит как траурный марш.

Варварские поэмы — отнюдь не «боевое оружие против буржуазного мира», но развернутая экзистенциальная констатация проблематичности человеческого существования на краю бездны небытия, сомнительности идеи прогресса и неискоренимости варварства, как метафизической категории, в историческом процессе, обладающем свойством «возврата к неолиту». Если хотите, Варварские поэмы — одно из ранних предупреждений человечеству, с легкостью необыкновенной впадающему

* Священный голод (*латин*).

в благостные утопии, сулящими земной рай и чреватými новыми аттилами и аларихами.

«Метафизический пессимизм» Леконт де Лиль никак не связан с его отвращением к «господству чистогана» или поражением революции — это воистину экзистенциальное мироощущение, может быть, пророческое видение грядущего апокалипсиса, вызревшего из «торжества разума и справедливости». Как и Ф. М. Достоевский, Леконт де Лиль никогда глубоко не ассоциировался с фурыеризмом, и его Народный республиканский катехизис — не более чем плод иррационального порыва юности, преодоленный всем последующим творчеством и самой эстетикой «башни».

Все попытки наших трансформировать поэта-мыслителя в примитивного богоборца и антиклерикала не возвышают, но умаляют значимость литературного мэтра Парнаса в мировой поэзии и культуре, куда он вошел отнюдь не в качестве певца Каина. Делилевский Каин — не мятежник, а совращенный. В Тоске дьявола поэт прямым текстом разоблачает бунтующего героя, его суетность, гордость и ненависть. Упреждая А. Жида и Ф. Кафку, де Лиль заодно низверг Прометея и объявил его неполноценным.

О Леконт де Лиле нередко пишут, как о поэте небытия, смерти, нередко употребляя даже выражение «жажда смерти». Но это не культ, это страх, великая меланхолия бытия.

Забудьте, забудьте! Сердца ваши истлели,
Ни крови, ни тепла в ваших артериях.
О мертвецы, о блаженные мертвецы, добыча сохлых червей,
Вспомните лучше, как вы спали живые, — и спите...
О, в глубокие усыпальницы ваши, когда мне дано будет сойти,
Как каторжник, который состарившись, видит спавшие с него
цепи,
Как будет отрадно мне ощущать, свободному от выстрадавших
скорбей,
То, что было моим я, частью общего праха.

Была ли здесь только общая всему живому боязнь умереть, которая так часто прикрывается у нас то умиленным припаданием к подножью Смерти, то торопливой радостью отсрочки? Или в культе тайлся упрек скудно-ограниченной и неоправдавшей себя Мысли, — кто знает?

Но нельзя ли найти для этого своеобразного культа и метафизической основы? Может быть, мысль поэта, измученная маскарадом бытия, думала найти в смерти общение с *единственной реальностью* и, увы! находила и здесь *лишь маску* уничтожения (du Nèant?).

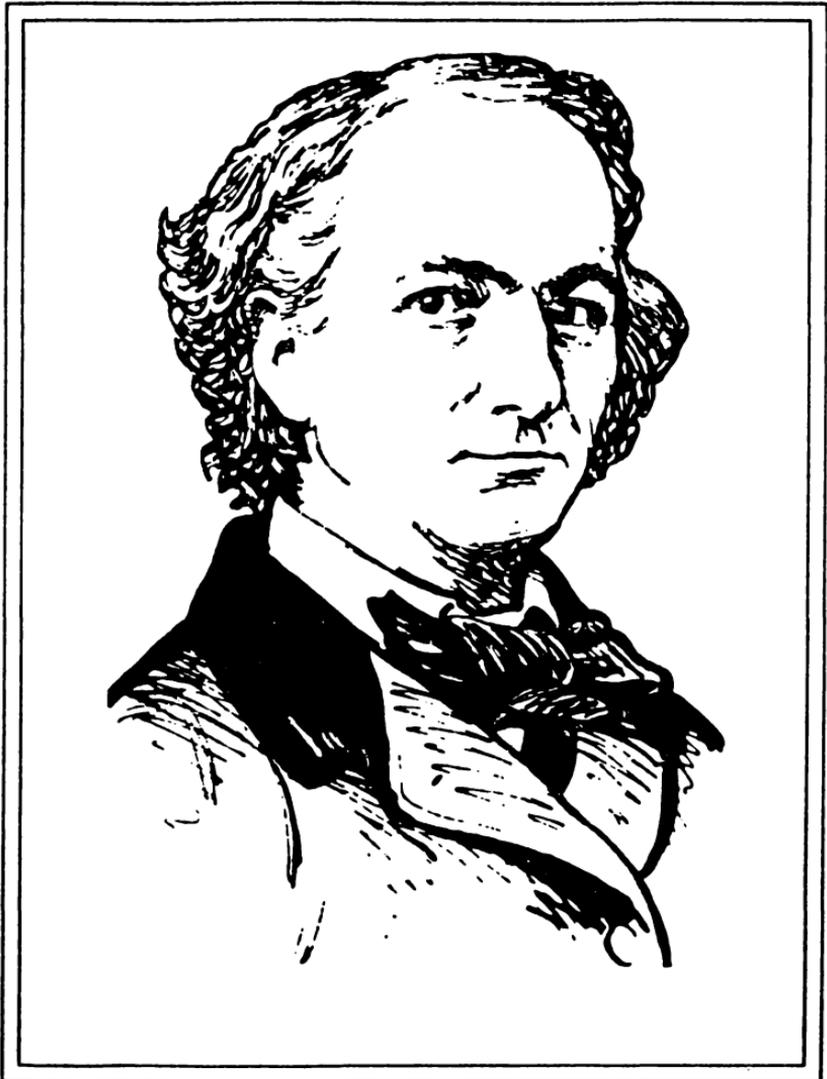
Двадцатый век дал нам множество поэтов смерти, особенно среди тех, кто писал оды жизни в стране убийств. Но можно ли причислить к таковым автора **Т р а г и ч е с к и х** **п о э м**, написавшего:

Если на розу полей солнце Лагора сияло,
Душу ее перелей в узкое горло фиала.
Глину ль насытит бальзам или обвеет хрусталь,
С влагой божественной нам больше расстаться не жаль.
Пусть, орошая утес, жаркий песок она пбйт,
Розой оставленных слез море потом не отмоет.
Если ж фиалу в кусках жребий укажет лежать,
Будет, блаженствуя, прах розой Лагора дышать.
Сердце мое как фиал, не пощаженный судьбою:
Пусть он недолго дышал, дивная влага, тобою...
Той, перед кем пламенел чистый светильник любви,
Благословляя удел, муки просил я: Живи!
Сердцу любви не дано, — но и меж атомов атом
Будет бессмертно оно нежным твоим ароматом.

Нет никаких оснований доверять констатациям *наших* относительно «отпечатка безжизненности», якобы лежащего на мировидении автора **В а р в а р с к и х** **п о э м**, или, наоборот, апокалиптичности и «безутешных приговорах маете человеческих дел и упований», или — снова-таки — вопреки сказанному — мятеж-

ном богоборчестве К а и н а: крупного поэта нельзя втиснуть в привычные шаблоны кастрированного сознания. Парнасцы самим многообразием поэтического видения мира готовили почву для обновления французской поэзии, торили пути новой, плюралистической парадигме, предельно личностной и исповедальной.

Старания Леконт де Лиля и его сподвижников поменять своевольно изливавшуюся личность на прилежную «безличность» не были ни единственным, ни самым плодотворным путем обновления поэзии во Франции второй половины XIX в. Уже Нерваль, а вскоре Бодлер, Рембо, Малларме каждый по-своему помышляли о задаче куда более трудной, зато и притягательной: о встрече, желательно — слиянности этих двух распавшихся было половин лирического освоения жизни. Но в таком случае и решать ее приходилось не простым отбрасыванием исповедального самовыражения, а перестройкой его изнутри.



БОДЛЕР

ЖИЗНЬ

Благословен Господь, даруя нам страданья,
Что грешный дух влекут божественной стезей...

Ш. Бодлер

Мрачною грозюю была моя юность, лишь изредка
пронизывали ее лучи солнца.

Ш. Бодлер

Величайший поэт Франции Шарль Пьер Бодлер, дитя «неравного брака», появился на свет 9 апреля 1821 года, когда его отцу было уже 62 года (сам Шарль считал — 72 года). Именно в огромной разнице возрастов родителей он усматривал причину «дурной наследственности»:

Ш. Бодлер — приятелю:

Я болен, болен. У меня отвратительный характер, и повинны в том родители. Я мучаюсь из-за них. Вот что значит родиться от 27-летней матери и 72-летнего отца. Неравноправный, патологический, старческий союз. Подумай только: 45 лет разницы. Ты говоришь, что занимаешься физиологией у Клода Бернара. Так вот, спроси у своего учителя, что он думает о случайном продукте подобного соития.

Жозеф Франсуа Бодлер, отец будущего поэта, получил философское и богословское образование, отличался аристократическими манерами, художественным дарованием и острым умом. В 1783-м он принял священнический сан, но через десять лет сложил его, посвятив жизнь чиновничьей карьере в сенате. Он был знаком с вольнодумцами конца XVIII века, в том числе с Кондорсе и Гельвецием.

Мать Шарля, Каролина Аршанабо Дюфаи, родилась в Лондоне. Француженка по матери и англичанка по отцу, она рано узнала сиротство и никогда не забывала трудного детства в чужом доме. Бесприданница не была красавицей, но привлекательность юности, живой, ум, набожность и трудолюбие Каролины пришлись по душе пожилому вдовцу, у которого от первого брака был сын Клод. В свою очередь, 26-летняя девушка была покорена обходительностью и аристократическими манерами «старика», вскоре ставшего отцом ее сына. Увы, брак длился недолгих шесть лет...

После смерти мужа Каролина поселилась с Шарлем и Клодом в парижском пригороде Нейи. От этого периода жизни сохранилась посвященная матери миниатюра **Н а ш д о м и к**, вошедшая затем в **Ц в е т ы З л а**:

Средь шума города, всегда передо мной
Наш домик беленький с уютной тишиной;
Разбитый алебастр Венеры и Помоны,
Слегка укрывшийся в тень рощицы зеленой,
И солнце гордое, едва померкнет свет,
С небес глядящее на длинный наш обед,
Как любопытное, внимательное око;
В окне разбитый сноп дрожащего потока;
На чистом пологе, на скатерти лучей
Живые отблески, как отсветы свечей.

Стихи эти написаны 22-летним поэтом, то есть уже сложившимся человеком и, возможно, в подтексте содержат упрек матери в нарушении представленной здесь семейной идиллии, длившейся столь недолго...

Биографы Шарля Бодлера обычно преувеличивают роль смерти отца и второго замужества матери в становлении поэта. Возможно, Шарль, рано потерявший отца (Жозеф Франсуа скончался в 1827 г.), действительно идеализировал его, в самых тяжелых условиях храня отцовские рисунки и картины. Возможно, как всякий ребенок, он тяжело перенес «измену» матери, ее второе

замужество. Но он всегда любил мать и в детские годы не проявлял враждебности к отчиму, который занимался с ним фехтованием и верховой ездой. Отчуждение от семьи началось значительно позже и вряд ли связано с дурным обращением генерала Опики с пасынком. Шарль так рано утратил отца, что, скорее всего, не сохранил живой памяти о нем, разлад же с семьей стал итогом его духовной эволюции, особенностей духовного склада и мировоззрения «делающего себя» молодого человека.

Отчим был строг с пасынком, но сохранившиеся письма юного Шарля к генералу Опику не только не свидетельствуют о ненависти, но, наоборот, дышат искренней привязанностью и чувством уважения к человеку, которого мальчик называет только «папа». Даже в более поздние годы поэт неизменно признавал заслуги отчима и свои благодарные чувства к нему. Кстати, генерал Опик, видимо, тоже ценил талантливого пасынка, во всяком случае, сохранились его пророческая фраза, адресованная руководителю колледжа: «Вот подарок, который я вам преподношу, это ученик, который принесет славу вашему колледжу».

Майор Жак Опик покорила Каролину не только эполетами, но великодушием, изысканностью и тем родством, которое испытывают друг к другу люди одинакового происхождения — он тоже был «полукровкой», имел шотландские корни по деду. Опик не отличался политической разборчивостью и быстро делал военную карьеру как при Наполеоне, так и при реставрации Бурбонов: даже возвращение капитана Опики под знамена императора Бонапарта, бежавшего с Эльбы, не помешало ему в 1817-м вернуться в королевскую армию и продолжить блестящую карьеру. В 1847 году он уже дивизионный генерал, командующий Политехнической школой. Карьеру Опики не прервала и революция 1848 года. Присягнув Второй республике, Опик сменил генеральский мундир на фрак дипломата, представляя Францию вначале в Турции, а затем послом в Испании. Видимо, находясь в Мадриде, он знал о готовящемся государственном перевороте и, может быть, даже участвовал в нем: во всяком случае, Наполеон III оставил его представлять

в Испании уже не республику, а Вторую империю. Изворотливый генерал-дипломат, делавший карьеру при всех режимах, возвратился во Францию не отставным послом, но сенатором империи.

Жак и Каролина прожили в мире и согласии без малого тридцать лет. Жак Опик умер в мае 1857-го в возрасте 77 лет, оставив жене приличное состояние. Счастливый брак был омрачен лишь растущим по мере взросления отчуждением Шарля от матери и семьи, которое он даже не пытался скрывать. Бодлер писал матери о годах своей юности: «То, что Вы лишили меня своей дружбы и того общения, которого вправе ожидать от собственной матери каждый человек, — дело Вашей совести, а также, возможно, и совести Вашего мужа». Понять эту фразу можно только с учетом глубокой обиды поэта в связи с «делом об опеке» (см. далее), но даже обида на семью не дает оснований окрашивать его с ней отношения в черный цвет.

Они [сын и мать] любили и постоянно мучили друг друга, тяжело переживали взаимное непонимание, но не могли друг с другом согласиться. Письма Бодлера к матери — вереница потрясающих исповедей, самобичеваний, упреков и признаний в любви.

Фрейд считал определяющим фактором развития ребенка влияние отца, отношения с отцом, но для Шарля решающую роль играла мать, с которой его связывали первородные, мистические, страшные узы: «Моя мать — это нечто невероятное: надо ее бояться и угождать ей». В одном из писем, адресованных матери, находим:

Было время, когда ребенком я тебя страстно любил; не бойся, слушай и читай дальше. Мне вспоминается одна наша прогулка в фиакре. Ты тогда только что вышла из санатория и, в доказательство того, что ты не забывала о своем сыне, показала мне рисунки пером, сделанные для меня. А ты говоришь, что у меня отвратительная память. Потом — площадь Сент-Андре-дез-Ар и Нейи. Долгие прогулки, бес-

конечно нежные ласки. Я вспоминаю набережные, такие печальные в тот вечер. О, то было восхитительное время; я ощущал на себе материнскую нежность... Я все время был жив в тебе, а ты принадлежала мне одному. Ты была для меня и божеством и товарищем.

Это признание Бодлера очень важно, так как «передает сакральный характер их союза: мать — божество, изливающее на ребенка свою любовь, благодаря которой ребенок оказывается *посвящен* этому божеству». Естественно, «предательство» матери, «отказ» ее от сына (так он воспринял пребывание в лионском интернате) не могли не сказаться на характере сверхчувствительного ребенка — отсюда пресловутая «трещина» и его собственные слова по этому поводу: «Для женщины, имеющей такого сына, как я, повторное замужество недопустимо».

Столь резкий перелом, вызвавший ощущение беды, сразу же бросил Бодлера в пучину личностного существования. Еще вчера он был целиком погружен в исполненную согласия и единодушия жизнь четы, состоявшей из него самого и его матери. И вот эта жизнь отхлынула, словно отлив, оставив его на берегу, как одинокий сухой камень; лишившись всякого оправдания, он со стыдом обнаружил свою сиротность, обнаружил, что его существование дано ему «просто так». К чувству бешенства, испытываемому изгнанником, примешивается чувство отлученности. Вспоминая это время, Бодлер писал в «Моем обнаженном сердце»: «С детства — чувство *одиночества*. Несмотря на родных — и особенно в среде товарищей — чувство вечной обреченности на одинокую судьбу». Уже тогда он воспринимал свою отторженность как *судьбу*.

Человек, наделенный поэтической экзальтацией, глубинным зрением и высшей чувствительностью, Шарль Бодлер по самой структуре своей артистической личности был абсолютно несовместим с царящим в их доме духом буржуазного ханжества, политической беспринципности и солдафонства. На его формировании

сказался не столько фрейдовский комплекс Эдипа, сколько комплекс Гамлета, «быть или не быть» которого оборачивалось «не быть Опиком!». Я полагаю, что, если его действительно видели на баррикадах в революционные дни 1848 года или если он действительно кричал: «Расстрелять генерала Опика!», — то это выражало только его стихийный протест против лицемерия и беспринципности семьи, несправедливого устройства жизни.

Революционность, которую *наши* приписывают Шарлю Бодлеру, была не чем иным, как экзистенциальным бунтом против «двойной морали», несправедливости и насилия человеческого существования как такового — коротко говоря, «цветов зла». Ц в е т ы З л а ни в коей мере не могли быть реакцией поэта на политические события или поражение революции, потому что в глубине души он был роялистом и писал о своем возмущении к «тому отношению, с которым в Лионе отнеслись к имени Людовика-Филиппа».

Когда лионские радикалы-республиканцы решили бросить вызов королю в день национальных торжеств, юный поэт с присущей ему иронией написал:

Нас в Лионе пугали большими волнениями. На площади возле Селестена*, если верить слухам, собралась большая толпа; все эти молодые люди были в красных галстуках, признак скорее их глупости, чем воззрений. Они пели (очень тихо); стоило появиться всего одному полицейскому сержанту, как пение тотчас прекратилось.

В зрелом возрасте, анализируя свое «упоение» 1848 года, автор *Моего обнаженного сердца* ставит психоаналитический диагноз:

Мое упоение в 1848 году.
Какой природы было это упоение?

* Лионский театр.

Жажда мести. *Врожденная* страсть к разрушению и ю...

Для тех, у кого остались сомнения относительности «революционности» Бодлера, приведу тексты самого Бодлера:

Ужасы июня. Безумие толпы и безумие буржуазии. Врожденная любовь к кровопролитию.

Ярость, охватившая меня во время государственного переворота. Сколько раз я лез под выстрелы. Тоже мне Бонапарт выискался! Какой стыд!

1848 год был занятым временем только потому, что каждый основывал на нем собственные утопии, похожие на воздушные замки.

Обаяние 1848 года объясняется самым избытком его смехотворности.

Жертвоприношением Революция упрочивает суеверие.

В письме к Анселю 1849 года, написанном вскоре после революции, Бодлер рассказывает о беседе с одним народоугодником, «демократическим орлом»:

Он мне внушил жалость. Он стал энтузиастом и революционером. Я рассказал ему тогда о социализме крестьян — социализме неизбежном, жестоком, тупом, скотском, как социализм соломенного пучка или косы. Он испугался, это его остудило. Он отступил перед логикой. Это глупец или, скорее, очень пошлый честолюбец.

Три года Шарль проучился в лионском колледже — в 1832-м подполковник Опик был направлен в город для усмирения волнений лионских ткачей. Эти годы не нашли отражения в Цв е т а х З л а, но в стихотворном послании Сент-Бёву двадцатилетний поэт вспоминает о своем одиночестве в стенах интерната, где его меланхолию и скуку скрашивало только чтение — М о н а х и н и

Дидро, Рене Шатобриана, драм Гюго и Сладострастия его, Сент-Бёва. Родители редко забирали его «на побывку», лишь однажды Опик взял мальчика отдохнуть на минеральные воды.

Возможно, именно тогда, в лионском интернате, у крайне чувствительного и экзальтированного мальчишки, терзаемого обидой, ревностью и ненавистью, возникло чувство покинутости-избранничества, изводившее его всю жизнь, — та «трещина», о которой писали многие знавшие его уже в зрелые годы. В частности, Готье сравнивал поэта с «прекрасной, но треснувшей вазой».

По возвращении семьи в Париж Шарль продолжил учебу в колледже Людовика Великого — запомнились сырые классы, запах плесени и гнили, скука, рутина, всеобщее отчуждение. Из последнего класса его исключили. Сохранилось письмо директора школы родителям, объясняющее причину исключения: «Сегодня Ваш сын, у которого заместитель директора потребовал показать записку, переданную ему одним из его товарищей, отказался сделать это, порвал ее и съел. Вызванный ко мне, он заявил, что готов подвергнуться любому наказанию, но секрет своего товарища не выдаст. Вместо того, чтобы объяснить в интересах своего же товарища, которого он, таким образом, подвергал неблагоприятным подозрениям, Ваш сын ответил мне хихиканьем, дерзостью, которую я не вправе терпеть. Итак, я возвращаю Вам этого молодого человека, наделенного достаточно яркими способностями, но испортившего все очень плохим направлением ума, отчего благопристойный порядок нашего колледжа неоднократно уже страдал...».

Письмо является ярким свидетельством атмосферы подавления воли «воспитателями» и независимого характера Шарля, органически не способного смириться с такого рода «благопристойностью»... Он кончил образование экстерном, о настроениях последнего года свидетельствует письмо, адресованное брату:

Итак, последний год учебы подошел к концу, и мне придется начать вести новый образ жизни; это озадачивает,

и среди тревог, во власти которых нахожусь, самая сильная — выбор профессии. Эта мысль захлестывает меня и мучает, поскольку я не обнаруживаю в себе никакого призвания, зато самые разнообразные и противоречивые вкусы поочередно берут друг над другом верх.

Получив степень бакалавра, Шарль почувствовал, что наконец вырвался на свободу и категорически отказался продолжить образование в университете. Родителям он объявил, что будет «сочинителем» и действительно завел дружбу с молодыми литераторами (Жюль Бюиссон, Луи Менар, Эрнест Прарон, Гюстав Ле Вавассёр), но прежде всего — с Жераром де Нервалем. Однажды он решается даже заговорить на улице с самим Бальзаком. Впрочем, преобладают сомнительные знакомства в самых злочных местах Парижа.

Как несколькими десятилетиями позже случилось с Ницше, Бодлер тоже встретил свою парку, *maladie de Naples**: в возрасте двадцати лет он имел несчастье познакомиться с *Dame Verble**. Судя по всему, болезнь не излечили, а загнали вглубь, и с тех пор она начала разрушительную работу, в конце концов сведя поэта в могилу. Впрочем, он еще не успел стать поэтом, но уже обрел то состояние «пограничности», неприкаянности, конфликтности с обществом и эпохой, вызовом которым станет его творчество.

Бодлер экстерном заканчивает колледж. В уважаемой буржуазной семье от молодого человека требуют, ставя ему в пример старшего брата, достигшего прочного положения на юридическом поприще, соблюдения устоев и прочих традиций клана. Ведь его покойный отец, вопреки некоторым причудам по части живописи, сумел все же оставить солидное состояние в домах, землях и деньгах; ведь его горячо любимая мать после кончины супруга для его же, Шарля, блага вступила во второй «брак с человеком надежным, заслужившим генеральские эполеты, дабы сохранить

* Иносказательно: сифилитичка.

и умножить семейное состояние. О, да, конечно, но: «Могли молодой поэт, — отметет Жорж-Эмманюэль Клансье, — такой как Бодлер, найти тогда себе место в этом в высшей степени буржуазном мире, с которым был связан рождением и воспитанием, но который со всей жестокостью отрицал идеалы, стихийно угаданные им в детстве, и позором клеймил восторги и заветы, воспламененные молодостью?.. С другой стороны, культура, вкусы, сама речь отгораживали его и от народа. В итоге оставалось одно: превратиться в ИЗГНАННИКА, в ПОСТОРОННЕГО».

«Рассеянный образ жизни», который вел молодой Шарль после окончания колледжа, подцепленная болезнь, богемные наклонности и «поэтическая непутевость» — так можно окрестить отношение «столпов общества» в лице Клода-Альфонса, первым забившего тревогу по поводу сводного брата, — всё это побудило собрать семейный совет, решивший на время удалить Шарля из Парижа, избилующего «соблазнами»: пусть юноша попутешествует, остепенится, наберется ума, станет серьезнее. Деньги у него есть — кругленькая сумма от отцовского наследства, правда, до совершеннолетия ими распоряжается «опекунша», мать, но разве она не готова раскошелиться во благо любимого чада... Одна незадача — Шарлю нет доверия, давать деньги ему в руки нельзя, промотает... Выход находит генерал Опик: у него есть старый приятель, капитан Сализ, морской волк, командующий пакетботом «Пакебо-де-мер-дю-Сюд» — деньги следует доверить ему, а парень пусть поплавает по экзотическим странам, побывает на островах Индийского океана и в Индии, куда как нельзя кстати отплывает судно. Шарль не мог устоять от соблазнительного предложения повидать мир, пополнить знания, подышать воздухом свободы вдаль от тех, кто ее ограничивает.

Г. Орагвелидзе:

Отдадим должное и генералу: «Цветы Зла» не были бы тем, чем стали, не придумай он этого путешествия. Очень

важная линия книги, связанная с морем, с первозданностью человека, с тоской по красоте естества, выявилась именно на почве воспоминания об этом плавании.

9 июня 1841 года судно Сализа снялось с якоря порта Бордо. Цель назначения — Калькутта; груз — лошади; единственный пассажир — Бодлер. Поэт захватил с собой собрание сочинений Бальзака с намерением «...основательно изучить его метод». Благо, времени было предостаточно: судно потратило три месяца на обход африканского побережья и выход в Индийский океан. Все это время погода благоприятствовала плаванию, поэт буквально упивался морским простором, наблюдал за нравами и бытом команды, делал записи.

В Индийском океане морской «идиллии» пришел конец. Начался сильнейший шторм. Впоследствии бравый Сализ «доложит» Опику: «Еще никогда на мою долю на протяжении долгой жизни моряка не выпадало такое: мы все буквально находились в двух шагах от смерти...». Перепуганные животные срывались с привязи, ломали боксы, вырывались на палубу и, скользя по ней, гибли в разбушевавшейся пучине. Капитан действительно оказался бравым, ценой огромных усилий ему удалось бросить якорь у острова св. Маврикия. Об этом событии и еще об одном шторме уже на обратном пути Бодлер напишет матери в следующих словах: «Я пережил две неприятности — но, поскольку мы вскоре встретимся, будем мирно беседовать и беззаботно смеяться, то выходит Господь Бог не совсем злой...». Не будь письма Сализа, мы бы так и не узнали, на какие «неприятности» намекает поэт.

Пройдя по следам Бодлера на островах Индийского океана, я в полной мере проникся его отношением к цивилизации, прогрессу, всему тому, что натворила «голая обезьяна» на прекрасной земле. Феерическая красота природы, национальные парки, дающие возможность воочию узреть первозданность, библейские картинки бесчисленных стад пасущихся рядом разных животных, фантастика

цветов, божественные формы и мистическое подобие коко де мер с женскими и мужскими типами — всё это вызывает не столько руссоистское чувство «назад к природе», сколько скорбный вопрос: «Что же мы наделали с ней?». Бодлер имел возможность сравнить Первозданность со следами доходящей до островов Цивилизации — алкоголизм, венерические заболевания, рабский труд на плантациях, растущая преступность. Стоит ли удивляться, что «прогресс» стал жупелом для поэта, что постепенно он возненавидел его?

Спросите каждого порядочного француза, ежедневно, читающего СВОЮ газету... что он подразумевает под словом «прогресс», и он ответит — пар, электричество, газовое освещение, чудеса, незнакомые римлянам, яркие свидетельства нашего превосходства над древними. В мозгу этого несчастного причудливо сплелись и перемешались явления материального и духовного порядка! Бедняга до того американизирован усилиями этих философов зоократии и индустриализации, что полностью потерял способность отличать феномены физического мира от феноменов мира нравственного, отличать естественное от сверхъестественного. Если сегодня та или иная нация воспринимает вопросы морали более утонченно, чем воспринимали их в прошлом веке, то безусловно прогресс налицо.

Страна бодлеровского идеала **Цветов Зла** — это явно Первозданность того мира, куда его перенес «Пакебо-де-мер-дю Сюд».

Когда, закрыв глаза, я, в душный вечер лета,
Вдыхаю аромат твоих нагих грудей,
Я вижу перед собой побережья морей,
Залитых яркостью однообразной света;

Ленивый остров, где природой всем даны
Деревья странные с мясистыми плодами;
Мужчин с могучими и стройными телами,
И женщин, чьи глаза беспечностью полны.

За острым запахом скользя к счастливым странам,
Я вижу порт, что полн и мачт, и парусов,
Еще измученных борьбою с океаном,
И тамариндовых дыхание лесов,
Что входит в грудь мою, плывя к воде с откосов,
Мешается в душе с напевами матросов.

Было бы в высшей степени удивительным, если бы после перипетий морского путешествия, Бодлер, столь чувствительный к красоте и чистоте, оказавшись в раю, полный энергии и нерастраченных сил, не «вляпался» в приключение, непредусмотренное хитрым семейным планом.

На острове св. Маврикия Бодлер находит радушный прием в доме местного юриста Отара де Брагара, женатого на креолке. Эта обаятельная, смуглая женщина, известная нам теперь как **ДАМА КРЕОЛКА**, поразила молодого поэта своей царственной осанкой, естественной грацией жестов и высокой простотой в обращении. Ей и было суждено открыть в творчестве Бодлера важную тематическую линию — **ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ** миру современной, буржуазной, цивилизации **ИНОГО**, овечьного экзотикой тропиков мира **ЕСТЕСТВЕННОГО**, пусть и примитивного в своей простоте, но **ЦЕЛЬНОГО**, гордого и благородного. С сонетом, написанным в ее честь, Бодлер дебютирует как поэт в журнале «Ль'Артист» 25 мая 1845 года.

Как остров св. Маврикия, так и соседний остров Бурбон (Реюньон), где также побывал поэт, оставили в жизни Бодлера прочное воспоминание, но воспоминание особое, поскольку отразилось оно в его **ПОДЛИННОЙ**, т. е. сугубо творческой жизни. Внешне плавание, казалось, прошло бесследно. Лишь однажды в одной из критических статей начала пятидесятых годов, говоря о силе первоизданной мудрости и ее выражении через житейский опыт, Бодлер, опираясь на роман Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виргиния», действие которого частично происходит на том же острове, где поэту повстречалась дама креолка, скажет: «Виргиния

прибывает в Париж, вся еще в дымке морских туманов и в солнечном загаре тропиков, сохраняя в глазах первозданные образы мира, волн, гор и лесов. Она попадает здесь в центр бурлящей до края и ядовитой цивилизации, она же — вся еще во власти чистых и сочных ароматов Индии; ее связывает с человечеством семья и любовь, мать и возлюбленный, ее Поль столь же ангельски чистый..., они познакомились в церкви Памплемусса, крохотной церквушке, скромной и хрупкой в безбрежности не поддающейся описанию лазури тропиков, в бессмертной музыке лесов и водопадов. Да, конечно, Виргиния наделена внушительным интеллектом, а это значит, что она способна ограничить себя небольшим количеством образов и воспоминаний, как мудрец — небольшим количеством книг». Такое, именно ограниченное, количество образов и воспоминаний «магического» Востока впитают в себя бессмертные страницы «Цветов Зла».

Дама Креолка разрушила планы семьи Опики: Шарль отказался продолжить путешествие и пробыл на островах два месяца. Креолка разбудила в нем Поэта и он окончательно осознал собственное призвание. Да, он будет писателем, но писателей много, а быть Писателем — значит обрести свое Слово, только тебе принадлежащую Идею, Мысль. Он уже успел проштудировать Человеческую Комедию Бальзака и Божественную Комедию Данте. Первая поведала ему о царящем в мире зле, вторая — о кругах Ада, через которые должен пройти Творец на своем пути к совершенству. Удел писателя, поэта — не успех, но страдание, боль. Нельзя преодолеть царящее в мире Зло, пойдя ему в услужение. Он станет писателем, но будет говорить не о божественной красоте и сусальности, но о глубине собственной боли, о душе человеческой, о мире, что «во зле лежит».

У молодого человека не было шансов покорить необыкновенную женщину, к тому же замужнюю, и он, решив следовать призыванию, поспешил в Париж. К тому же близилось совершеннолетие, а с ним и получение отцовского наследства, без малого ста

тысяч франков золотом. Правда, чета Опилов — вполне в духе французских традиций — потребовала компенсацию за расходы, связанные с содержанием и учебой Шарля, однако и оставшаяся сумма была огромной, сравнимой с содержанием генерала. Наследство давало молодому человеку независимость, свободу и возможность заняться избранным делом.

Но... Но не следует забывать, что ему только-только исполнился 21 год, что он фактически не знал жизни и к тому же в его жизнь вошла очередная роковая женщина...

Нравы эпохи поощряли расчетливость, мирились со скупостью, а широкое и открытое проявление щедрости называли мотовством; мотовство же считалось пороком, и не менее страшным, чем алкоголизм, наркомания или сексопатология. Бодлер не учел, что может стать предметом судебного разбирательства за чрезмерную трату собственных денег. Став свободным и материально независимым, поэт дал волю своему причудливому воображению по части «прожигания жизни». В истории литературы и по сей день (увы!) сохранился ярлык, навешиваемый на Бодлера, — ДЭНДИЗМ. О да! Он любил одеваться, мог часами просиживать у модных портных, а те немногие, кто это помнил, восхищались его изысканным вкусом. Именно немногие, поскольку такое продолжалось недолго. И не был тогда Бодлер БОДЛЕРОМ, а всего лишь начинающим литератором «на подхвате». «Галантные тайны театров Парижа» — гласило название анонимной книги, в сочинении которой он принимал участие. Книга сплетен, анекдотов, будуарных интрижек. Обстоятельства способствовали тому, что не РЕАЛЬНАЯ творческая жизнь руководила поступками неокрепшего писателя; он находился во власти того, что я определил жизнью ИЛЛЮЗОРНОЙ. Общение в кругу литературной и театральной богемы заменяло ему подлинные творческие контакты с собратьями по перу, дэндиизм открыл перед ним двери аристократических салонов, а это убедило его в ин-

теллектуальном и духовном превосходстве таланта над элитарной верхушкой общества, коллекционирование картин, разоряя его материально, способствовало профессиональному росту будущего критика искусства. И тем не менее жизнь эта была ИЛЛЮЗОРНОЙ, чуждой, взятой «напрокат»; в ней он не умел ориентироваться, не знал ее неписаных законов.

Элегантная внешность, «английские» манеры, одежда а la «Джордж Брембель» * производили впечатление на парижанок; однако Бодлера мало интересовали светские леди и даже пекущиеся о собственной нравственности гризетки: «Робость, гипертрофированная саморефлексия, неуверенность в себе как в мужчине заставляли его искать партнершу, по отношению к которой он мог бы чувствовать свое полное превосходство и ничем не смущаться».

Роковую женщину звали Жанной, она выступала в театре «Порт Сент-Антуан» под псевдонимом «М-ль Берт», но у нее почему-то имелись три фамилии — Дюваль, Лемер и Проспер: бодлереведы ограничились первой, хотя Шарль в переписке предпочитал вторую. «Черная Венера», с которой Шарль трагически свяжет свою жизнь на многие годы, оказалась квартиронкой, видимо, выбор поэта в данном случае носил символический характер: по словам Клансье, «он, отвергнувший свой класс, мог позволить себе полюбить только такую женщину, чья расовая принадлежность, вызывающая ПРЕЗРЕНИЕ, не несла бы никакой ответственности за ту цивилизацию, к которой он сам принадлежал, но которую всем существом отвергал и презирал».

Принято считать, что твердо стоящая на земле Жанна сыграла демоническую роль в жизни витающего в облаках поэта, сначала околдовав, а затем обобрав его. При этом, однако, упускают из виду многие обстоятельства: какой бы эта роль ни была на самом деле, без Жанны любовная лирика Цветов Зла утратила бы красоту и силу плотской, земной любви; биографы, обви-

* Знаменитый английский денди.

няющие подругу поэта во всех грехах, забывают о самом поэте, характер которого — это не вызывает разночтений — не отличался покладистостью и смирением; наконец, когда в 1845-м поэт в состоянии глубочайшего психического кризиса предпримет попытку самоубийства, он в завещании напишет:

Я завещаю м-ль Лемер все, чем обладаю, включая нехитрую меблировку и мой портрет, потому что она — единственный человек, принесший мне некоторое успокоение... Я мало знаю своего брата — он не жил ни ВО МНЕ, ни СО МНОЙ — я ему не нужен. Мать моя, которая так часто, и всегда невольно, отравляла мне жизнь, в этих деньгах не нуждается. У нее есть МУЖ; есть человеческое существо, привязанность, дружба. У меня только ЖАННА ЛЕМЕР. Только в ней я нашел успокоение, и я не хочу, не могу перенести даже мысль о том, что ее могут лишить того, что принадлежит только ей...

Хотя Жанна не отличалась чуткостью, умом или талантом, Шарль привязался к этой чувственной женщине и до конца жизни не бросил в беде: они расстались в 1852-м, но когда весной 1859 г. пагубные пристрастия любовницы поэта привели ее к параличу, Бодлер продолжал материально поддерживать ее.

В письме к матери от 26 марта 1853 года Шарль признавался:

Она меня заставляла страдать... Но перед подобным разрушением и такой глубокой печалью я чувствую, как мои глаза наполняются слезами и — чтобы быть до конца откровенным — сердце угрызениями. Дважды я закладывал ее драгоценности и мебель, заставлял влезать для меня в долги, подписывать векселя, избил ее и, наконец, вместо того чтобы показать ей, как должен вести себя такой человек, как я, всегда подавал пример распутства и беспорядочной жизни. Она страдает — и она молчит. — Разве нет причины для угрызений? Разве не я виноват в этом, как и во всем остальном?

Мне представляется, что «демонизм» Жанны сильно преувеличен биографами Бодлера: его отношения с ней, конечно, не были равными, но он страстно любил эту яркую, оригинальной красоты женщину, запечатленную кистью Эдуарда Мане, и, даже расставшись с ней, мучительно обдумывал, где бы взять денег, чтобы ей помочь. Да, в его поздних письмах можно найти множество упреков в адрес существа, «которое не восхищается мною», но надо иметь в виду, что в данном случае налицо абсолютное несовпадение двух человеческих типов — гениально-поэтического и приземленно-практического...

Получив долгожданное наследство, Шарль — вопреки общественным установлениям и буржуазной морали (многое в своей жизни он делал вопреки!) — повел жизнь, которую семья не могла расценить иначе, чем мотовство и богомность: за два года он истратил около 45 тысяч франков, сумму в два раза превышающую его содержание на протяжении четырнадцати лет. Опики поняли, что доверять наследство человеку с репутацией Шарля в высшей степени неблагоразумно (с буржуазной точки зрения они, естественно, были правы). К тому же «рассеянный» образ его жизни, подцепленная «секретная» болезнь, «незаконная» связь с женщиной сомнительной репутации — все это давало достаточные юридические основания для «взятия под опеку».

В семье Опигов не было разногласий по вопросу необходимости опеки: дабы Шарль «взялся за ум», необходимо ограничить его в средствах, принудить задуматься о профессии, надежной семье, обязанностях, достойном заработке. Если лишит его денег, сомнительные друзья и кокотка быстро оставят его в покое. На «крутых мерах» особенно настаивал брат Шарля, успевший сделать достойную семьи карьеру. Трибунал города Парижа, естественно, счел аргументы семьи безукоризненными и удовлетворил просьбу мадам Опик учредить опеку над ее сыном. С учетом того, что «родная мать слаба здоровьем и бессильна перед слабостями родного сына», юридическим опекуном Бодлера был назначен нотариус Нарси^{сс} Дезире Ансель.

После представления опекуном отчета о финансовом состоянии подопечного на втором заседании суда было принято решение выдавать Шарлю лишь процент от прибыли, получаемой от эксплуатации принадлежащих ему по наследству земельных участков — 200 франков в месяц. По тем временам эта сумма была сравнима с заработком неквалифицированного рабочего и позволяла владеть жалкое существование.

Опекунство Анселя, друга дома Опигов, над «беспутным» поэтом продолжалось в течение двадцати трех лет. В конце концов между ними установились дружеские отношения, но отчима пасынок не простил — именно его он счел инициатором унижительной акции, коренным образом изменившей его жизнь, превратившей в клошара.

Злополучие преследовало Шарля Бодлера, судя по его переписке и дневниковым заметкам, с отрочества и до гробовой доски, порождало щемящее подозрение о своей «обреченности на вечное одиночество», а с годами и выношенное убеждение: «как бы я себя ни проявил, я останусь чудовищем» в глазах окружающих. Жизнь его и в самом деле выглядит вереницей тех повседневных поражений, какими обычно расплачиваются за угловатый нрав, упрямое нежелание поступать и думать как все.

Существует множество спекуляций на тему «пролетарских чувств» и «пролетарской революционности» поэта. Хотя Шарлю действительно довелось прочувствовать социальную отверженность и испытать долю парии, он никогда не отождествлял себя с «народом» и не стал борцом за социальную справедливость. Его «бунт» заключался совсем в ином, и, если хотите, был гораздо глубже и мудрее (я бы сказал — онтологичнее): как затем Ницше, он требовал «переоценки всех ценностей».

В сущности, семья добилась желаемого: лишенный наследства, Бодлер был вынужден задуматься о заработке — вступил на литературное поприще, следуя «внутреннему голосу», призванию,

которое, правда, тоже не удовлетворяло Опиков. Фактически он стал «литературным поденщиком», каких немало в Париже, и отличался от них талантом и той глубочайшей преданностью «профессии», которая присуща только «призванным».

Свидетельство тому его беседы в еженедельнике «Тантамар», его «Собрание утешительных изречений о любви» в журнале «Корсер-Сатан», его «Советы молодым литераторам» в газете «Эспри публик», не говоря уже о рецензиях на выходящие книги. Высшим, однако, достижением Бодлера критика сороковых годов являются брошюры «Салон 1845 года» и особенно «Салон 1846 года». Не до конца, возможно, оцененные, брошюры эти являются несомненно подлинными шедеврами французской художественной критики.

По свидетельству некоторых друзей Бодлера, уже к середине 40-х годов была написана часть стихотворений, впоследствии вошедших в *Цветы зла*, но в печати появились лишь несколько разрозненных пьес, не привлечших внимания публики. Даже обратившая на себя внимание новелла *Фанфарло*, опубликованная в январе 1847-го, не стала событием литературной жизни.

Заработков хронически не хватало: кредиторы, вечные долги, постоянное бегство от квартирных хозяев, униженные просьбы о вспомоществовании, обращенные к Анселю и матери. Заклинания и крики о помощи Бодлера во многом напоминают вопли молодого Достоевского: «Обращаюсь к Вам с покорнейшею просьбой не оставить меня без 10 р. сереб., которые требовались еще вчера для уплаты моей хозяйке... Эти десять рублей удовлетворяют ее по крайней мере на минуту... Я борюсь с моими мелкими кредиторами, как Лаокоон со змеями; теперь мне нужно 15, только 15. Эти 15 успокоят меня».

Шарль Бодлер — матери:

«Будь добра, УМОЛЯЮ ТЕБЯ И ЗАКЛИНАЮ, — вышли мне и немного денег, 30 франков, если можешь, еще

меньше, если хочешь, меньше еще...». Или — «...мне пришлось оставаться три дня в постели из-за нехватки белья и дров... Последний раз, когда вы изволили мне дать 15 франков, я два дня ничего не ел — сорок восемь часов...».

Вот почему можно вполне буквально воспринимать то место, где, давая советы молодым литераторам, Бодлер пишет: «Вы можете прожить три дня без хлеба; без поэзии — ни одной минуты; и те из вас, кто считает обратное, ошибаются: они просто не знают себя».

1857 год знаменателен в жизни Бодлера несколькими событиями — смертью генерала Опики, возродившей в нем надежду на сближение с матерью, выходом *Ц в е т о в З л а*, выяснением отношений с мадам Сабатье, о которой речь впереди.

Со своим будущим издателем Огюстом Пуле-Маласси Бодлер познакомился в конце сороковых. Огюст принимал активное участие в политической жизни Парижа, издавал газету, писал памфлеты и трактаты «на злобу дня», вращался в литературных кругах Парижа. Как участник июньского восстания, он угодил в тюрьму, но друзья вызволили горе-революционера. В 1850-м после смерти отца, владевшего типографией в Аленсоне, он унаследовал его фирму и возвратился на родину. Хозяин типографии и провинциальной газеты не прервал дружбы с парижскими друзьями, публикуя их произведения. В 1855-м сестра Огюста вышла замуж за Эжена Де Бруаза, далекого от литературы, но близкого к коммерции. Так началось партнерство двух столь непохожих друг на друга людей.

В конце декабря 1856 года между издателями и поэтом был заключен контракт следующего содержания:

Гг. Пуле-Маласси и Эжен Де Бруза; книготорговцы и издатели из Аленсона, с одной стороны, и Шарль Бодлер, литератор, с другой, пришли к следующему решению:

Г-н Бодлер продает гг. Пуле-Маласси и Эжену Де Бруазу два произведения, первое «ЦВЕТЫ ЗЛА», второе «ЭС-ТЕТИЧЕСКАЯ СМЕСЬ»*.

Г-н Ш. Бодлер обязуется сдать «ЦВЕТЫ ЗЛА» 20 января наступающего года, а «ЭСТЕТИЧЕСКУЮ СМЕСЬ» — к концу февраля.

Тираж каждой книги составит ТЫСЯЧУ экземпляров.

В качестве оплаты г-н Ш. Бодлер получит за каждую отпечатанную книгу, проданную или непроданную, 25 сентимов, другими словами — одну восьмую часть от цены, зафиксированной в каталоге гг. Пуле-Маласси и Эжена Де Бруаза.

Г-н Ш. Бодлер обязуется нигде в другом месте не публиковать, в какой бы то ни было форме, всего или части из содержимого этих двух книг.

Г-н Ш. Бодлер сможет передать свои права другому издателю лишь в том случае, если гг. Пуле-Маласси и Эжен Де Бруаз, располагая в своем магазине незначительным количеством нереализованных экземпляров, откажутся от переиздания вышеназванных книг или одной из них.

Судя по контракту, издатели отказались от покупки рукописи, предложив автору восьмую часть стоимости тиража, то есть 250 франков, и сохранив за собой право на переиздание в случае успеха предприятия. Лишь в случае провала издания автор имел право искать себе другого издателя.

За несколько дней до подписания контракта Бодлер писал издателю, предостерегая его о возможных последствиях задуманного предприятия:

* Сборник критических статей Бодлера Эстетическая смесь, в момент заключения контракта существовавший в виде статей, опубликованных в периодике, так и не был издан. Позже возник более обширный замысел, лишь частично осуществленный при жизни поэта.

Меня вполне устраивает Ваше намерение приступить к делу лишь в ФЕВРАЛЕ... тогда мы сумеем совместно скомпоновать порядок содержания «Цветов Зла», — **СОВМЕСТНО**, слышите, ибо вопрос этот важен. Нам необходимо включить в книгу только исключительно хорошие вещи... Ваше слово **ПОПУЛЯРНОСТЬ** очень меня позабавило. Знаю, популярности не будет, зато будет всеобщий разнос, который вызовет любопытство...

Хотя суд над **М а д а м Б о в а р и** еще не состоялся, Бодлер, кстати, написавший восторженный отзыв на опальную книгу, сознавал, что **Ц в е т ы З л а** также может ожидать скандал. Это опасение разделял и Теофиль Готье, предостерегший автора, «что не стоит привлекать внимания к скабресной стороне книги, разоблачая ее этим». Бодлеру даже пришлось убрать из посвящения слова об изображении в книге пороков.

Ц в е т ы З л а поступили в продажу 25 июня 1857 года. Часть тиража попала в книжную лавку Ланье, пользовавшегося репутацией добропорядочного «католически ревностного» коммерсанта. Но репутация не помогла... Уже 4 июля Ланье написал Мальасси: «Сегодня я отправил экземпляр «Цветов Зла» барону д'Идевилю, который сказал мне, что книгу эту собираются арестовать». Видимо, расчет строился на знакомстве барона с министром внутренних дел Бийо, но оказался ошибочным: после провала дела Флобера, министр захотел взять реванш на поприще «защиты общественной морали». «Делу» помог Гюстав Бурден, литературный обозреватель **Ф и г а р о**, опубликовавший на страницах газеты политический донос на поэта, в котором поставил под сомнение психическое здоровье автора и объявил книгу чудовищной:

Жуть сочетается здесь с низостью; отталкивающее ищет союз с заразным... Эта книга — больница, открытая всем ветрам умопомрачения, всей гнили сердечной...

Посередине всего этого четыре пьесы — ОТРЕЧЕНИЕ СВЯТОГО ПЕТРА, затем ЛЕСБОС и два стихотворения, названные ОКАЯННЫМИ ЖЕНЩИНАМИ — четыре шедевра страсти, искусства и поэзии; но следует сказать, даже необходимо сказать: если можно понять двадцатилетнего поэта, которому могли бы прийти в голову подобные сюжеты, то ничто не извиняет тридцатилетнего автора, опубликовавшего столь чудовищную книгу.

Поначалу Бодлер не придал большого значения рецензии Бурдена — предыдущие, хотя и немногочисленные отзывы о его творчестве, как правило, были отрицательными. На цикл из 9 стихотворений под общим названием Цветы Зла опубликованный в Ревю де Демонд (1855 г.) откликнулись сразу два «литературоведа»: Луи Гудаль в том же Фигаро узрел «досадное скопление навязчивых идей, банальные претензии, золотушную поэзию». Дюранти обвинил Бодлера в холодном расчете и использовании приемов дешевой таинственности и ужасов с намерением удивить публику: «Это литературное трюкачество эдакого пещерного жителя, придерживающего в тени, как угрозу, несуществующие книги...».

Бодлер отгонял от себя мрачные предчувствия, мучившие его после публикации Цветов Зла. Когда после выхода книги по Парижу поползли смутные слухи, он поспешил успокоить мать:

...книга, название которой «Цветы Зла» говорит само за себя, проникнута зловещей и холодной красотой; она создавалась яростно и терпеливо. Впрочем, доказательство ее ценности — в тех нападках, которым она подвергается. Книга свергает людей в ярость. Мне отказывают во всем, в наличии замысла и даже в знании французского языка. Плевать на всех этих дураков, ибо знаю, что книга со всеми своими достоинствами и недостатками проложит себе дорогу в памяти образованного читателя наряду с лучшими стихотворениями В. Гюго и Т. Готье, даже Байрона... Распро-

странили слух, будто меня собираются преследовать; но ничего не будет. Правительству, на руках которого ужасные выборы в Париже, не до преследования одинокого психа.

Однако, Бодлер недооценил «ревнителей нравов» — уже на следующий день после публикации статьи Бурдена следователь парижского Трибунала Шарль Камюса-Бюссроль завел личное дело на Бодлера и издателей его книги, а еще через день министр внутренних дел подписал ордер на арест (изъятие) книги, узнав о котором поэт пишет издателем письмо следующего содержания:

Быстро спрячьте, но **СПРЯЧЬТЕ ХОРОШО**, все издание; у вас должно быть 900 экземпляров в несброшюрованном виде. У Ланье сегодня еще было 100; эти господа сделали удивленный вид, узнав, что я собираюсь спасти 50. Я их отнес в надежное место... Итак, остается 50 на пропитание **ЦЕРБЕРА СПРАВЕДЛИВОСТИ**. Вот что значит **ПОСЫЛАТЬ ЭКЗЕМПЛЯРЫ В «ФИГАРО»!!!** Вот что значит не хотеть серьезно **ОБЕСПЕЧИТЬ КНИГЕ ХОД**. По крайней мере у нас осталось бы утешение... распродав все издание за три недели, и слава после процесса, выпутаться из которого, впрочем, не так уж трудно... Арест пока не имел места. Обо всем этом я узнал... через Леконт де Лиля, который, увы, прозевал целых пять дней. Я убежден, что все это злоключение имеет началом статью в «ФИГАРО» и дурацкую болтовню. Страх сотворил зло.

В чем, собственно, блюстители закона обвиняли поэта? Во-первых, в «оскорблении религии», во-вторых, в аморальности (книга, дескать, содержит «непристойные и аморальные места и выражения»).

11 июля Бодлер уносит из лавки Ланье 50 экземпляров своей книги, дабы спрятать их в «надежном месте» — на собственной квартире... Издатели переправляют в Париж оставшуюся часть тиража с целью нелегальной распродажи. Тем временем колесо

Фемиды продолжает крутиться. Автора Цветов Зла обвиняют в скабрёзности, сотрясении устоев общественной морали.

Нетрудно догадаться, в каком шокированном состоянии находилась мадам Опик, вдова сенатора и генерала, в ожидании столь позорного для ее сына процесса. Он всегда вел себя аморально, считала она, но до сих пор как-то удавалось «стирать белье в семье». Теперь же сын ее прославится на всю страну как автор аморальной книги! После смерти генерала поэт старался как-то скрасить вдовство своей матери — значительно чаще навещает ее, регулярно пишет ей письма, продолжая вместе с тем сохранять известную дистанцию. Он знал свою мать. Знал и свою слабость к ней. Невзирая на обиды и унижения любил ее. Успокаивая мать, поэт отнюдь не обольщался возможностью приобрести пусть скандальную, но все-таки СЛАВУ. Во-первых, скандальной славы он не хотел, поскольку и так был уверен, что книга «проложит себе дорогу». Во-вторых, времена героических процессов, когда подсудимый становился обвинителем, безвозвратно прошли. Судебные инстанции Второй империи вели дело так, будто речь идет о малолетних ослушниках, будто наказывают лишь за «шалости». Бодлер присутствовал на процессе Флобера и видел как заигрывали с писателем служители правосудия, как разглагольствовало о «святом» праве писателя быть объективным и лишь только потом утверждали и свое «право» защищать невежественные читательские массы от дурных влияний. Лицемерная и понаторевшая на «аморалках» буржуазная Фемида превращала подобные процессы в мелкие происшествия. Бодлер не хотел быть героем такого бульварного романа, поэтому-то и процесса не хотел.

В записке адвокату поэт писал:

Я бы мог составить целую библиотеку из современных книг, которые не преследовались и которые не обращают

внимания читателя, как моя книга, на УЖАС ВО ЗЛЕ. Уже тридцать лет, как по части скабрзности литература пользуется у нас полной свободой. И это вдруг хотят наказать в моем лице. Справедливо ли это?.. Тот или иной сюжет, занимающий Бодлера и инкриминируемый ему теперь, преспокойно разрешался Беранже. Кого из них вы предпочитаете? Поэта скорби или поэта веселья. УЖАС ВО ЗЛЕ или легкомыслие, УГРЫЗЕНИЕ СОВЕСТИ или нескромность?

В процессе по делу Ц в е т о в З л а Бодлер проявил себя как настоящий боец, напористый и активный. Он разработал тщательно продуманный план действий и систему защиты, добиваясь, как максимум, отмены судебного разбирательства вообще и, как минимум, полного оправдания книги. Действия велись в трех направлениях: пресса, поиск высоких покровителей, юридическая поддержка.

Бодлер развил бешеную деятельность, дабы с помощью друзей организовать публикации в защиту вышедшей книги. За короткое время появляются четыре положительные рецензии на Ц в е т ы З л а из значительно большего количества «пробиваемых» автором*. Самая важная для Бодлера опубликована в еженедельнике М о н и т е р Эдуардом Тьери уже 14 июля. Пикантность ситуации заключалась в том, что хозяином М о н и т е р а являлся министр двора Фульд, и тем самым в конфликт втягивались «сильные мира сего». Бодлер обратился с личным письмом к Тьери с просьбой о поддержке и очень дипломатично указал обозревателю М о н и т е р а желательную линию защиты. Тьери не просто блестяще справился с миссией критика-защитника, но не менее дипломатично ушел от полемики на темы «морали», вручив рецензируемую книгу под непосредственное покровительство другого певца Зла, ни много ни мало — Данте...

* Бодлер издал эти рецензии в виде небольшой брошюры специально к суду над своей книгой.

Смелость, мрачная галлюцинация, необыкновенные красоты и постоянная скорбь. Скорбь оправдывает здесь все, все грехи отпускает... Лишь раз в жизни создаются ЦВЕТЫ ЗЛА, шедевр обнаженной и дикой действительности, книга высочайшего стиля и жестокого мастерства, лишь раз в жизни (если это сумеешь), ибо повторить такое невозможно.

Ободренный поддержкой собрата по перу Бодлер немедленно обратился к Тъери с благодарственным письмом:

Наконец Вы отомстили за меня этим шалопаем!.. Ваша статья и остроумна, и дипломатична... О, как я Вам благодарен за то, что Вы настояли на этой огромной скорби, которая, и на самом деле, — единственная мораль книги!

Кроме Тъери, положительные рецензии на Цветы Зла написали критики д'Орвилли, Асселино, Гепп и Деламон, причем первый, будучи литератором католической ориентации, усиливал позиции Бодлера в дезавуировании клерикальных обвинений.

В поисках высоких покровителей Бодлер обратился за помощью к своему другу Теофилю Готье, которому посвящена книга, и госпоже Сабатье. Первый был вхож в салон самой императрицы, в свое время вмешавшейся в аналогичное дело Флобера и выручившей М а д а м Б о в а р и, вторая имела выход на главу кассационной палаты Трибунала Беллейма. Увы, с поддержкой «высших сфер» ничего не получилось: Готье не рискнул преподнести августейшей особе Ц в е т ы З л а, сознавая возможность непредсказуемой реакции императрицы; Сабатье исполнила просьбу Бодлера, но Беллейм просто не успел вмешаться в дело, ибо судебное разбирательство было уже назначено. Минувя заступников, Бодлер сам обратился к министру двора Фульду с письмом, в котором разъяснил мораль своей книги и ее элитарный характер:

Г-н Эдуард Тъерри с достойной похвалы осторожностью дает понять, что моя книга адресована небольшому кругу

читателей; он хвалит исключительно и только ее литературные качества, «увиденные и отмеченные им, и дает прекрасное заключение, говоря, что наличие ОТЧАЯНИЯ и СКОРБИ — ЕДИНСТВЕННАЯ, НО ВПОЛНЕ ДОСТАТОЧНАЯ МОРАЛЬ книги, о которой речь... Я очень горд что создал книгу, вызывающую лишь страх да ужас по отношению ко Злу... Если нужно будет защищаться, я сумею это сделать достойно... прошу Вашей защиты, насколько таковая возможна, у Вас, который умом еще больше, чем положением, является естественным защитником литературы и искусства! А литература и искусство, к сожалению, никогда не бывают в достаточной степени защищенными.

Тактику защиты «крамольных стихов» Цветов Зла Бодлер разработал в детально продуманной записке под названием «Указания моему адвокату», в которой, отстаивая эстетическое кредо, тонко и дипломатично — пункт за пунктом — дезавуировал выдвинутые обвинения и выдвинул собственные апелляции в адрес юстиции. Бодлер инструктирует своего адвоката Гюстава Шэ д'Эст-Анжа в том, что Цветы Зла — единое, цельное произведение («совершенный ансамбль»), имеющее определенные эстетические и этические принципы, из которого нельзя вычленил и подвергнуть остракизму 13 инкриминируемых стихотворений, не разрушив архитектуру книги. Книга носит элитарный характер и в силу одного этого не может быть социально опасной, ибо ее читателями являются «сливки общества» со сложившимися моралью и эстетикой. Обвинение ведет себя непоследовательно, ибо пьесы Лесбос и Отречение святого Петра ранее издавались, в том числе в Ревю де Пари, и не были расценены как «аморальные», попав же в книгу, вдруг оказались таковыми. Далее, почему юстиция смирилась с «вольностями» популярнейшего, в том числе в народе, поэта-песенника Беранже, удостоившегося в качестве сенатора государственных похорон; почему «вольности» возможны в Падении ангела Альфонса де Ламартина, принятого во французскую Академию, и непозволительны поэту, отстаивающему свою собственную эстетику? В кон-

це концов, искусство — самостоятельная сфера культуры, которая вправе иметь и защищать собственную этику и эстетику:

«Существует несколько моралей, — укажет он адвокату. — Существует позитивная и практическая мораль, установлениям которой каждый обязан подчиниться. Существует, однако, и мораль искусств. Она ничего общего не имеет с первой, и со дня сотворения мира искусство доказало это. Существует также несколько СВОБОД. Есть свобода для ГЕНИЯ, и есть весьма ограниченная свобода для шалопаев».

«Я повторяю, о книге следует судить во всей ее совокупности. Богохульству я противопоставляю порыв к Небу, похоти — цветы платоники. С тех пор, как существует поэзия, все поэтические сборники составлялись именно так. Иначе как составить книгу, долженствующую выявить БРОЖЕНИЕ УМА ВО ЗЛЕ».

Стратегическая линия защиты Бодлера строится, во-первых, на праве поэта на собственную мораль борьбы со злом, и, во-вторых, на превышении власти обвинителя и уроне, нанесенном им защите. Первое — нажим министра Бийо на прессу, связанный с публикацией под давлением власти обвинительной рецензии. Второе — арест книги без суда и следствия повлиял на всех тех, кто пожелал бы высказаться о книге положительно. Очень сильный аргумент философского плана направлен против ханжества морали доброхотов и присяжных оптимистов:

«Подобная мораль способна подвести нас к выводу: **ВПРЕДЬ БУДЕМ ПИСАТЬ ЛИШЬ УТЕШИТЕЛЬНЫЕ И УГОДНИЧЕСКИЕ КНИГИ, ДОКАЗЫВАЮЩИЕ, ЧТО ЧЕЛОВЕК РОДИЛСЯ ДОБРЫМ И ЧТО ВСЕ ЛЮДИ СЧАСТЛИВЫ**».

Важным элементом защиты стали аргументы Бодлера об игровой природе искусства: судить поэта за переживания и мысли

лирического героя равносильно вынесению обвинительного приговора актеру за преступления персонажей, которых он сыграл. Отвергая мораль судей, он вылавал «Шветы Зла» за создание Искусства для Искусства и «за назидательное произведение, призванное внушать отвращение к пороку».

Хотя судилище над книгой никогда не красит власть, я считаю необходимым отметить, что отношение французской юстиции середины XIX века к «крамоле» было несравненно либеральней, чем наши процессы над Синявским, Даниэлем, Бродским и иже с ними... Уже после первой встречи поэта со следователем Шарлем Камюса-Бруссолем, Бодлер напишет матери:

«Сегодня я встретился со следователем. Допрос длился три часа. Впрочем, чиновник произвел на меня весьма приятное впечатление».

Непринужденная беседа поэта и «блюстителя общественного порядка» выявила не только высокий эстетический уровень чиновника, но даже сопровождалась лестью следователя в адрес Бодлера как поэта и критика. Бодлеру удалось убедить его в несостоятельности доводов обвинения в адрес стихотворения *Вся целиком*, а также в отсутствии богоборческих мотивов и сатанинских гимнов в его творчестве: следователь, оказывается, даже прочитал в журнале *Рабле* воспоминания Дельво:

«Мы выслушивали с религиозным трепетом и искренне аплодировали стихам, которые читал нам Бодлер, хотя не были они ни приятными, ни нежными, ни гуманными в обычном понимании этого слова; но они захватывали, увлекали, будили мысль».

Хотя Бодлер именовал судей на процессе по делу *Цветов Зла* не иначе, чем «чудовища», на самом деле — при всей позорности судилища над произведением искусства — судьи оказались совсем не такими кровожадными, как *наши* в аналогичных

процессах XX века, а один из них, Пинар, известный по «делу Флобера», закончил обвинительную речь следующими словами:

Будьте снисходительны к Бодлеру, человеку смятенному и неуравновешенному. Будьте снисходительны и к издателям, спрятавшимся за его спиной. Но, приговаривая хотя бы несколько пьес из книги, вы утвердите этим предостережение, необходимость которого крайне насущна.

Вместо тринадцати стихотворений, подлежащих запрещению предварительным обвинением, в приговоре судьи ограничились лишь шестью миниатюрами, квалифицированными «оскорблением общественной морали и целомудрия» («развратными и аморальными пассажами и выражениями»). Из списка подлежащих осуждению стихов были полностью исключены все, квалифицированные как «оскорбление религиозной морали», в том числе самое острое из них — Отречение святого Петра.

Изъятию из единого ансамбля Цветов Зла, по решению суда, теперь подлежали: Украшения, Лета, Той, которая слишком весела, Лесбос, Дельфина и Ипполит, Метаморфозы вампира. В первых судей оскорбило... изображение ню, в третьем и последнем они усмотрели цинизм и садизм, в остальных — сексопатологию. На издателей был наложен штраф в 200 франков, на автора — 300 франков, который впоследствии был уменьшен до 50 франков с оттяжкой оплаты на шесть месяцев...

Мне представляется, что позор суда отступает на второе место по сравнению с поведением некоторых собратьев по перу, отказавшихся поддержать поэта на процессе и отстоять автономность литературного творчества от посягательств государства. Не лучшим образом повел себя прославленный Мериме. Его слова об отказе «помешать сжечь поэта» («лучше бы сначала сжечь других») можно сравнить со словами следователя по делу Цветов Зла: «Каждый имеет полное ПРАВО защищать Вас (Бодлера)

в любом печатном органе без исключения...». Нашлись и прямые прислужники власти: некий Бордо сочинил в пику Цветам Зла бездарные Цветы Добра... Впрочем, было и другое: Сент-Бёв, не явившийся на суд, разрешил защитнику цитировать похвальное мнение авторитетнейшего критика Франции, а Виктор Гюго после окончания процесса поздравил Бодлера с «приговором, вынесенным ему правосудием Наполеона III», добавив: «Ваши ЦВЕТЫ ЗЛА сияют ослепительным блеском звезд».

Мне кажется, процесс над Цветами Зла не стал трагедией для поэта, как пишут об этом *наши* (кстати, он сам назвал его «комедией»), а, может быть, даже обеспечил не слишком обременительную рекламу, какую всегда дает ЗАПРЕТ. Самого Бодлера больше возмутил не приговор, а отношение к процессу «литературного Олимпа», не пожелавшего отстоять свободу художника хотя бы «из принципа», а также поведение издателей, отказавшихся поделиться с автором доходами от вдвое возросшей после суда выручки за нераспроданный остаток тиража. В высшей степени показательно, что скостить штраф, наложенный судом, поэту помогла сама императрица (!). Не могу отказать себе в удовольствии привести письмо поэта императрице с просьбой ходатайствовать за него перед министром юстиции:

[Париж] 6 ноября 1857 г.

Мадам,

Необходима вся величайшая самонадеянность поэта, чтобы осмелиться занимать внимание Вашего Величества таким незначительным делом, как мое. Я имел несчастье быть осужденным за сборник стихотворений, названный: «Цветы Зла», так как ужасающая откровенность заголовка не смогла достаточно защитить меня.

Я верил, что создал прекрасное и значительное произведение, а тем более произведение светлое; его сочли довольно мрачным, чтобы вынудить меня переделать книгу и исключить несколько кусков (шесть из ста). Должен заметить, что Правосудие обошлось со мной с удивительной вежливостью и даже выражения приговора содержали признание моих возвышенных и чистых намерений.

Но штраф, увеличенный непонятными для меня издержками, превосходит возможности вошедшей в поговорку бедности поэтов, и, ободренный столькими свидетельствами уважения со стороны высокопоставленных друзей и вместе с тем убежденный, что сердце императрицы полно сострадания ко всем терзаниям, как духовным, так и материальным, я, после десяти дней колебания и робости, решил домогаться всемилостивой доброты Вашего Величества и просить Вас ходатайствовать за меня перед господином Министром Юстиции.

Соблаговолите, Мадам, принять уверения в чувстве глубокого почтения, с которым я имею честь быть преданнейшим и покорнейшим слугой и подданным

Вашего Величества.

Шарль Бодлер.

Набережная Вольтера, 19.

Дабы понять, как меняются нравы, приведу два осужденных стихотворения Бодлера:

УКРАШЕНЬЯ

И разделась моя госпожа догола;
Все сняла, не сняла лишь своих украшений,
Одалиской на вид мавританской была,
И не мог избежать я таких искушений.

Заплясала звезда, как всегда, весела,
Ослепительный мир, где металл и камень;
Звук со светом совпал, мне плясунья мила:
Для нее в темноте не бывает затмения.

Уступая любви, прилегла на диван,
Улыбается мне с высоты безмятежно;
Устремляюсь я к ней, как седой океан
Обнимает скалу иступленно и нежно.

Насладилась игрой соблазнительных поз
И глядит на меня укрошенной тигрицей,
Так чиста в чередѣ страстных метаморфоз,
Что за каждый мой взгляд награжден я сторицей.

Этот ласковый лоск чрева, чресел и ног,
Лебединый изгиб ненаглядного сада
Восхищали меня, но дороже залог —
Грудь-гроздь, краса моего винограда;

Этих прелестей рать краше вкрадчивых грез;
Кротче ангелов зла на меня нападала,
Угрожая разбить мой хрустальный утес,
Где спокойно душа до сих пор восседала.

Отвести я не мог зачарованных глаз,
Дикой далью влекли меня смуглые тропы:
Безбородого стан и девический таз,
Роскошь бедер тугих, телеса Антиопы!

Свет погас; догорал в полумраке камин,
Он светился чуть-чуть, никого не тревожа;
И казалось, бежит у ней в жилах кармин,
И при вздохах огня амброй лоснится кожа.

МЕТАМОРФОЗЫ ВАМПИРА

Красавица, чей рот подобен землянике,
Как на огне змея, висясь, являла в лике
Страсть, лившую слова, чей мускус чаровал
(А между тем корсет ей грудь формировал):
«Мой нежен поцелуй, отдай мне справедливость!
В постели потерять умею я стыдливость.
На торжествующей груди моей старик
Смеется, как дитя, омолодившись вмиг.
А тот, кому открыть я наготу готова,
Увидит и луну, и солнце без покрова.
Ученый милый мой, могу я страсть внушить,
Чтобы тебя в моих объятиях душить;
И ты благословишь свою земную долю,
Когда я грудь мою тебе кусать позволю;
За несколько таких неистовых минут
Блаженству ангелы погибель предпочтут».

Мозг из моих костей сосала чаровница,
Как будто бы постель — уютная гробница;
И потянулся я к любимой, но со мной
Лежал раздувшийся бурдюк, в котором гной;

Я в ужасе закрыл глаза и содрогнулся,
Когда же я потом в отчаянье очнулся,
Увидел я: исчез могучий манекен,
Который кровь мою гайком сосал из вен;
Полураспавшийся скелет со мною рядом,
Как флюгер, скрежетал, пренебрегая взглядом,
Как вывеска в ночи, которая скрипит
На ржавой жердочке, а мир во мраке спит.

«Цветы Зла» принесли Бодлеру известность (не лишенную оттенка скандальности), но отнюдь не прочное литературное признание. Для Виктора Гюго, не поскупившегося в письмах на комплименты («Ваши «Цветы Зла» сияют и ослепляют, словно звезды», «Вы творите новый трепет»), Бодлер в первую очередь был важен как жертва «нынешнего режима»: «То, что он (режим) именуется своим правосудием, осудило вас во имя того, что он именуется своей моралью».

Стареющий денди, ведущий странный, а иногда и предосудительный образ жизни, не лишенный, впрочем, дарования и вдруг ставший «мучеником от эстетики», — так, пожалуй, можно резюмировать образ Бодлера, сложившийся у публики к началу 60-х годов.

Известности Бодлера споспешествовал не только суд, но и критика его книги. Хотя она больно задевала честолюбие поэтического новатора, скандальность, как мы теперь понимаем, важный элемент публицити. Сам поэт порой называл враждебные выпады «ужасными» («На протяжении трех или четырех лет я окончательно привык к оскорблениям»), но мне представляется польза была та же, что и от пчелиных укусов — увеличивалась жизнестойкость, не говоря уже о том, что «оскорбления» сказывались на растущей популярности.

Можно без преувеличения утверждать, что суд над Цветами и Зла утвердил литературные позиции поэта и даже его материальное положение. Став «скандальным», он приобрел большую известность и нашел покровителей в самом неожиданном месте —

среди сановников Второй империи. Я не знаю, что дала Бодлеру революция, но «наполеоновский тоталитаризм», осудив несколько стихов, многократно компенсировал нанесенный ущерб: да, да, именно так — из правительственных фондов Бодлеру было выделено 200 франков «*в компенсацию за моральный ущерб, причиненный судом (!)*». Кроме того, в 1858 – 1861 г., во время работы над вторым изданием *Цветов Зла*, из фондов империи, предназначенных на нужды науки и литературы, «опальному» художнику было выделено еще 1200 франков. Такой вот «тоталитаризм» — так и просится сравнение с Гумилёвым, Ахматовой, Цветаевой, Бродским...

Мало того, согласно законам Второй империи, осужденная книга в обязательном порядке подлежала... переизданию с внесением исправлений, указанных в приговоре (!). Иными словами Приговор обязывал поэта подготовить второе издание, в котором шесть изъятых стихов следовало заменить равным (или большим) количеством новых, иначе книга не будет считаться изданной (!). Такой вот «тоталитаризм»! Естественно приговор суда как нельзя более совпал с намерениями поэта: вместо шести изъятых он добавил во второе издание тридцать пять новых произведений, значительно обогатив содержание и тематику.

* * *

Г. К. Косиков:

После выхода в свет «Цветов Зла» Бодлеру оставалось жить 10 лет и 2 месяца, и все это время круг одиночества неуклонно сжимался: с Жанной он окончательно расстался в 1861 г., новых связей, по всей видимости, не завязал и, живя в Париже, лихорадочно писал письма-исповеди, засыпая ими мать, поселившуюся после смерти мужа в Онфлэре. За все эти годы он создал и опубликовал совсем немного — «Салон 1859 года» (1859), «Искусственный рай»

(1860), книгу о гашише и опиуме, отразившую не только печальный опыт самого Бодлера, но и — в меньшей степени — влияние «Исповеди англичанина-опиомана» (1822) английского поэта Томаса де Квинси, второе издание «Цветов Зла» (1861), включавшее 35 новых стихотворений, и, наконец, свой второй шедевр — 50 «стихотворений в прозе», появившихся в периодической печати с августа 1857 по август 1867 г. и вышедших отдельным томом (под названием «Парижский сплин») посмертно, в 1869 г.

В 1858 году у поэта начинают прогрессировать симптомы невылеченного сифилиса: он уже не может обходиться без наркотиков, лишь усиливающих разрушение организма и увеличивающих долги. В 1860-м он пишет матери:

Если бы ты знала, какие мысли одолевают меня: страх умереть, не завершив то, что предстоит мне сделать... ужас при мысли об юридической опеке (приходится произносить это слово), подвергающий меня пытке и днем и ночью; наконец, а это, возможно, печальней всего остального, страх никогда не излечиться от своих пороков. Вот она, повседневность моих мыслей. А пробуждение! С глазу на глаз с реальностью: имя мое, бедность моя...

Бедность, кризисное состояние здоровья, договорные обязательства по изданию переводов собрания сочинений Эдгара По, второго издания *Цветов Зла*, критики и эссеистики, проблемы личной жизни, чувство покинутости и одиночества — все это укрепляет Шарля Бодлера в мысли, что ему необходимо переселиться к матери в Онфлёр, игрушечный городок в Нормандии, облюбованный художниками благодаря необычной игре света и средневековой урбанистской экзотике. Я посетил бодлеровский Онфлёр на севере Франции и Сен-Поль де Ванс на юге, где похоронен М. Шагал, и могу засвидетельствовать, что это две каменные сказки, создающие необыкновенное состояние вдохновения, необходимое для художественного творчества.

Смерть генерала Опики благотворным образом сказалась на отношениях Шарля с матерью. Чувство одиночества, испытываемое матерью и сыном, сблизило их. Весь 1858 год они ведут интенсивную переписку по вопросу переезда Шарля в Онфлёр, куда постепенно переправляются его вещи и где в доме матери готовится комната с окнами, выходящими на Па-де-Кале.

Парижская суета, гостиничная жизнь, запутанные финансовые дела, сложность отношений с Мари Добрен — факторы, подгоняющие Бодлера к бегству из Парижа. Издательские дела (верстки, корректуры), необходимость предусмотренной контрактом поставки материалов для *Ревю контампорэн* — задерживают отъезд в Нормандию. Тяга к очаровательной французской провинции, шуму морского прибоя, морскому воздуху и свету, вновь воскресшая любовь к матери, все больше заглушающая многочисленные взаимные обиды, — все это берет верх, и в конце января 1859-го поэт, наконец, поселяется в материнском доме — как он думает, навсегда.

Но жизнь располагает иначе: издательские обязательства, неожиданная болезнь Жанны, запутанные финансовые дела не дают ему покоя. Уже в конце марта он покидает Онфлёр, вновь возвращаясь сюда на май и июнь.

Работа над вторым изданием «Цветов Зла» совпала с периодом завершения целого ряда важных творческих замыслов Бодлера. Прежде всего он осуществлял многолетний труд над переводами сочинений Эдгара По (вышли «Необыкновенные истории», 1856, и «Приключения Артура Гордона Пима», 1857; в работе находились «Эврика», «Элеонора» и «Страшный ангел»); предстояло подготовить, переработать, дописывая и пополняя, уже обещанную Мальясси «Эстетическую смесь», другими словами — обобщить двадцатилетний опыт в области литературной критики, не говоря уже об

очерках, посвященных Теофилю Готье и Рихарду Вагнеру*, о переводе исповеди Томаса Кинси, требующих безотлагательной сдачи в набор. Что же касается поэзии, то Бодлер осмысливал и уже частично осуществлял замысел книги стихотворений в прозе, которая выйдет уже посмертно под названием «Парижский сплин» или, как ее иногда титрируют, «Сумерки Парижа».

Усиливающаяся болезнь и множество обязательств рождали в Бодлере стремление к покою, который он, собственно, надеялся обрести в Онфлэре. В одном из стихотворений, опубликованных в 1858-м, он называет свою жизнь-бездну адом, населенным друзьями: «бросимся в нее, дабы увековечить ярость нашей ненависти!». В *Duellum* точно отражено настроение поэта во время подготовки второго издания *Цветов Зла*: он более года не писал новых рифмованных стихов и, судя по всему, перипетии существования, воспринимаемые теперь как ад, не способствовали поэтическому настрою, о чем, в частности свидетельствует письмо к матери от 12 февраля 1858 года:

И эти проклятые «Цветы Зла», к которым придется вернуться! А для этого нужен покой. Возвращаться к поэзии, причем искусственно, одним усилием воли, возвращаться в колею, которая казалась окончательно проторенной, заново братья за сюжет, исчерпавший себя, и все это ради подчинения воле трех законников...

Тем не менее постепенно поэт преодолевает «исчерпанность» и принимает решение заменить шесть запрещенных стихов 20 новыми (эта цифра фигурирует в новом контракте на переиздание *Цветов Зла*). Однако, еще не успев приступить к работе над вторым изданием, Бодлер получает из Бельгии предложение издать книгу в ее первоначальном виде: «Вопрос серьезный, и я не

* Бодлер лично встречался с Вагнером, и эта встреча оставила глубокий след в его душе.

знаю, как поступить, ибо возможны осложнения», — пишет он матери. Одновременно он решает согласовать предложение с Мальясси на предмет того, не повредит ли бельгийское издание готовящемуся второму французскому. Хотя французский издатель не возражал, оставив Бодлеру полную свободу действий, последний, опасаясь нового судебного разбирательства и аннулирования второго издания (Бийо все еще оставался министром), отказывается от заманчивого предложения, сулившего ему, пусть не очень vysokий, но неожиданный гонорар.

Осенью 1858-го поэт начинает работу над новым циклом стихов, дополняющих *Цветы Зла*, и подписывает с редактором *Ревю контампорэн* договор на журнальную публикацию:

«Новые ЦВЕТЫ ЗЛА» начаты; но Вам я дам стихи лишь тогда, когда их наберется целый ЛИСТ. Трибунал требует замены шести пьес. Я же, возможно, напишу ДВАДЦАТЬ.

В первый день нового 1859 года Калонн получит первые из 20 обещанных стихотворений — *Пляска смерти* и *Сизифа*. В сопроводительном письме Бодлер пишет:

Вы отметите в стихах о СКЕЛЕТЕ мое тяготение к кричащей иронии старинных ПЛЯСОК СМЕРТИ и к средневековым аллегорическим образам. Эта небольшая доза стихов ничуть не помешает той большой (несколько более неожиданной), которую собираюсь изготовить для Вас в Онфлёре. Хочу узнать, понравились ли Вам сонет и ПЛЯСКА СМЕРТИ.

Г. Орагвелидзе:

Сонет «Сизина» связан с некой Элизой Ниери, экстравагантной женщиной, гостившей у Аполлонии Сабатье. Итальянское происхождение прототипа и сравнение Сизины

с Теруань, молодой парижанкой, вдохновлявшей в свое время санкюлотов на взятие Бастилии, показались редактору подозрительными с точки зрения политического момента: покушение на Наполеона III.

Что же касается «Танца смерти», то эта пьеса устроила придирчивого редактора главным образом оригинальностью и необычностью темы. Лишь посвящение стихотворения скульптору Кристофу смутило его. Бодлер спешит успокоить своего редактора: «...пишу эту фамилию в знак благодарности... Заверяю Вас, г. Кристоф — человек, более чем достойный, так что имя его не скомпрометирует Ваш журнал. Он — автор фигуры «Боль», показанной на Всемирной выставке, а также превосходной скульптуры для Лувра». Такая рекомендация успокоила Калонна, но слово «gouge», которым поэт именуется смерть, вызвало его возражения. В письме от 11 февраля поэт защищает это слово, приводя аргументы, вполне подходящие для выявления основной идеи стихотворения: «**GOUGE**» — превосходное слово, уникальное, применяемое к **ПЛЯСКЕ СМЕРТИ** и современное эпохе, когда такие пляски практиковались. Налицо **ЕДИНСТВО СТИЛЯ**, ибо первоначально это слово обозначало **КРАСАВИЦУ**, впоследствии им стали называть куртизанку, следующую за армией в эпоху, когда не только солдаты, но и священники в поход отправлялись, имея в арьергарде куртизанок... Разве **СМЕРТЬ** — не та же куртизанка, повсюду следующая за **ВЕЛИКОЙ ВСЕМИРНОЙ АРМИЕЙ** и из объятий которой никто **ПОЛОЖИТЕЛЬНО ВЫРВАТЬСЯ НЕ МОЖЕТ?** Здесь все точно — колорит, антитеза, метафора... **ПЛЯСКА СМЕРТИ** — не лицо, а аллегория».

Если **С и з и н а** представляется мне проходным стихотворением, то **П л я с к а с м е р т и** — глубочайшая аллегория, символически выражающая не столько единство стиля, сколько величайшую иронию (или фарс) жизни — легкость и незаметность перехода от красоты и соблазна к тлену и могиле:

Скажи, безносая, танцорам слишком рьяным,
Им, тем, кто морщится в присутствии твоём:
«Признайтесь, гордые, что вопреки румянам
Вы почувствуете смерть всем вашим существом.

Вы тоже мертвецы — и свой азарт умерьте!
Увядший Антиной и лысый Ловелас,
Вы все захвачены вселенской пляской смерти.
В неведомую даль она уводит вас.

Беспечно веселясь над Гангом и над Сеной,
Не видят смертные, что наступает срок,
Что дулом гибельным нацелясь вглубь вселенной,
Труба архангела пробила потолок.

Потешный род людской! На всех широтах мира
Кривляйся и пляши, но знай: в любом краю
Примешивает смерть, надушенная миррой,
К безумью твоему — иронию свою».

Несмотря на постоянные «звонки», предостерегающие о близящемся разрушении, 1859 год — один из плодотворнейших в жизни Бодлера: работа над новыми стихотворениями *Цветов Зла* для второго издания, *Искусственный Рай*, переводы Эдгара По, в том числе знаменитого *Ворона*... В письме к матери Бодлер подводит итоги:

Прошел год, не так глупо заполненный, как прошлые, но и он составляет лишь четверть того, что надлежит сделать в следующем. Ведь я могу стать инвалидом или ощутить истощение умственных способностей раньше, чем успею сделать и завершить все, что обязан и в силах сделать!.. Написан целый ворох стихов, и я прекращаю их писать, во-первых, потому, что ждут меня более спешные и важные дела, — во-вторых, потому что плодovitость эта не знает границ...

Хотя Онфлёр явно пошел ему на пользу, нездоровье все больше дает о себе знать: мысль о смерти пугает и одновременно сти-

мулирует поэта. Его планы обширны: новый поэтический сборник (П а р и ж с к и е с п л и н ы), предисловие к Ц в е т а м З л а, несколько пьес в стихах. В первый день 1860 года поэт подписывает контракт на издание четырех книг: дополненные 20 новыми стихами Цветы Зла, Опиум и гашиш (будущий Искусственный Рай), Литературные мнения и Эстетическая смесь (последняя перекочевала из предыдущего контракта в новый). Тираж каждой книги — 1500 экземпляров, гонорар за каждую книгу — 300 франков, из коих 50% выплачивалось в виде аванса. Бодлер получил аванс за все четыре книги, хотя успел сдать в печать лишь две — И с к у с с т в е н н ы й Р а й (май 1860 г.) и второе издание Ц в е т о в З л а (февраль 1861 г.).

Финансовые дела издателя желали быть лучше, но, получив гонорар, Бодлер не спешил со сдачей рукописей, раз за разом отодвигая сроки. В чем дело? Дело в нездоровье. В августе поэт признается матери: «...я очень недоволен своим здоровьем... Жуткая тошнота, о которой я так часто говорю, становится чем-то привычным, даже натошак...».

В это время его все чаще посещает мысль о самоубийстве: «...нахожусь на грани самоубийства; от этого удерживает меня не трусость, даже не сожаление. Гордость удерживает меня, гордость при мысли, что после меня останутся запутанные дела...».

В начале 1861 года Бодлер отдает второе издание Ц в е т о в З л а Мальясси. Хотя в новых стихах поэт постарался избежать выражения зла через пороки, он не исключал нового вмешательства правосудия (а, может быть, надеялся на него...). Но правосудие не вмешалось...

Г. Орагвелидзе:

Книга печаталась в Париже, в типографии Симона-Расона, выполнявшей заказы Мальясси, но лишь в конце ноября стали поступать первые листы корректуры. Наступил 1861 год,

и в первый же день нового года поэт известит мать: «ЦВЕТЫ ЗЛА» окончены. Сейчас изготавливают обложку и портрет. В книге 35 новых пьес, а все остальное основательно переработано. Впервые в жизни я почти доволен. Книга ПОЧТИ ХОРОША, и она останется как свидетельство моего отвращения и ненависти ко всему вокруг». Бодлер сильно преувеличивает, когда заявляет об основательной переработке старых стихов. Через неделю он напишет издателю: «От Расона получил последний лист, титул, шмуцтитул, посвящение, но не обложку. Титул совершенно черный. Предполагаю, таким он не останется». А через два дня: «Получили ли Вы последний лист, титул, шмуцтитул и ОГЛАВЛЕНИЕ? Последнее мне не нравится. Почему, сам не знаю. Оно похоже на оглавление другой книги». Да, Бодлер еще точно не знал, создавая разрозненные шедевры, что идея ЕДИНСТВА книги, ее ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ, так до конца и не прочитывается. Другая книга? Нет, ДВЕ В ОДНОЙ.

20 января 1861 года все, наконец, было готово и можно было приступить к тиражированию. Вскоре поэт вышлет матери экземпляр нового издания с припиской: «В оглавлении я отметил для тебя все новые стихи. Нетрудно догадаться, что все они специально подогнаны, чтобы вписаться в замысел. А ведь это книга, над которой я работал двадцать лет и которую, впрочем, ПРАВА НЕ ИМЕЮ НЕ ПЕРЕИЗДАВАТЬ». Итак, двадцать лет работы оказались подытоженными вторым изданием «Цветов Зла». Выходит, начало работы над ними следует отнести к 1841 году, а если уйти от строгой арифметики, то это совпадает с индийским плаванием. Был ли доволен своей работой поэт? Выделенное им в конце приписки вызывает определенные сомнения. Ведь он не мог ее «НЕ ПЕРЕИЗДАВАТЬ», так как «ПРАВА НЕ ИМЕЛ». Не морального же. Юридического. Творчески и идейно Бодлер перерос замысел изображения УЖАСА ВО ЗЛЕ. Этот этап был им уже пройден. Новое составляло сборник философской, психологической и интимной лирики и, хотя в общих чертах «ВПИСЫВАЛОСЬ» в рамки ста-

рой книги, относилось уже к другому этапу его творчества, БОЛЕЕ ВЫСОКОМУ И СОВЕРШЕННОМУ, но все-таки к другому...

Сложность психологического состояния Бодлера заключалась в том, что он вполне сознавал бессмертие собственной поэзии и ее непризнанность современниками. На это противоречие накладывалось — пусть не бедственное, — но, скажем, непростое финансовое положение, постоянно вынуждающее думать о продажах книг, кредиторах, устройстве быта. Необходимо было увеличивать тиражи, издавать новые книги, постоянно напоминать о себе, ибо «книги, которые не переиздаются, забываются».

Увы, друг и издатель книг Бодлера Огюст Пуле-Маласси был на грани банкротства, чему в определенной степени споспешествовали и авансы, выданные автору Ц в е т о в З л а, который задолжал издательству ни много ни мало пять тысяч франков. Частично это были авансы за ненаписанные книги и права на переиздание написанных. В мае 1861-го в целях погашения долга Бодлеру пришлось пойти на передачу издателю всех прав на издание и переиздание *всех* своих произведений — как уже написанных, так и существующих в замысле. Это был «широкий» жест, но и он только на год отодвинул финансовый крах фирмы Мальасси.

Надо признать, что краху способствовала и политика самого издателя, в частности, совершенно утопический проект роскошного подарочного издания Ц в е т о в З л а стоимостью 25 франков экземпляр (вместо обычных 2 франков). Даже самому автору этот проект показался странным, но все его попытки отговорить друга от опасной затеи не увенчались успехом. Бодлер верил, что его книги стоят куда больше, чем пять тысяч, за которые он уступил права на них Мальасси, но он считал, что обычные «дешевые» издания целесообразней для продаж.

Как и следовало ожидать, Мальасси «прогорел» уже на стадии подготовки книги к печати и не просто потерпел финансовый

крах, но очутился в долговой яме, тем самым дважды поставив Бодлера в крайне затруднительное положение — как косвенного виновника тюремного заключения друга и как автора книг, права на издание которых принадлежат узнику-банкроту. Бодлер признается матери, что крах Мальясси ставит его под угрозу прозябания.

Приведу пространное письмо Бодлера матери, датированное 6 мая 1861 года, интересное как жгучий документ, описывающий душевное состояние поэта и характер его отношений с мадам Опик.

Мадам Опик

[Париж, 6 мая 1861 г.]

Дорогая мама, если ты обладаешь истинным гением материнства и еще не устала, приезжай в Париж, приезжай со мной повидаться, постарайся это сделать. Я же по тысяче страшных причин не могу приехать в Онфлёр на поиски того, в чем так нуждаюсь: чтобы меня немного ободрили и приласкали. В конце марта я тебе писал: «Увидимся ли мы когда-нибудь?». Я находился в одном из тех кризисов прозрения, когда видишь ужасную правду. Я отдал бы не знаю что, лишь бы провести несколько деньков около тебя, тебя, единственного существа, к которому привязана моя жизнь, неделю, три дня, несколько часов.

Ты не читаешь достаточно внимательно моих писем, ты думаешь, что я лгу или, по крайней мере, преувеличиваю, когда говорю о своем отчаянии, о здоровье, об ужасе перед жизнью. Я сказал, что «желал бы тебя видеть и не могу отправиться в Онфлёр. В твоих письмах много заблуждений и неверных мыслей, которые мог бы исправить разговор, и не хватило бы шести томов писем, чтобы разрушить».

Каждый раз, когда я беру в руки перо, чтобы обрисовать свое положение, я испытываю страх; боюсь тебя убить, поразить твое слабое тело. А я, хоть ты и не подозреваешь этого, постоянно нахожусь на грани самоубийства. Я верую в то, что ты страстно любишь меня; у тебя ум слеп, зато характер так великодушен! Я

горячо любил тебя в детстве; позднее, под бременем твоей несправедливости, я отказывал тебе в уважении, словно материнская несправедливость могла допустить отсутствие сыновнего уважения; я часто в этом раскаивался, хотя по привычке ничего не говорил. Я больше не являюсь неблагодарным, вспыльчивым ребенком. Долгие размышления о моей судьбе и твоём характере помогли мне понять все мои заблуждения и все твоё великодушие. Но в общем, зло причинено, оно совершено из-за твоей неосторожности и моих ошибок. Видимо, нам предначертано любить друг друга, жить друг для друга и окончить нашу жизнь так благородно и так нежно, насколько это возможно. И тем не менее из-за скверных обстоятельств, в которых я нахожусь, я убежден, что один из нас убьёт другого и что в конце концов мы убьём друг друга. После моей смерти ты не проживёшь долго, это очевидно. Я единственное, что даёт тебе силу жить. Неоспоримо, что после твоей смерти, в особенности если бы я явился её причиной, я убил бы себя. Твоя смерть, о которой ты часто говоришь с таким смирением, ничего бы не исправила в моём положении; опека осталась бы в силе (почему бы и нет?), ничто не было бы оплачено, и я, кроме терзаний, испытывал бы чудовищное ощущение полного одиночества. Мне себя убить — но это абсурд, не правда ли? «Ты оставишь свою старую мать совершенно одну», — скажешь ты. Признаюсь, даже не имея полного права на самоубийство, я полагаю, что бездна страданий, которые я испытываю уже около тридцати лет, оправдали бы меня. «А Бог!» — скажешь ты. Я всём сердцем (с искренностью, о которой никто, кроме меня, не знает!) хочу верить, что невидимое высшее существо заинтересовано в моей судьбе; но что сделать, чтобы в него поверить?

Что касается самоубийства, идее не навязчивой, но приходящей в определенные моменты, есть одна вещь, которая должна тебя успокоить. Я не могу себя убить, не приведя дела в порядок. Все мои бумаги в Онфлёре в величайшем беспорядке. Следовательно, нужно проделать в Онфлёре немалую работу. И, будучи там, я уже не смог бы от тебя оторваться. Ты можешь предположить, что я не хотел бы осквернить твой дом какой-нибудь недостойной выходкой. Кроме того, ты сошла бы с ума. К чему самоубийство? Из-за долгов? Да, и все-таки над ними можно возвыситься-

ся. Скорее из-за ужасной усталости, происходящей от слишком затянувшейся невыносимой ситуации. Каждое мгновение убеждает, что у меня нет больше вкуса к жизни. Очень неблагоприятно ты поступила в пору моей юности. Твоя неосторожность и мои прежние ошибки давят на меня со всех сторон. Мое положение отчаянное. Есть люди, которые меня приветствуют, есть такие, что со мною заигрывают, может быть, есть в те, что мне завидуют. Литературное мое положение более чем благополучное. Я могу писать все, что захочу. Все будет напечатано. Поскольку у меня непопулярный вид мышления, я заработаю мало денег, но впоследствии приобрету огромную известность, я знаю это, — лишь бы мне хватило мужества выжить. Но душевное мое здоровье... отвратительно; безнадежно, быть может. У меня есть еще планы: «Мое обнаженное сердце», романы, две драмы, одна из которых для Французского Театра, — будет ли когда-нибудь все это осуществлено? Не думаю. Мое положение в обществе ужасно, — именно здесь кроется величайшее зло. Никакого покоя. Оскорбления, обиды, унижения, о которых ты и помыслить не можешь и которые разьедают воображение, парализуют его. Я зарабатываю немного денег, это правда; если бы у меня не было долгов и не имел я больше состояния, Я СТАЛ БЫ БОГАЧОМ, да будет проклято это слово; я смог бы давать тебе деньги, смог бы без опасения быть щедрым к Жанне. Мы поговорим о ней сейчас. Ты сама вызвала эти объяснения. — Все деньги уплывают на расточительное и нездоровое существование (я живу очень плохо) и на оплату или скорее недостаточное погашение старых долгов, на судебные издержки, гербовую бумагу и проч.

Теперь поговорим о более приятных, то есть текущих, делах. Так как действительно мне необходимо спастись и ты единственная можешь меня спасти. Я один, без друзей, без любовницы, без собаки и без кота, которым бы мог пожаловаться. У меня нет ничего, кроме портрета отца, который всегда молчит.

Я в таком же страшном состоянии, что испытывал осенью 1844 года. Покорность хуже ярости.

Но физическое мое здоровье, в котором я нуждаюсь для тебя, для себя, для своего дела, — вот вопрос! Необходимо сказать тебе об этом, хотя ты и обращаешь на это мало внимания. Не хочу го-

ворить о нервных заболеваниях, подтачивающих меня день за днем и уничтожающих смелость: о рвотах, бессоннице, кошмарах, слабости. Об этом я очень часто тебе говорил. Но бесполезно стыдиться тебя. Ты знаешь, что в ранней молодости я переболел сифилисом, от которого позднее счел себя полностью излеченным. В Дижоне, после 1848 года, был новый взрыв. И снова временное облегчение. Теперь он возвращается и принимает новую форму: пятна на коже и поразительная усталость во всех суставах. Можешь поверить мне; я себя знаю. Быть может, тоскливое состояние, в котором я нахожусь, мой ужас усугубляют болезнь. Но мне необходим строгий режим, и не при моем образе жизни я смогу его соблюдать.

Оставляю все это в стороне и возвращаюсь к мечтам; я испытываю удовольствие еще прежде, чем изложу их. Кто знает, смогу ли я еще раз открыть тебе всю свою душу, которую ты никогда не ценила и не понимала! Пишу без колебаний, настолько убежден, что это правда.

В детстве у меня был период страстной любви к тебе; слушай и читай без страха. Этого я тебе никогда не говорил. Я вспоминаю об одной прогулке в фиакре; ты вышла из психиатрической больницы, куда была помещена, и показала мне, чтобы доказать, что думала о своем сыне, рисунки пером, которые сделала для меня. Ты думаешь, у меня страшная память? Позднее площадь Saint-André-des-Arts и Нейи. Долгие прогулки, постоянная нежность! Я вспоминаю набережные, такие печальные по вечерам. Ах! Это было для меня счастливым временем материнских ласк. Извини, что называю счастливым временем то, что было, несомненно, скверным для тебя. Но я всегда жил в тебе; ты была только моей. Ты была одновременно и божеством и товарищем. Быть может, ты удивишься, что я могу говорить со страстью о времени, давно ушедшем. Я и сам удивлен этим. Возможно, оттого, что я испытал еще раз желание смерти, старые вещи так живо вырисовываются в воображении.

Ты знаешь, какому жестокому воспитанию хотел меня вслед за тем подвергнуть твой муж; мне уже сорок лет, а я не могу вспоминать без содрогания о коллежах, а тем более о страхе, который внушал мне отчим; я его все-таки любил. Кроме того, сегодня я

достаточно умудрен, чтобы воздать ему должное. В конце концов, он был упрям и неловок. Касаюсь этого неглубоко, потому что уже вижу слезы на твоих глазах. Наконец, я убежал и с тех пор совершенно покинут. Я полюбил только удовольствие, вечное возбуждение, путешествия, красивую мебель, картины, девиц и т. п. Я за это жестоко наказан сегодня. Что касается опеки, скажу лишь слово: сегодня я знаю огромную силу денег и понимаю важность всего, что имеет к ним отношение; я представляю, что ты воображала себя очень ловкой, ты думала, что заботишься о моем благе; но лишь одно меня преследовало всегда: как случилось, что тебе на ум не пришла такая мысль: «Возможно, мой сын никогда не будет в той степени, как я, обладать чувством ответственности за свое поведение; но возможно также, что он станет человеком замечательным в других отношениях. В таком случае, что я должна делать? Осужу ли его на двойственное, противоречивое существование, почитаемое, с одной стороны, отвратительное и презираемое — с другой? Осужу ли я его на то, чтобы он влачил до старости позорное клеймо; клеймо, которое причиняет вред, является причиной бессилия и горечи?». Очевидно, если бы ты не прибегла к опеке, все было бы промотано. Нужно было приобрести вкус к работе. Юридический совет состоялся, все промотано, а я стар и несчастен.

Возможно ли омоложение? В этом весь вопрос.

У этого возвращения к прошлому лишь одна цель: показать, что меня можно извинить, если не полностью оправдать. Если ты чувствуешь упреки в том, что я пишу, знай по крайней мере, что это несколько не умаляет моего восхищения твоим великодушным сердцем, моей признательности за твое самопожертвование. Ты всегда жертвовала собой. Единственный дар, которым ты обладаешь, — это гений самопожертвования. В тебе меньше разума, чем милосердия. Я же с тебя требую большего. Я прошу одновременно совета, поддержки, полного взаимопонимания, чтобы спасти меня. Умоляю тебя, приезжай, приезжай. Я нахожусь на грани нервного напряжения, у меня на исходе нервы, мужество, надежда. Я предвижу непрерывный ужас. Я предвижу заторможенность своей литературной жизни. Я предвижу катастрофу. Ведь можешь же ты на неделю воспользоваться гостеприимством друзей, Ансел-

ля, например. Я отдал бы все что угодно, лишь бы тебя увидеть, обнять тебя. Предчувствую несчастье, но не могу сейчас приехать к тебе. Париж мне омерзителен. Уже дважды я допустил серьезную неосторожность, которую ты расценишь более сурово; кончится тем, что я потеряю голову.

Прошу у тебя своего счастья и требую от тебя твоего, если нам еще суждено познать это...

Прощай, я доведен до изнеможения. Если вернуться к деталям моего состояния, то я не спал и не ел уже почти три дня; я задыхаюсь. — А нужно работать.

Нет, не говорю тебе прощай, так как надеюсь тебя увидеть.

О! Прочти меня очень внимательно, постарайся хорошенько понять.

Знаю, это письмо болезненно отзовется в тебе, но ты, конечно же, найдешь в нем тон мягкости, нежности и даже надежды, который так редко слышала.

А я люблю тебя.

Ш. Б.

Бодлер работал над стихотворениями в прозе, создавал новый литературный жанр, но как теперь опубликовать их, если права на всё им написанное принадлежат узнику? И здесь пути поэта пересеклись с новым издателем, Пьером-Жюлем Этцелем, человеком огромной проницательности, нутром почувствовавшим грядущую славу Бодлера и возможность заработать на ней. Уже через месяц после тюремного заключения Мальясси Шарль пишет ему, что нашелся издатель, пожелавший купить права на одноразовый тираж Цветов и стихотворений в прозе, но, по его словам, «это не входит в мои расчеты». На самом деле это был зондаж намерений Мальясси, ожидающего суда в связи с банкротством. Сам Этцель, видимо, не знал, что желает приобрести книги, права на которые принадлежат другому издателю. Но Бодлер знает это и фактически готовится к незаконной сделке... Что же его подталкивало к ней? Тупиковое финансовое положение? Необходимость издания книг для поддержания паблисити? Предчувствие

близящегося конца? Желание помочь другу, попавшему — не без его помощи — в долговую яму?..

Г. Орагвелидзе:

... попробуем разобраться в возможном ходе его мыслей. Во-первых, Огюст — друг, сочувствующий и верящий в его талант, озабоченный его, Бодлера, состоянием дел и здоровьем. Он поймет и простит, тем более, что поэт выручит за сделку деньги и сумеет ему вернуть эти пять тысяч, когда он, Огюст, выйдет из тюрьмы и будет в них несомненно нуждаться. Спасибо еще скажет, а старый контракт порвет или заключит нечто новое, с учетом возникших изменений. Во-вторых, — и тут вновь всплывает моя догадка, можно будет благодаря Этцелю избавиться от «Цветов» и полностью засесть за стихотворение в прозе, обеспечивая им таким образом гарантированный выход. Поэт не надеялся больше на возможность окончательного решения ключевой творческой проблемы завершения «Цветов Зла» КАК ЕДИНОГО ЗАМЫСЛА, у него возникает идея: а что если завершить этот замысел КРУЖНЫМ ПУТЕМ — превратить стихотворения в прозе в своеобразный прозаический томик, продолжающий проблематику стихотворных «Цветов». Нечто подобное действительно проглядывает в доведенном до половины замысле прозаических миниатюр.

13 января 1863 года Бодлер подписывает с Этцелем договор на пять лет эксплуатации «Цветов Зла» и «Стихотворений в прозе», за что получает аванс в сумме 1200 франков. Этцель, поразмыслив, от одноразового тиража отказался, предпочитая пять лет, ибо чувствовал хитрец, что атмосфера вокруг имени Бодлера меняется к лучшему, что вскоре начнется его эра и поэзия его станет ходовым товаром. И еще одно условие поставил Этцель — сначала сдача «Стихотворений в прозе», после чего только — «Цветов». Ох, лукав же и мудр этот Этцель! Он знал, что стихотворения в прозе еще в работе, что, возможно, работа над ними затянется еще на год, а,

следовательно, с одной стороны, понятие «пять лет» расширяется, с другой же — блокируются «Цветы Зла». Этцель ждал наступления популярности Бодлера, поэтому тянул срок. На чем же основывался его прогноз?

В начале 1862 года Бодлер привлек к себе внимание выходкой, одновременно и комической и экстравагантной. Он представил свою кандидатуру во Французскую Академию! Бодлер под куполом Академии! Скандал в стане добропорядочных «бессмертных», но и всеобщая потеха, которую Сент-Бёв назовет «безумством Бодлера». Шокинг и буффонада. Только мудрый и добрый Альфред де Виньи отнесется к этой выходке серьезно. А это кое-кто заметил, возможно и Этцель. Конечно же, Бодлер знал что у него нет и малейшего шанса, и, не дожидаясь выборов, сам же свою кандидатуру снял. Это был вызов. Но и разведка.

На что рассчитывал «опальный поэт? Возможно лелеял надежду, что голосование «бессмертных» станет актом его реабилитации. Ф. Порше писал по этому поводу:

Бодлер полагал, что если ему удастся перешагнуть порог Академии, то атмосфера недоверия вокруг него немедленно рассеется. Это так; однако в самом рассуждении таился порочный круг, поскольку именно недоверие, которым был окружен поэт, лишало его всякой надежды на успех.

Пребывание Мальасси в тюрьме длилось чуть меньше года. Суд помиловал неудачливого издателя, который, выйдя из каталажки, переехал в Брюссель. Здесь у него был филиал издательства, который теперь надлежало сделать прибыльной фирмой. Наученный горьким опытом, Мальасси сделал ставку на «вечное» — эротические издания, политические памфлеты, направленные против Второй империи. Бизнес носил полуподпольный и контрабандный характер, но, в случае удачи, мог позволить возобновить легальную издательскую деятельность во Франции. Заня-

тый организацией дел, Мальясси закрыл глаза на переговоры Бодлера с Этцелем.

Как теперь выясняется, они не были единственными. Параллельно поэт поддерживал деловые отношения с издателем его переводов Эдгара По Мишелем Леви. Леви не верил в поэтический дар Шарля, но давно сделал ставку на Бодлера-переводчика: он категорически отказался от *окончательного* издания Цветов Зла, предложенного ему Бодлером после ареста Мальясси, но согласился приобрести права на *все* его переводы — четыре тома за 2000 франков. Мы видим «распродажа» в 1862-1863 гг. шла полным ходом — распродажа поэту не принадлежащего... Оставались «непристроенными» критика и эссеистика, но и на сей счет у Бодлера имелись виды. Собираясь в конце ноября 1863 года в Брюссель, поэт напишет матери, что в его планы входит продажа трех томов критики.

Поездка в Бельгию была инициирована «Литературным кружком» Брюсселя, пригласившим Бодлера выступить с лекциями. Поэта прельстил гонорар (100 франков за лекцию) и надежда укрепить позиции в литературном мире — родина ему порядком поднадоела, о чем свидетельствует письмо к матери:

Ты себе не представляешь, до какой степени деградировала раса парижан. Это уже не тот обаятельный и любезный мир, в котором я когда-то вращался: художники ни о чем не ведают; литераторы ничего не знают, даже орфографии. Сплошная низость, ниже, пожалуй, чем светское общество. Я чувствую себя СТАРЦЕМ, мумией, и мне не прощают то, что я смыслю чуть больше других. Какой упадок! Исключая д'Оревилли, Флобера, Сент-Бёва, никто меня не понимает. Даже Теофиль Готье понимает только тогда, когда я говорю о живописи. ЖИЗНЬ МНЕ ОПОСТЫЛЕЛА. Повторяю, бежать хочется при виде человеческого лица, особенно если это лицо француза.

Бодлер планировал пробыть в Бельгии шесть недель, но «задержался» на целых два года, последних в его творческой жизни.

Накануне отъезда в руки поэта попал контрабандный томик, изданный в Бельгии и озаглавленный «Сатирический Парнас XIX века», где фигурировали все шесть запрещенных Трибуналом пьес. Это была подпольная продукция Мальясси. Не понравился Бодлеру и сам контекст книги: «С досадой обнаружил я, как простиитуруют мое имя в книгах, противоречащих моему вкусу». Поэт был прав, издание действительно компрометировало пьесы, которые он считал незаслуженно осужденными, ибо попадали они именно в тот контекст, который имел в виду суд, запретивший их. Сатиры в томике было мало, зато порнографии сколько угодно. Неужто «мстил» Мальясси? Скорее всего, отчет себе в этом не отдавал, занятый лихорадочным налаживанием дел. Впрочем, вскоре они встретятся, и дружба их возобновится. Годом позже Бодлер напишет Сент-Бёву: «...Я очарован его мужеством, деятельностью, неисправимым оптимизмом. Он приобрел удивительную эрудицию по части самых серьезных предметов... Что же касается тех СРАМНЫХ книг, которые он выпустил, то и в них я совершенно неожиданно для себя нашел пользу — БОЛЕЕ ЯСНОЕ ПОНИМАНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ. Когда люди начинают подобным образом развлекаться, то уже в этом — прогноз грядущей революции». Бодлер имеет в виду романы маркиза де Сада и Ретиф де ля Бретона, изданные Мальясси.

Брюссельский период жизни Бодлера омрачен усиливающейся болезнью, отказом издателей публиковать новые (окончательные) Цветы Зла и разочарованием в публике. Хотя в письмах говорится об «ошеломляющем успехе» лекций*, на самом

* В Брюсселе Бодлер прочитал пять лекций; первые две посвящены живописи Эжена Делакруа и поэзии Теофиля Готье, три оставшиеся — чтению Искусственного Рая.

деле прием публики был более чем сдержанный, а после пятой лекции устроители отменили чтения под предлогом сезона отпусков и отсутствия средств. Кстати, вместо обещанных 100 франков за лекцию поэту выплатили только 25. Бельгийские впечатления Шарль подробно описал Анселю:

Сами судите, как трудно мне начавшему знакомство с водой и небом в Бордо, на островах Бурбон и Маврикия, в Калькутте, сами судите, как тяжело мне в стране, где деревья черны и ЦВЕТЫ ЛИШЕНЫ АРОМАТА! Многие здесь с любопытством УЛИЧНЫХ ЗЕВАК толпились вокруг автора «Цветов Зла». В их восприятии автор подобных ЦВЕТОВ неминуемо должен был выглядеть чудовищным эксцентриком. Все эти каналы ожидали монстра, но когда увидели, что я холоден, сдержан и вежлив, что мне противны все эти вольнодумцы, прогресс и прочие современные глупости, то заключили (предполагаю), что — я НЕ АВТОР СВОЕЙ КНИГИ... выходит, проклятая книга (которой я очень горжусь) плохо доступна пониманию, темна! Мне долго еще не простят смелость небесталанно зафиксировать зло. Какое скопление каналов! — а мне казалось, что именно Франция — страна поголовного варварства. Теперь я вынужден признать, что есть страна, где варварства еще больше!

Характеризуя бельгийские впечатления поэта, нельзя не учитывать непрерывно ухудшающееся здоровье, моральный надлом, усиливающееся чувство одиночества, нереализованные планы. Бедной была не Бельгия — несчастным оказался он сам. У него уже нет сил возвращаться в Париж, дабы стимулировать новые издания, — он торопится в ставший родным Онфлёр, памятуя, как хорошо ему здесь работалось в прежние годы.

Этцель ждет от него Стихотворения в прозе, но вместо них он отсылает издателю ранее опубликованный экземпляр Цветов Зла с рукописными вставками 15 новых стихотворений (больше новых стихов, видимо, не было). Увы, этот эк-

земпляр книги бесследно исчез, поэтому не представляется возможным выяснить, какие новые «пьесы» должны были украсить третье и *окончательное* издание...

...в начале 1862 г. в полный голос заговорила болезнь — следствие сифилиса, полученного в молодости, злоупотребления наркотиками, а позднее и алкоголем. Бодлера мучают постоянные головокружения, жар, бессонница, физические и психические кризы, ему кажется, что мозг его размягчается и что он на пороге слабоумия. Он уже почти не в состоянии писать и, потеряв былой лоск, одетый едва ли не в тряпье, целыми вечерами отчужденно бродит среди нарядных парижских толп или угрюмо сидит в углу летнего кафе, глядя на веселых прохожих, которые представляются ему мертвецами. Между ним и жизнью все растет и растет стена, но он не хочет с этим смириться. Как-то раз, вспоминает Ж. Труба, он спросил у случайной девушки, знакома ли она с произведениями некоего Бодлера. «Та ответила, что знает только Мюссе. Можете представить себе бешенство Бодлера!».

Невзирая на усиливающиеся страдания, Бодлер продолжает заниматься «делами» — поисками издателей критики, эссеистики и *окончательных Ц в е т о в З л а*. Он готов разорвать отношения с Этцелем, если ему найдут издателя, согласного на приобретение прав.

Бодлер чувствовал ледяное дыхание костливой, когда *Ц в е т ы З л а* попали в руки еще неизвестных молодых людей — Малларме и Верлена, готовящих о них восторженные статьи. Бодлер прочтет их незадолго до сразившего его удара и успеет написать в одном из последних писем матери:

Они талантливы, эти молодые люди; но сколько глупостей! Сколько преувеличений и какая самонадеянность молодости! За последние годы я обнаруживал то тут, то там

подражания и тенденции, вызывавшие во мне тревогу. Никто так не компрометирует, как подражатели, и нет ничего дороже ощущения того, что ты — ОДИН. Но это невозможно, кажется существует уже ШКОЛА БОДЛЕРА.

Хотя Бодлер не дожид до мирового признания своего гения, как и Ницше, он дождался «первых звонков» такого признания. В начале августа 1862 года был опубликован четвертый том антологии Эжыена Крепэ **Французские поэты**, в котором его представлял Теофиль Готье. В день выхода антологии Бодлер написал другу: «Благодарю тебя от всего сердца за статью обо мне в коллекции Крепэ. Впервые в жизни я удостоился той похвалы, о которой мечтал». Почетное место, предоставленное в книге Бодлеру Теофилом Готье, много значило, ибо Франция уже признала Готье как поэта номер два (после Виктора Гюго). Симптоматично и то, что составитель **Французских поэтов** избрал именно Бодлера, чтобы представить в этом томе семь других поэтов, в том числе самого Гюго. «Выходило, Бодлер представляет поэта номер один, а его лично представляет поэт номер два».

Через месяц после выхода **Французских поэтов** в лондонском **Спектаторе** появилась статья Чарльза Свинберна о **Цветах Зла**. Правда, о ней автор узнает с опозданием, но тотчас сердечно поблагодарит английского коллегу:

Однажды г-н Р. Вагнер, благодаря меня за брошюру, которую я написал о его «Тангейзере», сказал мне: «Не думал я, что французский литератор может так легко понять столько разных вещей». Отнюдь не будучи патриотом, я принял его комплимент как прелестное выражение непосредственности. Позвольте и мне, в мою очередь, сказать Вам: «Не думал я, что английский литератор способен так легко проникнуть в суть французской красоты, в ее намерения и версификацию». Но, прочитав Ваши стихи («Август»), напечатанные в том

же номере журнала и проникнутые чувством, одновременно столь реальным и столь утонченным, я перестал удивляться; лишь поэты способны хорошо понимать друг друга.

Благодарить было за что:

Статья Свинберна явилась первым восторженным иностранным откликом, первым камнем в монументе его мировой славы. Выходит, прогноз Этцеля имел под собой реальную почву. Бодлер же в это еще не верил, он предполагал славу только после своей смерти. Никто не ошибся. Бодлер умрет через четыре года, а слава придет к нему в срок, точно рассчитанный Этцелем.

Обширные литературные замыслы поэта по мере усиления болезни все больше превращались в *обломки* — в последний год его сознательной жизни Мальбасси предложит другу издать подпольную книжку, составленную из них: название **Книга обломков** скорее всего принадлежит ему, а не автору. В эту распространяемую нелегальным путем книгу, отпечатанную в Амстердаме, войдут 23 стихотворения. После публикации **Обломков** Бодлер еще успеет написать К. Мендесу:

Вскоре Вы получите от меня небольшую книжечку... Ее делали без моего участия. Вы найдете в ней некоторые мелочи, неизвестные Вам, даже буффонаду. К сожалению, в нее включили шесть запрещенных пьес из «Цветов Зла», а это исключает свободную продажу... Я не в обиде, но мне бы не хотелось, чтобы сборничек попал в недружеские руки.

В июле 1865 года Бодлер находит в себе силы для поездки в Париж. Он еще вернется в Онфлёр, но после удара, полного разрушения сознания. В Париж уедет человек, продолжающий устраивать свои литературные дела, в Онфлёр вернется безумец в состоянии прострации...

В дорогу поэта погнал назревающий конфликт, связанный с правами на его литературное наследие, которое, как мы знаем, было продано Огюсту Мальасси. Если издатель и друг Бодлера сквозь пальцы смотрел на противозаконную передачу автором издательских прав другим лицам, то главный кредитор Мальасси Пэнсбурд, претендующий на передачу собственности неудачливого издателя в виде компенсации по неуплаченным долгам, относился к собственности гораздо серьезней... Это грозило Бодлеру стать «литературной собственностью» нового хозяина, следовательно, — скандалом, даже судебным процессом. Предстояли крайне неприятные «объяснения» с Этцелем и Леви, владевшими незаконными «правами», но, главное, необходимо было «откупиться» от Пэнсбурда — вернуть ему ранее полученную от Мальасси «круглую» сумму в 5000 франков за «интеллектуальную собственность» — собственное творчество. Две тысячи требовались наличными (их согласилась уплатить мать поэта), на три оставшиеся Бодлер готов дать долговую расписку. Этцель тоже согласился на «отступные», причем проявил невиданное благородство — довольствовался 1200 франками, да и то после того, как Бодлер найдет себе другого издателя. Сегодня мы знаем причину «щедрого благородства» — в руках Этцеля оказался молодой Жюль Верн, «золотая жила», сулящая (и действительно принесшая) ему миллионы.

В июле 1865-го Бодлер вернул себе права на собственные книги, но по-прежнему не имел издателя для новых **Цветов Зла**. Теперь он вел переговоры с книготорговцем Жюльеном Лемерром, которому дает следующие указания о планах относительно третьего издания:

Прежде всего, **ЦВЕТЫ ЗЛА**, увеличенные несколькими пьесами и несколькими статьями и письмами, относящимися к первому и второму изданию. Все это поместить в **КОНЦЕ**, как это сделал Сент-Бёв для своего «Жозефа Делорма»... Отметьте, что книга посвящена Теофилю Готье и что предисловие рядом с посвящением создадут своеобразный эффект. **ЦВЕТЫ ЗЛА** — самая срочная публикация, так

как уже два года напролет и повсюду книгу требуют, а это значит, что можно будет продавать ее по довольно высокой цене. Если в будущем издатель намерен выпустить подарочное издание, то он сможет приобрести все клише и заставки у фирмы Пупар-Давиль.

Комментарий Г. Орагвелидзе:

Как видим, количество новых пьес сведено к слову «несколько». Очень возможно, что такая расплывчатость объясняется передачей Лемерру того злополучного экземпляра, который находился у Этцеля. Далее, мы здесь находим то, что сделали Асселино и Банвиль, выпуская третье посмертное издание. Они воспользовались, следуя этому указанию, статьей Готье, поместив ее в виде предисловия, а материалы, связанные с двумя прижизненными изданиями, сохранили в виде приложения в конце книги. Наконец, ссылка на широкий интерес к ней соответствует действительности. Второе издание становилось уже библиографической редкостью, а первое продолжало оставаться под запретом. Интерес к Бодлеру рос, о нем все чаще писали...

Ж. Лемерр не оправдал надежд Бодлера — так и не нашел ему издателя. В последнем усилии поэт обратился за помощью к своему опекуну, он предоставил Анселю список потенциальных издателей, дав характеристику каждому. Особую надежду он возлагал на Мишеля Леви, хотя возобновление отношений с ним граничило с унижением. Незадолго до смерти Бодлера сделка с Леви состоялась: согласно новому французскому законодательству, передачу авторских прав навечно заменила формула на «максимальный срок» (40 лет), после истечения которых права становились «общим достоянием». Последняя сделка предусматривала продажу Мишелю Леви авторских прав на все литературное наследие поэта на «максимальный срок». По контракту, Мишель Леви уплатил 1750 франков кредиторам Бодлера. Контракт предусматри-

вал составление и публикацию Полного собрания сочинений Шарля Бодлера, составить которое взялись его друзья Асселино и Банвиль. Издание семи томов продолжалось с конца 1868 года (первым вышел второй том) и до 7 мая 1870 года, когда Леви опубликовал том последний.

Согласно контракту с М. Леви, общим достоянием творчество Бодлера стало лишь в 1917 году. Огромная заслуга в систематизации наследия принадлежит сыну издателя Французских поэтов Жаку Крепе, которого можно считать основателем и пионером бодлероведения.

О поэте все чаще писали, но сам он угасал... Бодлер еще пытался работать над Стихотворениями в прозе, равно как над дневниковыми записями Мое обнаженное сердце, которые намеревался издать одной книгой, но мысль все чаще ускользала от него.

Развязка наступила 4 февраля 1866 года: во время посещения собора Сен Лу в Намюре, поэт потерял сознание, упав прямо на каменные ступени. Ему поставят диагноз правостороннего паралича и тяжелой афазии, позже перешедшей в полную потерю речи. Только через пять месяцев разбитого параличом поэта перевезут в Париж, где ему предстоит умирать еще долгие четырнадцать месяцев...

31 августа 1867 года великого поэта не стадо. Его прах похоронен на кладбище Монпарнас рядом с ненавистным генералом Опиком...

Лишь через 79 лет после смерти Учредительное собрание Франции отменит приговор суда, обвинившего поэта в оскорблении общественной нравственности... К этому времени его творчество станет национальным достоянием страны и получит высочайшее признание во всем мире.

ЛИЧНОСТЬ

С наслаждением и ужасом я пестовал
свою истерию.

Ш. Бодлер

Душа моя столь необыкновенна, что,
глядя в нее, я сам себя не узнаю.

Ш. Бодлер

Находясь в преисподней, Бодлер грезил
о белоснежных вершинах.

А. Блок

...В действительности поэт, которого
считают бесчеловечным, склонным к не-
сколько глуповатому аристократизму,
был самым нежным, самым сердечным,
самым человеческим, самым «простона-
родным» из поэтов.

М. Пруст

О поэт, ты был из племени тех, кто умел
сказать нет, это слово, которое не могут
произнести рабы.

А. Урусов

Говоря о личности выдающегося человека, многие биографы
впадают в крайности или примитивизацию, пытаются «обу́зить»
характер некими наукообразными моделями, психоаналитически-
ми схемами или диалектическими вывертами. Личность предстает
«объектом», своеобразной «лягушечьей лапкой», дергающейся
в полном соответствии с «практикумом» экспериментатора. Ли-
шенный великодушия и милосердия биограф даже не замечает,
что присваивает себе роль вивисектора или прокурора, выносяще-
го приговор похлеще судейского, приговор «вечности и бесконеч-
ности» — я имею в виду масштаб личности и посмертную исто-
рию. Читая книгу Ж. -П. Сартра о Бодлере, я все время слышал
эти прокурорские нотки, безапелляционность судейского приго-

вора. Сказанное относится и к бодлероведению в целом: вместо деликатности, почтительности, такта — набор уничижительных определений, диких упрощений, противопоставлений.

Таков был Бодлер — слабый, несчастный человек, безвольный эгоист, требовавший от других любви, но не умевший дать ее даже собственной матери и потому всю жизнь терзавший себя и окружающих. В чем источник этих терзаний?

«Совсем еще ребенком, — писал Бодлер, — я питал в своем сердце два противоречивых чувства: ужас жизни и восторг жизни». Бодлер, по сути дела, говорит здесь о двух началах, управляющих нашим существованием — эросе и танатосе. Эрос (любовь) побуждает нас воспринимать жизнь как дар, который нужно сполна прожить и пережить, идя навстречу миру, тогда как танатос (смерть) требует не столько проживания, сколько изживания жизни ради возврата в своего рода Эдем целостности, где нет и намека на конфликты, где в принципе отсутствуют противоречия между потребностью и ее удовлетворением, между «я» и «ты», между внешним и внутренним и т. п. Именно «восторг жизни» заставлял Бодлера тянуться к людям, добиваться их любви и признания, проявлять энергию, между тем как «ужас жизни», напротив, толкал его вспять, в безмятежный рай материнской ласки, побуждал неделями не выходить из комнаты и всеми возможными способами (вплоть до выкрашенных в зеленый цвет волос) доказывать свою «инаковость», «неотмирность».

Да, личность Бодлера неординарна, сложна, в чем-то противоречива, непоследовательна, но дает ли все это право «малым сим» подходить к неконформистской громаде с пигмейскими мерками?..

У него бывали приступы жестокой меланхолии, но внезапно им овладевала неудержимая жажда развлечений. Он

постоянно испытывал чувство глубокого одиночества и не имел ни одного настоящего друга, хотя у него было множество друзей и подруг не только среди людей выдающихся, но и среди веселых уличных девиц. Он чуждался многолюдства, но любил посещать музеи, театры и выставки и часами просиживал в библиотеках, где почерпнул свою разностороннюю эрудицию, удивлявшую впоследствии критиков.

Личность гения не должна становиться полигоном для демонстрации тех или иных психоаналитических моделей, ибо самые изощренные учения не способны охватить все многообразие импульсов и противоречий, из которых она соткана. Когда Ж. -П. Сартр пытается представить жизненные перипетии Бодлера как метания между «восторгом» жизни и «ужасом» перед ней, между полюсами эроса и танатоса, безмятежного блаженства и нехватки бытия, «желанием возвыситься» и «блаженством нисхождения», бытием и существованием или когда бесстрастно описывает поведение великого, наивчувствительнейшего человека как результат сексуальной патологии, «нечистой совести», неспособности к выбору, «межеумочной позиции», все это выглядит — при всем литературном блеске такого «исследования» — как философская вивисекция, безжалостное обвинение в некоем экзистенциальном (или сексуальном) преступлении. Даже концепция жизненного поражения, неспособности следовать «изначальному выбору» более чем спорна: безотрадная судьба (кстати, тоже являющаяся упрощающим штампом) слишком часто оборачивается метафизической победой, пропуском в вечность.

Мне не доставляет удовольствия приводить нижеследующую «зарисовку» кисти Сартра, но писать о гении как о сексуально-клиническом «случае» — прежде всего унижить самого себя, опуститься до смакования такого рода «клиники»:

Мы обнаруживаем здесь черту, весьма характерную для патологического платонизма: больной, издали обожающий respectable женщину, вызывает в воображении ее об-

раз, когда он предается самым непоэтичным занятиям — в уборной или занимаясь омовением гениталий. Тогда-то она и является к нему, молча обратив на него свой суровый взгляд. Бодлер охотно поддерживает в себе это навязчивое состояние: лежа в постели рядом с «ужасной еврейкой», грязной, лысой, заразной, он вызывает в воображении образ Ангела. Этот образ может меняться, но кем бы ни была избранная им женщина, ему нужно, чтобы всегда существовал *некто*, кто смотрит на него, и конечно же — в самый момент оргазма. В результате Бодлер и сам не знает, зачем призывает этот целомудренный и строгий лик, — то ли затем чтобы усилить наслаждение от объятий шлюхи, то ли сами эти мимолетные связи с проститутками нужны лишь для того, чтобы к нему явилась его избранница и он мог вступить с нею в контакт. В любом случае эта холодная, безмолвная и неподвижная фигура оказывается для Бодлера способом эротизации социального наказания. Она подобна тем зеркалам, с помощью которых некоторые любители изощренности наблюдают за собственными утехами: зеркала позволяют такому человеку видеть самого себя в то время как он занимается любовью.

Достаточно ограничиться одним примером описания Сартром сексуальности Бодлера, дабы убедиться в хладе морга — патологоанатомичности, приложенной к жизни, любви, судьбе...

Бодлера подозревали в импотенции. Несомненно лишь то, что физическое обладание, столь близкое к сугубо природному удовольствию, и вправду не слишком его интересовало. О женщине он с презрением говорил, что «она в течке и хочет, чтобы ее...». Что же до братьев-интеллектуалов, то он утверждал, что «чем больше они отдаются искусству, тем хуже у них с потенцией», — слова, которые вполне можно истолковать как личное признание Бодлера. Однако жизнь — не природа, и в «Моем обнаженном сердце» Бодлер заявляет, что обладает «очень острым вкусом к жизни и к наслаж-

дению». Надо понимать, что дело для него идет об отцеженной, дистанцированной, преображенной с помощью свободы жизни и об удовольствии, одухотворенном с помощью зла. Говоря попросту, чувственность преобладает в нем над темпераментом. Опыянный собственными ощущениями, темпераментный человек полностью забывается; Бодлер же не умеет терять над собою контроль. Сам по себе половой акт вызывает у него ужас именно потому, что он природен, brutalен, равно как и потому, что его суть заключается в общении с Другим: «Совокупляться — значит стремиться к проникновению в другого, а художник никогда не выходит за пределы самого себя». Существуют, впрочем, удовольствия, получаемые на расстоянии, когда, например, можно видеть, осязая женское тело или вдыхать его запах. Вероятно, такими удовольствиями Бодлер по большей части и пробавлялся. Соглядатаем и фетишистом он был именно потому, что пороки как бы смягчали в нем любострастие, потому, что они позволяли ему обладать вожденным объектом на расстоянии, так сказать, символически; соглядатаяй сам ни в чем не участвует; закутавшись по самую шею, он во все глаза смотрит на обнаженное тело, не дотрагиваясь до него, — и вдруг по всему его телу пробегает совершенно непристойная, хотя и сдерживаемая дрожь. Он творит зло, и ему это ведомо; ведь, вступая в обладание другим на расстоянии, сам он ему не отдается. В этом смысле не так уж и важно, получал ли Бодлер сексуальное удовлетворение в одиночку (на что кое-кто намекал) или прибегал к тому способу, который с нарочитой грубостью называл «е...», поскольку, строго говоря, даже и в акте соития он все равно остался бы одиночкой, мастурбатором, умея, в сущности, получать наслаждение только от самого факта прегрешения.

Гнусно выводить поэзию из личных качеств поэта, тем более — приписывать гению пороки, вскрываемые его творчеством. Из того, страдал ли Мюссе половым бессилием, Пушкин — гиперсексуальностью или Бодлер наркоманией, нельзя вывести ни Р о л л у, ни

Чернь, ни Цветы Зла. В конце концов вполне буржуазный Жан-Поль тоже не мог писать без возбуждающих средств — огромных количеств пива: «И если оно не ударит мне в голову, ему нечего делать и в пузыре». А разве великий Берлиоз не писал свою Фантастическую симфонию наглотавшись уже не пива, а настоящих наркотиков? А Модильяни?..

В опубликованной в 1946-м книге о Бодлере Ж. -П. Сартр определял нравственную позицию поэта как признание вины, но не назидание, «призванное внушить отвращение к пороку»:

Делать Зло ради Зла буквально значит намеренно делать прямо противоположное тому, что ты продолжаешь утверждать в качестве Добра. Это значит хотеть того, чего не хочешь — поскольку продолжаешь испытывать отвращение к злым силам, — и не хотеть того, чего хочешь — поскольку Добро всегда определяется как объект и конечная цель глубинной воли. Именно таково положение Бодлера. Его деяния и деяния заурядного преступника различаются между собой подобно черной мессе и атеизму. Атеист не беспокоит себя мыслью о Боге, раз и навсегда решив, что он не существует. Но жрец черных месс ненавидит Бога, потому что Он достоин любви, глумится над Ним, потому что Он достоин уважения; он направляет свою волю на отрицание установленного порядка, но в то же время сохраняет и более, чем когда-либо, утверждает этот порядок. Прекрати он хоть на мгновение — и его сознание снова придет в согласие с собой, Зло разом превратится в Добро, и, минуя все порядки, имеющие источником не его самого, он вынырнет в «ничто», без Бога, без оправданий, с полной ответственностью.

Дабы вызывать головокружение, свобода должна избрать... бесконечную неправоту. Лишь тогда она будет чем-то *единичным* в этой вселенной, целиком вовлеченной в Добро; но чтобы быть в состоянии низринуться в Зло, свободе нужно полностью примыкать к Добру, поддерживать и укреплять

его. И тот, кто навлекает на себя проклятие, приобретает одиночество, подобное слабому отражению великого одиночества поистине свободного человека... В определенном смысле он творит: во вселенной, где каждый элемент жертвует собой во имя величия целого, он являет особенность, то есть бунт фрагмента, детали. Тем самым порождено нечто, не существовавшее прежде, неизгладимое и никоим образом не подготовленное строгой экономией мира: речь идет о предмете роскоши, о произведении бескорыстном и непредсказуемом. Отметим здесь соотношение Зла и поэзии. Когда, в придачу, поэзия принимает за объект Зло, соединяются на общей основе два рода творчества с ограниченной ответственностью, — и в этом случае мы получаем цветок Зла. Но обдуманное сотворение Зла, то есть вина, является приятием и признанием Добра; оно воздаст должное Добру и, само себя окрестив дурным, сознается в том, что оно относительно и вторично и что без Добра оно не могло бы существовать.

Сартр исходит из экзистенциального понимания проблемы добра и зла: человек свободен и поэтому волен не следовать установленному порядку и массовым критериям. Бодлер, определявший гениальность как «детство, вновь обретенное по своей воле», сам «так и не миновал стадию детства». Но детство — это и есть полнота самовыражения, свободы, веры. Если же «ребенок на голову перерастает родителей и смотрит поверх их плеча», то он способен увидеть, что «позади них нет ничего».

Мысли о долге, ритуалы, ясные и строго ограниченные обязанности исчезли разом. Неоправданный, неоправдываемый, он вдруг познает на собственном опыте жуткую свободу. Тут все и начинается: он внезапно выныривает в одиночестве, в «ничто». Этого Бодлер хотел избежать любой ценой.

Трудно согласиться с Сартром, что Бодлер «постоянно рассматривает нравственную жизнь с точки зрения принуждения... и никогда — с точки зрения томительного искания» и что, в конце

концов, принял мораль своих судей, то есть людей, прикрывавших собственное лицемерие категорическим императивом. Во-первых, великая поэзия и есть «томительное искание» — веры, Бога, добра. Во-вторых, что бы ни говорил сам Бодлер, он осознавал амбивалентность добра и зла, а также глубинную связь поэзии и нравственности.

Когда великие поэты декларируют, что нет произведения искусства без участия дьявола, что от присутствия беса рождается магическая сила стихов и что лучше свобода в преисподней, чем рабство в раю, то сами поэты — так или иначе — ощущают себя, как...

Часть силы той, что без числа
Творит добро, всему желая зла.

Сам Бодлер признается в этом в знаменитом письме к Анселю от 18 февраля 1866 года:

Надо ли говорить вам, угадавшему в ней не больше, чем другие, что в эту жестокую книгу я вложил все мое *сердце*, всю мою *нежность*, всю мою религию (пусть переодетую), всю мою *ненависть*, все мои *неудачи*? Правда, я буду писать противоположное, я буду клясться всеми богами, что это книга *чистого искусства, кривлянья, фиглярства*, — я со-
вру безбожно.

Ж. Батай:

Поэзия может на словах попирать установленный порядок, но она не может занять его место. Когда ужас бессильной свободы втягивает поэта в политику, он оставляет поэзию. Но с этого момента он берет на себя ответственность за будущий порядок, он претендует на управление деятельностью, на старшее положение, и мы неизбежно приходим к мысли, что поэтическое существование, в котором мы

готовы были видеть возможность самовластия, действительно является младшим положением, ничем иным, как положением ребенка, бескорыстной игрой. В крайнем случае свобода могла бы быть властью ребенка — для взрослого, втянутого в обязательный распорядок действий, она будет только мечтой, желанием, навязчивой идеей. (Не является ли свобода властью, не принадлежащей Богу или принадлежащей ему лишь на словах, поскольку Бог не может не повиноваться порядку, который и *есть он*, порядку, гарантом которого он выступает? Беспредельная свобода Бога исчезает, если смотреть с точки зрения человека, в чьих глазах один Сатана свободен).

Да, Сатана в поэзии — не более чем символ свободы поэта, ничем не ограниченной — даже Богом. Остальное — только поэтическая игра, только попытка преодолеть пошлость и тщету прозаической реальности. Великий поэт своей поэзией противостоит жизни с ее глупостью, политической суетой «великих дел», грязью насилия и обмана. Самые беспощадные тираны и вожди несвободны, ибо — вопреки их «величию» — должны играть роли тиранов и вождей, «голых королей», «мудрецов» и «миротворцев», «отцов народов» и «гуманистов» (по большому счету эта игра — копошение червей в куче говна). Когда же авгиевы конюшни расчищены, а «бессмертные» уходят в «ничто» — «никем», приходит время безвестных и проклятых — и тогда оказывается трудно вспомнить, в эпоху каких королей или князей жили Данте, Шекспир или Бодлер.

Поэт — играющее дитя с комплексом вины, манией величия, граничащей с глубоко скрытым чувством неполноценности-неудовлетворенности и параноидальной верой в собственную богопомазанность, которая — парадоксальным образом — оказывается высшей реальностью, вне зависимости от личных отношений с Богом: избранничество поэтов, как правило, переживает память «наместников Бога на земле»...

Почему так происходит? Почему поэты переживают царей? Какое поэтическое качество является вектором в бессмертии? Это качество, мне кажется, трансценденция, мистическое слияние с Миром, самосозерцание через Мир. Цари ориентированы на внешнее, настоящее, земное, поэты — на внутреннее, вечное, духовное. В бодлеровском мире, по словам Ж. -П. Сартра, вещи не имеют «иной миссии, кроме как давать поэту [повод]... *созерцать самого себя*». Поэзия — это всегда единство объекта и субъекта, соучастие субъекта в объекте — в этом отношении поэтическое тождественно мистическому Кассирера, слиянию Духа с Миром. Даже если правда, что «поэты слишком много лгут», поэтическая ложь всегда оказывается высшей правдой о мире (как Зло — иной стороной Добра). Правда-ложь в поэзии — это синтез вечного, незыблемого и обреченного на гибель, бытия и существования, эйдосов и преходящих вещей.

Царь смертен, ибо руководствуется принципами реальности и определенности, поэт вечен, ибо следует состояниям *невозможного и неопределенного* — вызов судьбе, мистическое единство с имманентным, утрата себя как высшая форма самообретения, поэтическая ложь во имя высшей правды, зло как добро, уход в «ничто» как обретение вечности...

Феномен Бодлера — вызов: вначале — матери, семье, затем — собратьям по перу, наконец — Миру.

Бодлер, так никогда и не признавший прерогатив хозяев, Бодлер, которому свобода гарантировала неутолимость до конца, все же вынужден был *соперничать* с теми, кого он отказался замещать. Он, правда, искал себя, не терял себя, никогда о себе не забывал и смотрел на себя смотрящего; *возмещение* бытия действительно было, как указывает Сартр, объектом его гения, его напряжения и его поэтического бессилия. Вне всякого сомнения, в основе судьбы поэта лежит некая уверенность в *единичности*, в избранно-

сти, без которой затея свести мир к себе или затеряться в мире не имела бы смысла, какой она имеет.

Невозможно писать историю поэта «как если бы» — как если бы его судьба сложилась иначе, но, мне кажется, каждый поэт носит свою судьбу с собой: остается тем, что он есть при любых обстоятельствах. Утрата отца много значила в жизни Бодлера, родила в нем чувство «вечно одинокой судьбы», но это ощущение любого поэта. Блейк считал единичность, обособленность, отъединенность основой поэтического гения. Мощь персонального «Я» — то, что отличает гениальность от обыденности. Ужас и восторг жизни — это фатальное стремление к невозможному, общее для великих поэтов. Ибо, по словам Ж. Батая, хотеть *невозможного* значит стремиться воплотить желаемое и одновременно мечтать, чтобы оно оказалось химерой. Таков «принцип неопределенности» гениальности.

Амбивалентность личности и творчества Бодлера: денди, истязающий себя работой, богоискатель, прикрывающийся «цветами зла», жизнелюб, «рассматривающий свою жизнь с точки зрения смерти», неудачник, склонный к мечтаньям, жизненное поражение которого обернулось славой величайшего поэта эпохи, равного Данте и Шекспиру.

Парадоксальность Бодлера выражалась в ориентации на будущее и сосредоточенности на прошлом. Торая новые пути поэзии, он, по словам Сартра, старался быть лишь «неизменяемым и не поддающимся усовершенствованию» прошлым и предпочитал «рассматривать свою жизнь с точки зрения смерти — так, словно ее уже сковал холод безвременной кончины». Даже если это преувеличение, Бодлер действительно рано ощутил утрату жизненных сил — «утомление, возвещающее о вялости, преждевременном старении, бессилии!».

Возможно, полноту его поэзии следовало бы связать с пребывающим в неподвижности образом попавшего в ло-

вушку зверя — в этом образе, запечатлевшем его самого и упорно его преследующем, Бодлер непрерывно черпает воспоминания. Так нация упорно придерживается понятия, составленного о себе однажды, и скорее признает себя исчезнувшей, чем от него откажется. Творчество, получающее свои границы от прошлого, останавливается и, поскольку имеет смысл неудовлетворенности, не может сдвинуться с места и удовлетворяется состоянием незыблемой неудовлетворенности. Это мрачное наслаждение, продленное неудачей, этот страх быть удовлетворенным — превращают свободу в ее противоположность. Однако Сартр опирается на факт, что жизнь Бодлера была сыграна в краткий срок и что после ярких вспышек молодости она текла вяло — нескончаемый упадок. «К 1846, — говорит Сартр (то есть к двадцати пяти годам), — он истратил половину своего состояния, написал большую часть своих стихотворений, придал окончательную форму взаимоотношениям с родителями, заразился венерической болезнью, обрекшей его на медленное разложение, встретил женщину, которая, подобно свинцовому грузу, отягчит каждый час его жизни, совершил путешествие, что снабдит его сочинения экзотическими образами».

И Сартр, и Батай — при всем различии оценок — сходятся в признании глубинной внутренней непоследовательности Бодлера, комплекса вдохновенного неудачника, можно сказать, духовного мазохизма:

Смысл — или бессмысленность — жизни Бодлера, непрерывность движения, что ведет его от поэзии неудовлетворенности к отсутствию, достигнутому в крушении, подчеркнута не одной лишь песенкой. Целая жизнь, *упорно* влекомая к неудачам (Сартр, смотрящий негативно, относит ее на счет дурного выбора), свидетельствует об ужасе быть удовлетворенным — о неприятии принуждений, необходимых для извлечения выгоды. Предвзятость Бодлера совершенно очевидна. Сей новый отказ, отказ покориться собственному же-

ланию выражен им в одном из писем к матери: «Итак, в этом году мне было *доказано*, что я действительно мог бы зарабатывать деньги — и, в случае усердия и последовательности, много денег. Но беспорядочность прежней жизни, но какая-то непрекращающаяся нищета, очередная нехватка, которую нужно восполнить, трата энергии на мелкие дрязги, наконец, говоря откровенно, моя склонность к мечтаньям — свели все к нулю».

Тут, если угодно, и индивидуальная черта характера, и бессилие как таковое. А можно рассматривать вещи во времени — и о столь явно связанном с поэзией ужасе перед работой судить как о событии, отвечавшем объективному требованию. Известно, что этот ужас и это отвращение претерпевались Бодлером (речь шла вовсе не о принятом им решении) и что сам он неустанно, хотя и безуспешно пытался закабалить себя работой. «Каждую минуту, — пишет он в «Интимных дневниках», — нас подавляет идея и ощущение времени. И есть всего лишь два средства избавиться от этого кошмара, забытья: наслаждение и работа. Наслаждение нас изнуряет. Труд нас укрепляет. Выберем». Второе, смежное по смыслу высказывание помещено в начале «Дневников»: «Всякий человек всегда несет в себе два совпадающих во времени запроса: один обращен к Богу, другой к Сатане. Воззвание к Богу, или духовность, есть желание возвыситься, — воззвание к Сатане, или животность, есть радость нисхождения». Но только первое высказывание дает ключ. Наслаждение — позитивная форма жизни чувств; мы не можем его испытать без непроизводительной траты наших ресурсов (оно изнуряет). Труд, напротив, представляет собой образ действий; он имеет результатом приумножение наших ресурсов (он укрепляет). Итак, дано: «всякий человек всегда несет в себе два совпадающих во времени запроса», и один из них направлен к труду (приумножение ресурсов), а другой к наслаждению (трата ресурсов). Труд соответствует попечению о завтрашнем дне, наслаждение — заботе о текущем моменте. Труд полезен и приносит удовлетворение — наслаж-

дение, бесполезное, оставляет ощущение неудовлетворенности. Эти соображения кладут экономику в основу морали — и в основу поэзии. Всегда, все время выбор касается вульгарного, материального вопроса: «располагая моими нынешними ресурсами, должен я их тратить или приумножать?». Взятый во всей полноте, ответ Бодлера — особенный. Хотя, с одной стороны, в его заметках звучит решимость работать, жизнь его была длительным отказом от производительной деятельности. Он писал: «Быть человеком полезным всегда казалось мне вещью из числа самых гнусных». Та же невозможность разрешить противоречие в пользу Добра обнаруживается и в иных плоскостях. Он не только выбирает Бога, как и работу, чисто номинально, лишь затем, чтобы еще глубже принадлежать Сатане, — но он не в состоянии даже определить, является ли для него противоречие личным и внутренним (между наслаждением и работой) или внешним (между Богом и дьяволом).

Кем был Бодлер? Я не думаю, что героем того мифа, который при жизни начал складываться вокруг поэта-нонконформиста: он не был поэтом смерти и разложения, поэтом страданий, поэтом Парижа или поэтом вечного странствия. Я не думаю, что вообще можно говорить о какой-то доминанте его психики и его лирики. Как всякая крупная личность в человеческой культуре, Бодлер неисчерпаем, многолик, изменчив, бесконечен.

Можно говорить о противоречиях Бодлера, даже о его амбивалентности, однако рассматривать его характер исключительно как борьбу ужаса перед жизнью и восторга жизни, существования и бытия, двух взаимоуничтожающих тенденций — все равно, что подменять полноту жизни диалектической схемой, такими вот убогими примитивами, недостойными мыслителя: «Он держит сторону Добра лишь для того, чтобы вершить Зло, а творя Зло, тем самым поет осанну Добру»; «Эта «необыкновенная душа» живет нечистой совестью»; «...стоит Бодлеру освободиться из-под гнета норм, как он немедленно утратит все преимущества человека, живущего под

опекой»; «Он принимает позу человека, обиженного Добром»; «Боль, терзающая Бодлера, это неотъемлемая часть его гордыни»; «Бодлер подчинился Добру лишь затем, чтобы совершать над ним насилие»; «Бодлер в самой глубине души отождествляет себя с Сатаной»; «Он ненавидит Природу и стремится к ее разрушению, подобно Сатане, жаждущем подпортить творение»; «Его тяга к искусственности, по сути, неотличима от потребности в богохульстве»; «Бодлер создает вокруг себя ледяную атмосферу, в которой не способны выжить ни сперматозоиды, ни бактерии, ни какие-либо другие зародыши жизни»; «...бодлеровский холод беспощаден; от него леденеет все, к чему бы он ни прикоснулся»; «Бодлер, скарденый в своем онанизме, остается в одиночестве» и т. д. и т. п. — целая книга... (Кстати, во многом напоминающая идеологические изыскания наших — не отсюда ли «сродство» Сартра с левачками босяками и маонистами?..).

Мне представляется, что все разговоры о «двойственности» Бодлера, его крайностях и неспособности выбора между ними упрощают «феномен Бодлер», ибо он, этот феномен, включает в себя не полюсность, но мир, лежащий между полюсами, не противопоставление Добра и Зла, но глубокое осознание их единоприродности, если хотите *тождества* между ними. Литании Сатане, «приемному отцу» человечества — это декларация необходимости многообразия, невозможности существования мира без инфернального начала...

Не следует упускать из виду и эволюции личности Бодлера, ибо великий человек — не памятник, но великая подвижность, непостоянство, развитие. Многие противоречия в личности поэта-певца одиночества разрешаются ее развитием. Многие исследователи обращают внимание на то, что в конце 50-х, начале 60-х годов Бодлер вступает в период самоуглубления, аристократизма, следования идеям Ж. де Местра, когда круто меняются его жизненные позиции и литературные оценки можно сказать, философия жизни. Сострадание, сочувствие, либеральность уступают ан-

тидемократизму и экзистенциальным чувствам. Зрелый Бодлер подчеркивает свой антипатриотизм и негативное отношение к «народу». Вслед за своими учителями («Жозеф де Местр и Э. По выучили меня размышлять») он говорит об «изначальной извращенности человека», «извращенном животном» — явно в пику «благородному дикарю» Ж. Ж. Руссо.

Поскольку Бодлер к тому же имел склонность к мистификации, в глазах современников возникали взаимоисключающие его имиджи. Клод Пишуа, руководитель Бодлеровского центра и комментатор его эпистолярного наследия ставил даже под вопрос реальность реставрации его подлинного лика. Мне представляется, сомнение лишено оснований. В личности такого масштаба, как правило, присутствует все «слишком человеческое», так что преувеличения невозможны. Вместе с тем, я не стал бы отталкиваться от «демонизма», «богемности» или «отверженности» автора
Цветов Зла...

Бодлер был натурой деликатной, тонкой, враждебной банальности и общепринятому, натурой поэта, испытывающего ужас перед глупостью и лицемерием, мечтательной, эксцентричной, нервической, в высшей степени нервической.

Никто не испытывал к мерзостям духа и уродствам материи более надменного отношения. Он ненавидел зло как отклонение от математики и нормы и, являясь настоящим джентльменом, презирал в нем непристойность, нелепость, мещанство и особенно нечистоплотность.

Да, многие из знавших молодого Бодлера писали, что у него были искусственные манеры, нарочитые или эпатирующие фразы, что он любил рассказывать неправдоподобные или шокирующие истории, носил экстравагантные наряды, но все это было не свидетельством богемности, но средствами самоидентификации, повышенного интереса к собственной *самости*, выражением *персонального* начала.

...вся эта шелуха отпадала, когда он в порыве поэтического вдохновения садился за стихи или, полный восторга перед произведениями искусства, писал свои проникновенные критические обзоры (такие, как статьи о Домье, об Э. Мане и др.).

Богемность Бодлера, его социальный вызов — изобретение любителей «клюквы»; реальный Бодлер ближе к кротости священнослужителя, скован, угловат, натянут в общении, закрыт. О своих чувствах он признается лишь близким людям или в стихах. Он даже женщин обожает, «как христианин своего Бога».

Эпатирующий Бодлер робок как ребенок, он страшится взгляда *других*, стремится всегда быть в компании не для того, чтобы обратить на себя внимание, но чтобы «раствориться», «исчезнуть». «Проклятый», бросающий вызов каждой строкой, каждым словом, теряет, произнося самые обычные слова публично:

Короче, Бодлер чудовищно робок; хорошо известны трудности, которые он испытывал при публичных выступлениях: читая вслух, он заикался, бормотал скороговоркой так, что его невозможно было понять, не мог оторвать взгляда от контекста и выглядел невыносимо страдающим человеком. Дендизм для него — средство защиты от собственной робости. Его необыкновенная чистоплотность, опрятность в одежде проистекают из его неусыпной бдительности и нежелания быть хоть однажды захваченным врасплох: под чужими взглядами он хочет выглядеть непогрешимым. Эта физическая непогрешимость символизирует нравственную безупречность...

Эпатаж необходим Бодлеру еще по одной причине — он ждет отрицательной, насильственной реакции, воспринимаемой как наказание, как искупление за грехи, как способ удовлетворить чувство вины за явно преувеличенные (или несуществующие) грехи.

Общаясь с близкими, Бодлер обвиняет себя в реальных грехах, потому что умеет опровергать их упреки; когда же ему приходится сталкиваться с чужими людьми, чьи реакции ему неведомы, он обвиняет себя в несуществующих грехах, ибо знает, что неповинен в тех поступках, в которых его укоряют.

Может быть, это и так, но, мне представляется, что Бодлер *не уклоняется от вины, а выбирает ее*. Глубинная экзистенциальность личности и поэзии Бодлера свидетельствует, что вина для него — добровольный выбор, выбор, совершенный не в силу недостатка, но в силу избытка. Избытка чего? — Полноты человечности.

«Феномен Бодлер» — это парадоксальное чувство восторга-ужаса, избранничества-оставленности, переживаемое с поэтической интенсивностью. Гордыня гения и горечь сиротства, сознание собственной исключительности и предательство матери родили комплекс инакости: «я скроен иначе, нежели прочие люди»; «как бы я себя ни проявил, я останусь чудовищем в глазах окружающих» — таков фрейдовский «дефект» детства, породивший пристрастный и экстатический самопсихоанализ, обнаруживший вместо романтически-героических черт — «внутреннее кладбище», «склеп», скопище страстей, постыдных желаний, открытых ран и обид, то есть «человеческое, слишком человеческое», открывающееся исповедующимся интровертам в откровении обнаженной искренности.

В личности Бодлера сошлись два если не взаимоисключающих, то, по крайней мере, трудно уживающихся друг с другом начала — «обнаженное сердце», искренняя, до беззащитности чувствительная душа и аналитически хладнокровный, до беспощадности ясный ум, превративший эту душу в объект своих аналитических истязаний, — причем она (душа), зная о собственной нечистоте, сама жаждала и требовала пытки.

«Душа» открылась Бодлеру как средоточие Зла, причем зла сладостного, затягивающего своей страшной «красотой» в бездонную «пучину», где человек, давший себя соблазнить, платит за это своей «самостью», нравственным единством личности. Бодлер добровольно уступал искушению, он даже бравировал своим «иммoralизмом» — бравировал тем настойчивее, чем меньше оправданий для него находил: его самоанализ потому и приобретает черты палачества, что он судит себя судом совести, не ведающей, ни что такое подкуп, ни что такое жалость.

Паскалевская «бездна» представлена в «феномене Бодлера» чистилищем, пребыванием между небом и адом, ощущением сопричастности Богу («цветы») и Сатане («ад», «зло»). У него даже две молитвы: «Молитва к Богу, или духовное начало, — это жажда воспарения...; молитва к Сатане, или животное начало, — это блаженство нисхождения».

В жизненном поведении Бодлера присутствует какая-то лихорадочность, неистовость, быстро переходящая в безразличие, импульсивность, взрывчатая активность, завершающаяся апатией: «Он равнодушно отворачивается от собственного поступка, и тот немедленно тонет в небытии».

Бодлер сам называет свое положение дантовским Лимбом (такое первоначальное название Ц в е т о в З л а): речь идет не о преодолении расколотости бытия на добро и зло или примирении Бога и Сатаны — речь идет об осознании бытийной неопределенности человеческого существования. Не «жажда небытия», не «тоска по бесконечному», не стремление к «беспредельному покою», но — приобщение к первоистокам живни, где есть всё, где храм Красоты так же необходим, как Добро, и люди и идеи не противостоят, а дополняют друг друга.

«Тайна жизни», «сверхприрода», «храм» — это полнота, существование, конкуренция, свобода: красота зла в этом отноше-

нии ничем не уступает красоте блага; совершенство в равной мере приложимо к небесам и земле, великим и падшим.

И вот мы приходим к парадоксальному выводу: этот сноб, возведший в идеал своей жизни и творчества бесстрастный индивидуализм, сердечный холод и презрение к толпе, на самом деле был человеком, сплетенным из нервов и страстей, он через все свое творчество пронес глубокое сочувствие к отверженным судьбой, к «потомкам Каина», а через всю свою жизнь — безграничную, преданную любовь к одной женщине. Этот циник, утверждавший, что прогресс это только «новая форма человеческой глупости», на деле приветствовал все новое, революционное. Этот мрачный ипохондрик, поэт больного, отравленного пороками города мечтал о светлом искусстве Эллады, о здоровом, гармоническом человеке, не знающем язв и нарывов современного общества.

Вслед за великими мистиками, черпающими вдохновение непосредственно из «вечности», божественных первоисточков, Бодлер называет подключенность всех вещей к первоначалам жизни «соответствиями», «перекличкой»:

Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий темный смысл обретшие в слиянье...

«Соответствия» — взаимосвязь и подвижность, взаимообращение и целокупность: «Магическое претворенье всех чувств моих в единый лад...». «Соответствия» — символы природы-Глагола, выражения «души вещей», способы проникновения в сокровенный смысл мира, недоступный рациональному познанию. Эстетическое познание — «магическая ворожба», плоды которой могут быть выражены символическим поэтическим словом. Поэт — посредник между двумя мирами, слышащий (в полном соответствии с М. Хайдеггером) голос бытия и выговаривающий услышанное на строгом языке образов и поэтических форм: «сравнения, метафо-

ры и эпитеты черпаются из неисчерпаемой сокровищницы *вселенской аналогии*, потому что больше их неоткуда почерпнуть».

Феномен Бодлера, характеризуемый им самим, как «муки совести во зле», можно назвать «кризисным» мироощущением, повышенной чувствительностью ко злу в себе, отсутствующей у большинства живущих, склонных, скорее, к самооправданию, чем к самоосуждению. Испытывая чувство собственного бессилия, 24-летний юноша напишет письмо о самоубийстве и объяснит его причины: «Я кончаю с собой потому, что бесполезен для других и *опасен для самого себя*» — часто ли у самоубийц встретишь такую мотивировку?..

Не решившись однажды совершить этот акт, Бодлер просто растянул его во времени, превратив в двадцатилетний процесс медленного саморазрушения. Двадцать лет он терзался внутренней раздвоенностью («Я виновен перед самим собой»; «Моя жизнь всегда будет состоять... из недовольства самим собою»; «Какая пустота вокруг меня! Какая чернота! Какие духовные потемки и какой страх перед будущим!» [без пяти минут Кафка] — подобные фразы встретишь едва ли не в каждом его письме), двадцать лет его жизни целиком прошли под знаком «скуки», «сплина» в том специфическом смысле, какое Бодлер придавал этим выражениям: «муки совести во зле».

Бодлер так же драматизировал свои горести, как Уитмен — свое упоение счастьем. Есть что-то болезненное в этом мазохизме, усиленном наркоманией: саморазрушение, начавшись с упоения «муками совести», кончилось вполне телесным...

Употребление наркотиков разрушило здоровье Бодлера, но нашло отражение в его творчестве. Он не только изучил влияние наркотического транса на поэтическое вдохновение, но подробно описал «влечение к бесконечному» — ощущения наркомана на всех

фазах наркотического опьянения (Поэма гашиша, Опломан, Вино и гашиш). С учетом собственного печального опыта наркотической зависимости, Бодлер ярко изобразил расплату за «наслаждение»:

Он [наркоман] поработен; но, к несчастью, поработен самим собою, той частью своего «я», которая господствовала в нем; он хотел сделаться ангелом, а стал зверем, в данный момент могущественным зверем, если только можно назвать могуществом чрезмерную чувствительность при отсутствии воли, сдерживающей или направляющей ее.

Он рассказывал мне, что на фоне его блаженства, высшей радости от чувства полноты жизни и сознания своей гениальности, появилось вдруг ужасное предчувствие. Ослепленный вначале силой и красотой своих переживаний, он затем испугался — во что превратится его интеллект и что станет с его телом, если это состояние, которое он считал сверхъестественным, будет развиваться и бесконечно усиливаться? Благодаря способности увеличивать все до чудовищных размеров, присущей духовному зрению человека, отравленного гашишем, этот страх вызвал невероятные терзания. «Я походил, — говорит он, — на лошадь, которая понесла и мчится к пропасти; она хочет остановиться и не может. Это был действительно ужасный галоп, и моя мысль, игрушка обстоятельств, среды, момента — всего того, что применимо к слову «случай», приняла чисто рапсодический размах. Поздно! — повторял я все время с глубоким отчаяньем.

Нужно ли прибавлять, что гашиш, как все одинокие наслаждения, делает личность бесполезной для общества, а общество — лишним для нее, побуждая ее к постоянному самовосхищению, толкая ее изо дня в день к краю той сверхающей бездны, в которой она находит свое отражение — отражение Нарцисса.

Хотя Бодлер постоянно называет наркотики ядом и много пишет о болезненном состоянии, нравственном опустошении и утрате воли после «кайфа», а в одном месте даже именуется их одним из самых страшных средств, коим располагает Дух Тьмы для завлечения злосчастного человечества, его описания состояния наркотической эйфории столь сочны и заманчивы, что, боюсь, могут оказаться опасными для романтических ищущих натур.

Посмотрим теперь, во что превратится такая индивидуальность, вздутая до чрезмерных пределов действием гашиша. Проследим за этим процессом человеческого воображения вплоть до его последней, наиболее роскошной обители — до уверования личности в свою собственную божественность.

Если вы принадлежите к числу таких душ, ваша природная любовь к формам и краскам найдет огромное удовлетворение в первых же стадиях вашего опьянения. Краски приобретут необычайную яркость и устремятся в ваш мозг с победоносной силой. Тусклая, посредственная или даже плохая живопись плафонов облечется жизненной праздничностью; самые грубые обои, покрывающие стены каких-нибудь постоялых дворов, превращаются в великолепные диорамы. Нимфы с ослепительными телами смотрят на вас своими большими глазами, более глубокими и прозрачными, чем небо и вода; герои древности в греческих воинских одеяниях обмениваются с вами взглядами, полными глубочайших признаний. Изгибы линий говорят с вами необычайно понятным языком, раскрывают перед вами волнения и желания душ. В это же время развивается и то таинственное и зыбкое настроение духа, когда за самым естественным, обыденным разворачивается вся глубина жизни, во всей ее цельности и во всем многообразии ее проблем, когда первый попавшийся предмет становится красноречивым символом.

Гашиш заливает всю жизнь каким-то магическим лаком; он окрашивает ее в торжественные цвета, освещает все ее

глубины. Причудливые пейзажи, убегающие горизонты, панорамы городов, белеющих в мертвенном свете грозы или озаренных рдеющими огнями заката, — глубины пространства, как символ бесконечности времени, — пляска, жест или декламация актеров, если вы очутились в театре, — первая попавшаяся фраза, если взгляд ваш упал на страницу книги, — словом, все, все существа и все существующее встает перед вами в каком-то новом сиянии, которого вы никогда не замечали до этих пор. Даже грамматика, сухая грамматика превращается в чародейство и колдовство. Слова оживают, облакаются плотью и кровью: существительное предстает во всем своем субстанциальном величии, прилагательное — это цветное, прозрачное облачение его, прилегающее к нему, как глазурь, и глагол — это ангел движения, сообщающий фразе жизнь.

Звуки облакаются в краски, в красках слышится музыка.

Преклонение, обожание, молитвы и мечты о счастье несутся стремительно, с победоносной силою и фейерверочным блеском; подобно пороху и разноцветным огням, они вспыхивают и рассыпаются во мраке. Нет такого сочетания чувств, которое оказалось бы невозможным для гибкой любви порабощенного гашишем. Склонность к покровительству, отцовское чувство, горячее и самоотверженное, могут соединяться с преступною чувственностью, которую гашиш всегда сумеет извинить и оправдать.

Никому уже не покажется удивительным, что последняя фатальная мысль вспыхивает вдруг в мозгу мечтателя: «Я — бог!». И дикий горячечный крик вырывается из его груди с такою силою, с такою потрясающей мощью, что если бы желания и верования опьяненного человека обладали действительной силой, этот крик низверг бы ангелов, блуждающих по путям небесным: «Я — бог!». Но скоро этот ураган гор-

дыни переходит в состояние тихого, молчаливого, умиротворенного блаженства, и все сущее предстает в освещении какой-то адской зари.

О мазохизме Бодлера существует огромная литература. Видимо, он действительно видел в страдании средство очищения от греха, о чем свидетельствуют часто цитируемые строки из *Б л а - г о с л о в е н и я*:

Благодарю, Господь! Ты нас обрек страданиям,
Но в них лекарство дал для очищенья нам.

Можно привести и конкретные примеры его «долоризма». Но, как мне представляется, Захер Мазох — это одно, а Бодлер — это другое.

Мазохизм Бодлера, его заигрывание со смертью — это его фантазия, игра, примериваемая поэтом маска, мистификация... Внимательно читая его письма, мы убедимся в том, что он способен на немыслимые «перевоплощения», что его протеизм, мимикрия — черта личности, свойство характера, признак нонконформизма.

... письма Бодлера переполнены самыми разнообразными жалобами на положение, в котором он пребывает. Обратим, однако, внимание на то, что все эти сетования содержатся, как правило, в письмах к г-же Опик, а потому, возможно, не следует верить в абсолютную искренность бодлеровских признаний. В любом случае сопоставление двух текстов, подобных приводимым ниже, ясно показывает, что Бодлер способен был решительно менять свою позицию в зависимости от адресата. 21 августа 1860 г. он пишет матери:

*Я умру, так ни на что и не употребив свою жизнь.
Я был должен 20 тысяч франков, теперь я должен 40 ты-*

*сч. Если я буду иметь несчастье прожить еще достато
но длительное время, то долг может удвоиться.*

В этом пассаже нетрудно услышать тему погибшей, загубленной, невозвратной жизни, равно как и скрытые упреки по поводу семейного совета. Человек, написавший подобные строки, по всей видимости должен пребывать в отчаянии. Между тем в том же 1860 г., месяцем позже, Бодлер пишет Пуле-Маласси:

Если Вам случится повстречать человека, обретшего свободу уже в 17 лет, обладающего непомерной тягой к удовольствиям и так и не обзаведшегося семьей, — человека, который вступил в литературную жизнь, обремененный 30-тысячным долгом и по прошествии 20 лет увеличивший эту сумму всего лишь на 10 тысяч франков, при этом вовсе не чувствуя себя изнуренным, то, прошу Вас, познакомьте меня с ним, и я буду иметь удовольствие поприветствовать равного себе.

На этот раз тон письма удовлетворенный; человек, утверждающий, что он «вовсе не чувствует себя изнуренным», весьма далек и от предположения, что ему не удастся на что-либо употребить свою жизнь. Что касается долгов, то из августовского письма следовало, что они растут как бы сами собой, — так, словно над Бодлером тяготеет некое проклятие; из сентябрьского же письма мы узнаем, что возрастание долгов, оказывается, строжайшим образом контролируется Бодлером за счет разумной экономии с его стороны. Где же истина? Разумеется, ни там, ни здесь. Поразительно, что в письме к матери Бодлер нарочно завышает долги, сделанные им после 1843 г., тогда как в письме к Пуле-Маласси, напротив, их занижает. Теперь нам, впрочем, понятно, что в глазах г-жи Опик ему хочется предстать в облике жертвы.

Он боится показаться счастливым. Если вдруг ему случится заметить, что тон письма веселеет, то он поспешно добавляет:

Вот видишь, это письмо получилось не таким грустным, как прочие. Сам не знаю, откуда я черпаю мужество; а ведь у меня нет особых причин радоваться жизни.

...он не столько испытывает страдания, сколько имитирует их.

Всё это, может быть, правда, но не вся: у Бодлера, как и у Достоевского, глубоко засела мысль: «надо пострадать!». В его эпистолярии есть несколько примеров, напоминающих пожелание Достоевского в адрес Владимира Соловьёва: «...надо бы тебя года на три в каторжную работу... — Господи! За что же? — А вот за то, что ты еще недостаточно хорош: тогда-то, после каторги, ты был бы совсем прекрасный и чистый христианин».

Ш. Бодлер — Ж. Жанену: «*Вы — счастливый человек. Мне жаль Вас, сударь, именно потому, что счастье досталось Вам так легко... Мне жаль Вас, и я подозреваю, что в моем брюзжании больше величия, нежели в Вашем блаженстве*».

Обоим — Бодлеру и Достоевскому — «необходимо пострадать», ибо счастье имморально... Карамазовские черты, любовь Бодлера к «клейким листочкам» отмечаются многими исследователями его жизни и творчества.

Марсель Пруст считал, что дарование людей боли, познавших взгляд Костлявой, глубже и сильнее талантов людей здоровья. Гюго, писал он, постоянно рассуждал о смерти, но, будучи гурманом и гедонистом, относился к ней как к отвлеченной абстракции.

Думается, для того, чтобы в неподдельных страданиях сохранить ясность ума, а в сатанинских творениях — отзвук молитв, необходимо — увы! — подобно Бодлеру, носить в себе скорую гибель и жить под угрозой афазии; нужно пережить то смертное изнеможение, что предшествует смерти...

Именно Бодлеру и Достоевскому в промежутках между припадками эпилепсии и прочими срывами удалось создать такое, продолжал М. Пруст, что не в силу написать — будь то лишь один абзац — и целому выводу авторов с отменным здоровьем...

Сопоставление Бодлера с Достоевским в исследованиях последних десятилетий проводится постоянно. Бодлера именуют «Достоевским в поэзии». Бодлеровское понятие «современности» связывают с тем, что Достоевский называл «тоской по текущему». Обнаруживают переключку и отдельных мотивов, и общего взгляда на жизнь. С русским романистом французского поэта сближают на основании концепции трагического дуализма мира и человека. Отмечается, что при-сушую Бодлеру «двойственность» дополняла «неотвязная мысль о единстве», «единство, всеобщность, соответствие», «вечная диалектика».

Мне представляется, что получивший широкое распространение «демонический» («сатанинский», «инфернальный», мрачно мизантропический, даже просто меланхолический) образ Бодлера, певца «зла», «сплина» и «скуки», весьма далек от действительности — как в жизненном, поведенческом, бихевиористском плане, так и в плане этическом, метафизическом*. В человеческом отношении личность Бодлера — наглядное свидетельство инфантильного, не знающего границ жизнелюбия, страсти к «неизведанным местам». В отношении нравственном он, как и Ницше, бесстрашный искатель истины, какой бы она ни была, нонкон-

* Кстати, здесь вновь можно говорить о параллели Бодлер — Данте.

формист и нравственный новатор, исследующий природу зла, со-
знающий неотрывность и взаимообусловленность моральных
крайностей, взыскующий глубокой нравственной правды.

...противопоставляя Шодерло де Лакло и маркиза де Сада
прекраснодушной Жорж Санд, он писал: «Зло, знающее само
себя, было менее ужасно и более близко к выздоровлению,
нежели зло, ничего о себе не ведающее». Рано проснувшееся
в Бодлере любопытство к злу, торопливое стремление само-
му заразиться «грехом», испробовать «окаянный» образ жизни
и, главное, исподволь созревшее убеждение в том, что сладос-
страсти и бесстыдный плотский инстинкт как начало зла
могут послужить благодатной почвой для творчества, что они
суть не что иное, как «амброзия и розовый нектар» поэзии, —
всё это отнюдь не было результатом какого-то реального
жизненного потрясения (интимной драмы и т. п.), но, скорее,
плодом бодлеровской рефлексии, его знаменитого «ясного
сознания», на которое большое влияние оказали всевозмож-
ные опыты «анатомирования» зла как в просветительской,
так и романтической («неистовый романтизм») литературе.

Даже любовь не лишала его трезвости. Боготворя мать, он
замечает в ней целый «букет» далеко не мелких щербин: она «су-
масбродна», слаба, капризна, безвкусна, обладает «вздорным» ха-
рактером, доверяет первому встречному больше, чем собственно-
му сыну. Он может боготворить и испытывать страх: «Надобно
сказать тебе одну вещь, о которой ты, наверное, никогда не дога-
дывалась: я испытываю к тебе безмерное чувство страха». С вы-
соты своей гениальности он понимает заурядность матери, но ее
приговоры обжалованию не подлежат...

Вопреки ее собственной воле он наделил ее высшей
властью судить его, и даже — пункт за пунктом — опровер-
гая мотивировки ее вердикта, сам вердикт он под сомнение

не ставит. Его выбор заключается в том, чтобы предстать перед ней в роли обвиняемого. Его письма — это исповеди на русский лад; зная, что она его осуждает, он всячески изощряется, чтобы не только дать ей, но и «выпянуть» любые поводы для недовольства. Прежде всего, однако, он хочет оправдаться в ее глазах. Одно из самых жгучих, самых настоятельных его желаний заключается в том, чтобы наступил день, когда она торжественно изменит вынесенный ему приговор. В 41 год, переживая кризис веры, он просит Господа «дать ему сил, чтобы успеть выполнить все обязательства и послать матери достаточно долгую жизнь, чтобы она успела порадоваться его исправлению».

Менее всего соответствует правде представление о житейской расслабленности Бодлера, о его пребывании в рабстве собственных страстей и пороков. Даже дендизм поэта — об этом свидетельствует он сам — был выражением силы его воли:

Для тех, кто является одновременно и жрецами этого бога [дендизма] и его жертвами, все труднодостижимые внешние условия, которые они вменяют себе в долг, — от безукоризненной одежды в любое время дня и ночи до самых отчаянных спортивных подвигов — всего лишь гимнастика, закаляющая волю и дисциплинирующая душу.

Герой — это тот, кто неизменно собран.

Бодлеру присуща самодисциплина, он пребывает в состоянии постоянного напряжения, самопреодоления, самоконтроля. Даже недоброжелатели пишут, что ему неведома не только расслабленность, но и спонтанность: «Его сплин более всего далек от душевной несобранности; напротив он свидетельствует о мужественной неудовлетворенности, об изнурительной и сознательной попытке самоопределения».

Ж. Блен

Заслуга Бодлера в том, что, избавив свое душевное смятение от ига застывших формул, он сумел придать ему более точное звучание... Новизна заключалась в том, что Бодлер изобразил чаяние как «напряжение душевных сил», а не как их распад... В конечном счете от романтиков Бодлера отличает то, что он превратил душевную смуту в победоносный принцип.

Бодлер не был готов к той доле, которую избрал себе Верлен; он мечтал стать светским денди, а не Диогеном Синопским, циником, бросающим вызов обществу.

Был ли молодой Бодлер подготовлен свершить этот шаг, обрекающий его на добровольное изгнание, стать на этот путь, ведущий к одиночеству и самоотречению? Нет. Эмоциональный настрой, отрицающий пошлость буржуазного прозябания, стихийный бунт против полуправд и полумер, врожденное неприятие лицемерия того общества, интересы которого защищал генерал Опик, — все это умноженное на талант, не могло, к сожалению, заменить собой конкретный жизненный опыт еще не нажитый им. И тем не менее он избрал именно ЭТОТ путь. «Безусловно, — заключает Клансье, — Бодлер добровольно обусловил собственный ад, будучи и жертвой и палачом себе, но это логически вытекало из устоев буржуазного общества, со всей банальностью, жестокостью и непосредственностью выразивших себя в таком признании матери поэта: «Для нас всех было ударом, когда Шарль отказался от всего того, что мы были готовы для него сделать, когда он решил взлететь на собственных крылышках и стать автором! Какое разочарование в нашей семейной жизни, столь счастливой до сих пор! Какое горе!...». Несколько лет спустя, и не без гордости, поэт ответит ей: «...я навсегда отлучен от мира УВАЖАЕМЫХ ЛЮДЕЙ, отлучен своими вкусами, своими принципами».

Дендизм Бодлера — это разновидность духовного аристократизма, который он сам понимал как самые ценные свойства души и божественные дарования — «установление, находящееся вне всяких законов, но при этом само устанавливающее строжайшие законы, которым подчиняются все его [аристократизма] подданные».

Денди должен непрерывно стремиться к совершенству. Он должен жить и спать перед зеркалом.

Дендизм, если хотите, это выбор себя, гордость, ответственность, природная экзистенциальность. Бодлер — не Нарцисс, склоненный над собой, но поэт, преломляющий Мир через собственное сознание, способный проникнуть в тайны человеческого существования, в бесконечные глубины жизни.

В. Левик:

Пусть только жажда отличаться от остальных, выделиться своим индивидуализмом продиктовала поэту такое определение дендизма: «Это своего рода культ собственной личности, который может восторгаться над поисками счастья, обретаемого в другом существе, например в женщине... Это — наслаждение, заключающееся в том, чтобы удивлять других, но самому никогда не удивляться».

Но наряду с этим бодлеровская философия дендизма соприкасается с философией стоиков: «Денди может быть человеком пресыщенным, может быть человеком страдающим; но в этом последнем случае он будет страдать, как спартаец, у которого лисица выедала внутренности... Дендизм — это последняя вспышка героизма в эпоху всеобщего упадка».

И наконец, абсолютно противоположны идеалам золотой молодежи такие слова:

Эти существа (денди) не имеют иной заботы, как непрестанно воплощать в собственной личности идею красоты, культивировать чувство и мыслить».

Как видим, Бодлер противоречив и в определении своего человеческого идеала; но не следование ли этому идеалу приводит к тому, что свидетель последних лет его жизни восклицает: «Как ни тяготила его нужда, какой бы острой ни была потребность в деньгах, его поведение в обществе говорило о том, что никакие, даже самые худшие обстоятельства не могут заглушить в нем стремление сохранить те отличия, которые делают подлинного денди безупречным рыцарем духа».

Дендизм Бодлера (как затем Марселя Пруста) имеет еще одно измерение — причастность к «высшему», «элитарному», «исключительному» («поскольку это слово подразумевает подчеркнутую самобытность и тонкое понимание всего духовного механизма нашего мира»). Дендизм — это утонченность, «избранность», принадлежность к «сливкам», высшим аристократам. Сам Бодлер говорит о «последней вспышке героики в мире упадка» и «заходящем солнце» — в близящемся массовом обществе («мире упадка») дендизм обречен, ему ничего не остается, кроме самоубийства («самоубийство — высшее таинство дендизма», — скажет Ж. Крепе). Духовная аристократия — могикане, «уходящие люди», своего рода невидимый «клуб самоубийц». В этом отношении дендизм — способ защиты, противостояние другим, наглядное свидетельство не кокетства, но нежелания «быть как все».

Бодлер, несомненно, — «прекрасная душа», влекущаяся к идеалу, но это безнадежно одинокая душа, не знающая ни радости любви к другому, ни радости самопожертвования; таким душам в высшей степени присущи самопоглощенность и эгоцентризм. Бодлер целиком сосредоточен на самом себе, воспринимая «зло» собственной души едва ли не как единственное и уж во всяком случае единственно заслуживающее внимания зло в мире. Пребывая в состоянии постоянной раздвоенности, ежесекундно противопоставляя себя (свою совесть) своей «греховности», запугивая себя и укоряя ее (но от нее отнюдь не отказываясь), он превращает свои внутрен-

ние терзания в центральное событие мироздания. Не добро и даже не зло, но именно эти терзания оказываются высшим, самодовлеющим предметом его творчества. Ни за какие блага Бодлер не расстался бы со своими страданиями, ибо он упивается ими с таким же самозабвением, с каким это делал в свое время Петрарка. Эстетизируя собственные переживания, он превращает их в чувства, насыщающиеся собою и в этом смысле самодостаточные.

Бодлер не умел (а, быть может, не хотел) нравиться сильным мира сего, тем, кто мог бы протектировать поэту, помочь с устройством «должного» образа жизни. Для них он был «разрушителем устоев», нищим, циником, даже сумасшедшим. Зато люди, близкие ему по духу, — Банвиль, Готье, Асселино — видели в нем не только гениальность, но и человечность, гуманность, я бы сказал — образцовость, недоступную пониманию людей обиденных, близких.

Письма Бодлера пестрят признаниями в собственной лени. Творческое наследие поэта действительно невелико (как, скажем, у Тютчева), но является ли его объем свидетельством лени? Шедевры не измеряются количеством написанного, а понятие лени растяжимо (что для одного лень, может быть непосильно для другого). Мне представляется, что под своей ленью Бодлер разумел неиспользованность собственного потенциала. На сей счет существует его собственное признание (в письме к матери):

По правде говоря, должен тебе признаться, что люди, удручающие меня, не обязаны знать, какую силу и какое здоровье заключает мой мозг. В сущности, я раскрыл лишь ничтожную часть того, на что способен. Жестокая лень! Ужасная мечтательность! Решительность моей мысли — тяжкий контраст для меня самого...

Уместно привести молитву Бодлера, характеризующую его личность и его священное отношение к поэзии: «Окажи мне ми-

лость, Господи, дай написать несколько прекрасных стихотворений, дабы я не чувствовал себя последним из людей!».

Я полагаю, что под ленью поэт понимал редкость посещения муз, без которой не мыслил высокой поэзии. Что же касается техники письма Бодлера, его работы со словом, то послушаем свидетельство Леона Кладеля:

Борьбу надо было начинать не с первой строчки, а прямо в первой строчке, в первом же слове. Вполне ли точным оказалось данное слово? Верно ли оно передало требуемый нюанс? Осторожно! не путать приятное с привлекательным, обаятельное с очаровательным, прелестное с пленительным, заманчивое с соблазнительным, обворожительное с обольстительным; ого! да ведь все эти выражения вовсе не синонимы; для каждого особый случай; они принадлежат одной и той же мыслительной сфере, но выражают разные вещи! никогда, ни за что не следует заменять одно другим... Нам, литературным — чисто литературным — работникам, полагается быть точными, мы должны *всегда* находить абсолютно верное выражение, а иначе лучше забросить перо и заняться халтурой... Так давайте же искать, искать! Если подходящего слова не существует, его следует выдумать; однако прежде посмотрим, быть может, все-таки оно есть! И тут начиналось лихорадочное, жадное рыскание по замусоленным французским словарям, листание, копание... Вслед за тем на свет извлекались двуязычные словари — францужско-латинский и латинско-французский. Беспощадная охота за словом. И упорный этимолог, знакомый с живыми языками не хуже, чем с мертвыми, зарывался в английские, немецкие, итальянские, испанские лексиконы и искал, искал... непокорное, неуловимое слово, и если не находил его во французском языке, то создавал новое.

Литературный портрет Шарля Бодлера 40-х годов, принадлежащий перу Теодора де Банвиля:

Если только слово «обольщение», может быть отнесено к человеку, то этим человеком был он, ибо был, наделен благородством, гордостью, изяществом, красотой, одновременно и детской и мужественной, очарованием голоса, в ритмах и тембре которого выражалась удивительная гармония, и убедительнейшим красноречием, вытекающим из глубокого сходства со всем его существом; его глаза, полные жизни и мысли, говорили не меньше, чем пухлые и, вместе с тем, тонко очерченные пурпурные губы, и мне никогда не определить словами ту, чем-то изнутри осмысленную дрожь, которая переливалась в его длинных, густых и шелковисточерных волосах. Увидев его, я впервые в жизни увидел ЧЕЛОВЕКА, да такого, каким моему воображению рисовался человеческий идеал; он предстал передо мной в героическом ореоле своих первых весен, и, слушая его полную нежного расположения речь, я почувствовал то волнение, которое овладевает нами при приближении и в присутствии гения.

Сохранились и другие портреты поэта разных периодов жизни:

Медленными шагами, несколько развинченной, слегка женской походкой Бодлер шел по земляной насыпи возле Намюрских ворот, старательно обходя грязные места и, если шел дождь, припрыгивая в своих лакированных штиблетах, в которых с удовольствием наблюдал свое отражение. Свежевыбритый, с волнистыми волосами, откинутыми за уши, в безупречно белой рубашке с мягким воротом, видневшимся из-под воротника его длинного плаща, он ходил и на священника, и на актера.

В. Левик:

Но время шло. Крупнейшие художники Франции — Курбе, Мане, Домье, Фантен-Латур, не говоря уже о многих менее крупных, запечатлевали образ Бодлера на полотне.

И как страшно, как трагически менялся этот образ!

На знаменитом портрете кисти Курбе Бодлер изображен ночью при свете свечи, углубленным в чтение какого-то фолианта. От прекрасной шевелюры не осталось и следа. Исчезло мечтательное очарование юности. Лицо поэта изображено в профиль. Вся его фигура, откинута в сторону рука с почти неестественно растопыренными пальцами — все выражает напряженную работу мысли. И то ли тьма, в которую уходят края картины, то ли сгорбленная фигура поэта и бледное пламя свечи — трудно сказать, что в этом повинно, — но зрителя охватывает ощущение тревоги и беспокойства.

Бодлер стареет, опережая годы. Волосы его рано седеют. Лицо покрывается глубокими морщинами. Запавший рот приобретает желчное, саркастическое выражение. Оголенный лоб становится еще массивнее, еще выше. Глаза из-под седых бровей глядят пронзительно и недобро. Современник пишет, что в сорок шесть лет он походит на дряхлого старика.

И на последнем его портрете, написанном Фантен-Латуром, лицо поэта выражает такое трагическое отчаяние, такую безысходную скорбь, что от него долго не можешь оторвать глаз и сердце невольно сжимается.

Домье. Портрет Бодлера. Может быть... Домье просто выдумал, надсмехался, исказил, извратил, предал? Нет, я уж твердо знал, что это неверно, Домье сказал правду... Может быть, так оно и полагается? — человек отдает себя искусству — всего, до последней жилки — и, когда ты его увидишь в такой предательский миг «меж детей ничтожных мира», то начинаешь понимать, чего оно стоит, это искусство. Ну, почему же это до такой степени бедно, нищо, замучено? Почему это лицо пронизано таким ужасом перед существующим, перед жизнью?..

ИЗ ИСТОРИИ ВЛИЯНИЙ

О мысли нельзя сказать как о собаке — она моя.

А. Франс

Если бы меня заставили выбрать одного-единственного поэта, я выбрал бы Вергилия? За его «Эклоги»? Нет. За его «Георгики»? Нет. За его «Энеиду»? Нет. За то, что в своих произведениях он приютил многие прекрасные стихи других поэтов, даже не дав себе труда переделать их.

М. Монтень

К Бодлеру, с которого начинается всё, ведет длинный, обильный страданием путь: Сен-Аман, Спонд, Шенье, Шатобриан, Сент-Бёв, Мюссе, Альфред де Виньи, Бертран, Жерар де Нерваль, Барбье д'Орвилли, Готье, Леконт де Лиль — великая поэзия интровертированного прозрения.

Комментаторы «Цветов зла» установили в них многочисленные реминисценции из произведений ряда французских поэтов XIX века — предшественников и современников Бодлера (Ламартин, Сент-Бёв, Виньи, Гюго, Нерваль, Борель, Делавинь, Барбье, Банвиль, Готье, Леконт де Лиль) вплоть до малоизвестных, а то и вовсе забытых имен (Максим Дю Кан, Полидор Бунэн, Альфонс Эскирос). И это не просто «переклички», а свидетельство универсальности, синтетического характера поэзии Бодлера, вобравшей в себя различные стилистические потоки и придавшей им художественное единство на новой, оригинальной основе.

Носители и духовные наследники барочной поэзии и постренессансного мировоззрения, блудные сыны церкви, изощренно-

изысканные поэты, все они, познавшие жалкое положение человека в мире, сверх меры наслаждались очарованием греха и величием святотатства.

А почему, собственно, барокко? А Данте? А Вийон? А Ронсар? А ваганты? А патристическая поэзия отцов церкви? А поэзия Библии?

А разве не бодлеровские звуки льются с древнего Востока? Цюй Юань, бессмертные пьяницы Ли Бо и Ду Фу...

Всё еще мира
Нет на белом свете,

Я стар и слаб,
Но нет и мне покою.

Погибли внуки
И погибли дети —

Зачем же я помилован
Судьбою?

Или:

Как пусто всё
На родине моей:

Поля у хижин —
В зарослях польни.

В деревне нашей
Было сто семей,

А ныне нет их
Даже и в помине.

Некий великий, хотя и неведомый человек, а именно Дюламон, воспитанный на творениях св. Фомы, одним из первых заметил общее между метафизикой Бодлера и христианским богосло-

вием. Он впитывал в себя Ц в е т ы з л а и наслаждался ими как руководством, предназначенным для кающихся грешников. Он находил в них подтверждение ортодоксального учения о том, что падший человек стал жертвою зла и что «первоисточники его существа осквернены: тело — чувственностью, душа — нескромным любопытством и гордыней». Барбье д'Орвилли, последний мушкетер Церкви, тоже почуял приправленную пряностями глубинную религиозность поэта: он понимал, что Бодлер, вслед за старинными казуистами, изобразил мир таким, каким он стал после грехопадения. Проникновенная, глубокая вера в первородный грех служила основой его поэтического вдохновения, всецело заполненного злом и не ведающего иного спасения-искупления, кроме страдания.

Благословен господь, пославший нам страданье —
Лекарство от греха, божественный настой,
Что приучает нас в юдоли мирозданья
К экстазам неземным своею чистотой.

Корни «Цветов Зла» следует искать в эпохе Франсуа I, чья улыбка, схваченная Жаком Клуэ, очень напоминает полуулыбку Бодлера, которую подстерег его друг художник Эмиль Деруа. А если без улыбки, если всерьез, то корни «Цветов Зла» нужно искать в галантной атмосфере, заведенной Франсуа I в замках Фонтенбло, Шамбор, Блуа; оттуда она перекочевала в Версаль и Марли; оттуда — в салоны XVIII века — истинные школы красноречия и хорошего тона; оттуда — во вторую по счету, но первую по оригинальности книгу Бодлера «Салон 1846 года». Она была написана в тот краткий счастливый период, когда Бодлер жил в отеле Лозена. В этой же теплице были выращены и показаны друзьям почти все «Цветы Зла».

Не следует забывать, что великие поэты Средневековья — Данте, Дешан, Вийон — поднимали те же темы, что и проклятые, прежде всего, Бодлер.

А ныне мерзок, вял и хмур,
Дряхл, алчен стал и злоречив.
Зрю лишь одних глупцов и дур...
Конец уж близок, так и есть...
Всё вкривь да вкось...

Или:

Сгниют под каменным крестом
Тела красотки и монаха...

Воистину перед нами «два испорченных мальчика», которым было дано сказать самые страшные, но и самые нежные слова в мире...

С Вийоном Бодлера сближает «обнаженность сердца», жизненность, правдивость, сила чувств, глубоко пережитая полнота бытия.

За вычетом разве что Вийона, ничего равного по пронзительной оголенности признаний, будь они внушены обожанием, искусства порока, сладостной грезой, исступленным бунтарством, пресыщением, мстительной ожесточенностью, жадой духовного просветления или свинцовой хандрой, ничего подобного по твердой убежденности, что все это и еще очень многое способно уживаться в одной душе, лирика французов до Бодлера не знала, да и после него достигала нечасто.

Среди множества влияний — Данте, По, Жозеф Делорм, Сент-Бёв, Бертран, Стерн, Борель, Нерваль, Эскирос — мотивы Цветов Зла слышны уже в Балладе на старофранцузском и в Жалобе прекрасной оружейницы. Одни из первых названий его Цветов — Лимб, Круги Ада — нескрываемая реминисценция Духовного отца итальянцев, тоже добывающего прекрасное из зла мира. Другое название — Ночные песни — навеяно Гаспаром из Тьмы.

Переиздавая Г а с п а р а и воздавая должное Бертрону, Бодлер писал А. Уссе:

Когда я перелистывал по меньшей мере в двадцатый раз знаменитого Г а с п а р а и з Т ь м ы Алоизиуса Бертрана, мне пришла в голову мысль, не попытаться ли сделать нечто подобное... Кто из нас в дни, когда нами овладевает гордыня, не мечтал о чуде поэтической прозы — музыкальной без ритма и рифм, достаточно гибкой и в то же время настолько неровной, чтобы она могла следовать за лирическими движениями души, волнами мечтаний и порывами совести?

Стихотворения в прозе, по словам самого Бодлера, имели своей моделью несчастного Каменщика. Вот, например, Н е з н а к о м е ц, некогда доводивший до исступления Льва Николаевича Толстого.

— Кого любишь ты, загадочный человек, отца или мать, брата или сестру?

— У меня нет ни отца, ни матери, ни сестры, ни брата.

— Твоих друзей?

— Вы употребили слово, смысл которого мне оставался до сих пор неизвестен.

— Твою родину?

— Я не знаю, под какими она лежит небесами.

— Красоту?

— Я был бы счастлив любить бессмертную эту богиню.

— Золото?

— Я ненавижу его, как вы ненавидите Бога.

— Эй! что же ты любишь, странный незнакомец?

— Я люблю облака... облака, проходящие там, над нами... чудесные облака!..

Что за неизъяснимое наслаждение — погружать взгляд в необъятность неба и моря! Одиночество, тишина, несравненное целомудрие лазури!.. Лишь лоскуток паруса мельк-

нет на горизонте. И как схожа с неизбывной тоской моей жизни далекая отчужденность этого пятнышка... Монотонная мелодия прибоя... Все вокруг мыслит мною, или сам я мыслю им. Все мыслит, говорю я, но без доказательств, без силлогизмов, без выводов — словно музыка или живопись...

Природа, безжалостная волшебница, повергающая в прах соперника, освободи меня!

Познание красоты — это поединок, в котором художник кричит от ужаса, прежде чем быть побежденным!

Отчаяние, Оливковая гора, Триумф Петрарки, Меланхолия, Комедия смерти, Тоска дьявола, Тысячи лет спустя, Варварские стихотворения, Химеры — все это прелюдии к Цветам Зла, первые цветы...

Сам Бодлер среди своих предтеч в области эстетики «соответствий» называет Гофмана. Именно в Крейсериане он обнаружил столь важную для символизма идею «аналогии и внутренней близости между красками, звуками и запахами», воплощенную затем в поэзии Гюго.

Рассматривая «мир как комплекс и нераздельную целостность», Бодлер приходит к выводу, что между чувствами и соответствующими им родами искусств должна быть «взаимная аналогия», «всеобщая аналогия», выражаемая с помощью «символов» или «иероглифов». Убеденный, подобно Делакруа, что художник должен стремиться к универсальному единству, и признавая воображение единственным средством к достижению намеченной цели, Бодлер видит в нем не только осуществление анализа и синтеза, не только чувствительность, но прежде всего «аналогию и метафору», с помощью которых поэт творит «новый мир» и «новое ощущение». При этом в своих поисках «неисчерпаемых глубин всеобщей аналогии» он должен исходить из общепси-

хологических представлений. «Красное — цвет крови, цвет жизни... зеленое — это спокойный, и веселый, и улыбающийся цвет природы» Это сказано Бодлером в 1846 году. И через тринадцать лет он развивал ту же мысль: «Все знают, что желтое, оранжевое, красное возбуждают и представляют идеи радости, богатства славы и любви, но имеются тысячи желтых и красных оттенков...».

Язвительная природа собрала в одном месте и в одно время слишком много титанов: Ламартин, Гюго, Мюссе, Виньи. Пройтись, казалось бы, никакой возможности, сферы влияния поделены раз и навсегда. «Знаменитые поэты уже давно поделили между собой самые цветущие провинции поэтического царства и т. д. Я займусь поэтому иным...».

Ко многим современным писателям Бодлер относился крайне отрицательно, в частности совершенно не терпел Жорж Санд и не жалел брани в адрес «клоаки». «За исключением Шатобривана, Бальзака, Стендаля, Мериме, Флобера, Банвилля, Готье и Леконт де Лиля, — писал он в одном письме, — все современное — дрянь, которая приводит меня в ужас. Ваши академики — ужас, ваши либералы — ужас, добродетели — ужас, пороки — ужас, ваш тропливый стиль — ужас».

Бодлер близко к сердцу воспринял де лилевскую максиму: «все сочинители элегий — каналы», — и, усвоив ее, осознав, что «страсть выражается всегда плохо», сознательно обострил резкость очертаний, довел до эпатажной манеры многомерного видения внешней и внутренней жизни.

Романтизм был произволен, Парнас — сознателен. Может быть, юность новаторств самонительна, но глубина Парнасских ниспровергателей не вызывает сомнений. Для Бодлера титаны не были божествами — они были заблудшими. Не отказываясь учиться и черпать у них, он жаждал ниспровержения. Он страдал не-

обычного, исключительного, не пройденного никем. Да, он хотел быть великим поэтом, но ни Ламартином, ни Гюго, ни Мюссе — только самим собой.

У Бодлера была великая корысть, корысть жизненная, — отыскать, выявить, преувеличить все слабости и изъяны романтизма, как в произведениях, так и в личностях его самых великих представителей. *Романтизм стоит в зените*, — мог сказать он себе, — *следовательно, ему конец*; и он мог глядеть на богов этого времени тем взглядом, каким Талейран и Меттерних в 1807 году странно смотрели на властелина вселенной...

Бодлер обратился к черной Венере именно потому, что классическая была белой. С тех пор стили, которые сменяют друг друга, нагромождают отрицания и оскорбления, так что теперь почти всё новое искусство строится из отрицания старого... И теперь понимают, что ему таким и следует быть.

Поэт беден, он в чем-то близок нашему Тютчеву: глубиной душевного смятения, поиском красоты в оборотной стороне жизни, философской поэтикой, стремлением вырваться из оков. Обоим особенно удавались горькие песни, преисполненные высочайшего духа.

Но Тютчева он знать не мог, а вот Эдгара По... Хотя их разделяет степень постижения человека, Эдгар По открыл Бодлеру новый интеллектуальный мир. Демона пронизательности, гения анализа, изобретателя полновесных и наисоблазнительнейших сочетаний логики с воображением, мистицизма с расчетом — вот что увидел он в Эдгаре По, вот что так восхитило и зачаровало его.

Де Местр и Эдгар По научили меня рассуждать, признается он себе. Именно у них Бодлер впервые узнал о той человеческой драме, о которой «дьявол во плоти» сказал: «Он не знает, чего хочет; он хочет того, чего ему не хочется; *он хотел бы хотеть*».

Наши не любят об этом распространяться, но одним из высших авторитетов Бодлера был Жозеф де Местр: «Именно он, — признавался поэт, — научил меня мыслить». У де Местра он заимствовал идеи политического консерватизма, высокомерное отношение к плебсу («В политике истинный святой тот, кто бичует и избивает народ для его же блага» — кто это Бодлер или «учитель»?), необходимость иерархии и, увы, известную толику шовинизма и антисемитизма.

Говоря об «истинном величии отверженных», Бодлер имел в виду отнюдь не последних, которые станут первыми, но великих проклятых. Бодлер, как и де Местр, совершенно нетерпим к демократии, которая не любит красоты, от которой — не ждите пощады, которая — тирания, причем — зоологическая, жестокая, бесчувственная. «Будем остерегаться народа и здравого смысла». Как Местр и Гейне, он считал демократов «врагами роз и ароматов, фанатиками пользы».

Как и де Местр, Бодлер антирусоист: природа, природный человек — не воплощение добра, а огромная потенциальная опасность, первородный грех. Природный человек — это Каин; негативные врожденные свойства человека — природны. Добродетель — свойство не природы, но культуры, «добро всегда является плодом искусства». Бодлер — это совершенно ясно — принадлежит партии де Сада и де Местра, но не партии крестного отца французской революции. Мне представляется, что даже декларируемый поэтом урбанизм, идиосинкразия к «природности» («Я не переношу свободно текущей воды; я желаю видеть ее обузданной, взятой на поводок, зажатой в геометрические стены набережной») — не более чем альтернативный ответ поэта на вопрос джонской академии. Человеческий труд, а не «природность» — основа и стержень культуры.

Как Достоевского и Бальмонта, Эдгар По привлекал Бодлера ненасытной любовью к прекрасному, поэтической пылкостью, но главное — психологической исключительностью, поражающей

верностью изображения состояния души, трагичностью судьбы, безумием. И еще — Л и г е й е й, У л я л ю м о м, В о р о н о м.

... Ворон вещей! Птица ль ты иль дух зловещий!
Дьявол ли тебя направил...

Мне скажи, дано ль мне свыше...
Обрести бальзам от муки...

Каркнул Ворон: «Nevermore!»

Эдгар По потряс Бодлера не столько мастерством, сколько духовной близостью — идей, сюжетов, фраз, образов, символов, стиля, мировидения: «Бодлер, раскрыв впервые Эдгара По, с ужасом и восторгом увидел не только сюжеты, замышляемые им, но и фразы, которые он обдумывал, фразы, написанные американским поэтом на двадцать лет раньше». Переводчики поэзии хорошо знают, что без родства душ, мировосприятий трудно рассчитывать на удачу. Бодлеру не было необходимости *вживаться* в творчество По — по этой причине его переводы до сих пор остаются непревзойденными. Можно констатировать, что они черпали как бы из одного источника вдохновения.

Рисуя литературный портрет Эдгара По, Бодлер списывает его с себя: «...собственные страсти доставляют ему наслаждение... Из его собственных слов можно заметить, что он любит *страдание*, что он как будто вызывает к себе будущую подругу своей жизни и выжидает ее появления с каким-то упоительным равнодушием, как юный гладиатор. Бедный ребенок не имеет ни отца, ни матери, а между тем он счастлив; он даже с гордостью говорит, что изображение его полно впечатлений, как карфагенская медаль».

В Эдгаре По Бодлера прельстила мистика тождественности — он был потрясен подобием между собственной жизнью и творчеством и жизнью и творчеством автора Э в р и д и к и. Эдгар По стал зеркалом для Бодлера, вглядываясь в которое он пытался разобрататься в себе:

По становится как бы изображением самого Бодлера, но только в прошлом, превращается в своего рода Иоанна Крестителя при этом проклятом Христе. Бодлер склоняется над глубинами лет, над далекой, презираемой им Америкой и в мутных водах прошедшего вдруг узнает собственное отражение. Вот что он *есть*. В мгновение ока его существование освящается. От Флобера в данном случае он отличается тем, что не нуждается в многочисленном братстве художников (хотя его стихотворение «Маяки» весьма напоминает список членов духовного содружества, к которому он себя причисляет).

Достаточно прочесть знаменитую молитву из «Фейерверков», чтобы удостовериться в том, что отношения Бодлера с По также приобщают их к братству Святых:

Каждое утро молиться Богу, вместилищу всей сущей силы и справедливости, и моим заступникам — отцу, Мариетте и По.

Это означает, что в мистической душе Бодлера светское сообщество художников приобрело глубоко религиозный смысл, превратившись в подобие церкви.

Да, их объединяет всё: тяжесть борьбы за существование, безумные и пагубные страсти, драматическое мировоззрение, музыкальность, вдохновенный труд. В сущности, они прибегали к одному приему — потрясению. У обоих главный герой — ностальгия. И там, и здесь — душевные страдания, стресс, трагедия, смерть.

Всюду тьма, им всем гибель — удел.
Под бури пронзительный вой
На груды трепещущих тел
Пал занавес — мрак гробовой.
Покрывала откинувши, рек
Бледных ангелов плачущих строй,
Что трагедия шла — «Человек»
И был Червь победитель — герой.

Возможно, не будь По, не было бы и Бодлера — того, что мы знаем. Э л е о н о р а, Л и г е й я, М о р е л л а — всё это введения к Бодлеру, чей главный мотив: хрупкость прекрасного, не приспособленного и не способного выжить в грубом земному миру... В Ч е л о в е к е т о л п ы уже вполне в бодлеровском и даже джойсовском духе показана отчужденность личности от аморфной массы.

Эдгар По был одним из первых, кто задумался о взаимосвязи принципов и сущности поэзии с восприятием, психологией, человеческими эмоциями. Это был не просто высокоинтеллектуальный писатель, изобретший связку новых жанров, но исключительно проницательный человек, обогативший литературу и науку выдающимися открытиями. И вот этот человек вполне мог бы сойти с авансены культуры, не введи его Бодлер в круг звезд первой величины. Именно так: человек, предвосхитивший Бодлера и Достоевского, не говоря уж о Жюле Верне, Габорио и Вилье де Лиль-Адане, мог остаться на задворках.

Бодлер и Эдгар По взаимно обмениваются ценностями. Один дает другому то, что у него есть и берет то, чего у него нет. Этот дает тому целую систему новых и глубоких мыслей. Он просвещает, оплодотворяет его, предопределяет его мнение по целому ряду вопросов: философии композиции, теории искусственного понимания и отрицания современного, важности исключительного и некой необычности, аристократической позы, мистицизма, вкуса к элегантности и к точности, даже к политике... Бодлер весь этим насыщен, вдохновлен, углублен.

Но в обмен на эти блага Бодлер дает мысли По бесконечную широту. Он протягивает ее будущему. Это — протяженность, которая видоизменяет поэта в самом себе, по великому стиху Малларме («И вот, таким в себе, его меняет Вечность...»), это — работа, это — переводы, это — предисловия Бодлера, которые раскрывают его и утверждают его место в тени злосчастного По.

Чем же обязана поэзия Бодлера открытию произведений Эдгара По? Речь не пойдет о заимствованиях — не будем говорить воспроизведениях — отдельных «цветов зла», речь пойдет о стержневой идее, о двигателе искусства Бодлера.

Идеи Эдгара По о поэзии выражены в нескольких эссе, из которых наиболее важное носит заглавие: **Поэтический принцип**.

Бодлер был так глубоко захвачен этой работой, она оказывала на него такое могущественное воздействие, что он стал воспринимать ее существо — и не только существо, но и самую форму — *как собственное свое достояние*.

Человек не может не присвоить себе то, что кажется ему с такой точностью созданным *для него* и на что, себе вопреки, он смотрит как на созданное *им самим*... Он неудержимо стремился овладеть тем, что пришлось столь впору его личности; да и сам язык смешивает в понятии «благо» то, что заимствовано кем-нибудь и вполне его удовлетворяет, с тем, что составляет собственность этого кого-нибудь.

И вот Бодлер, вопреки тому, что был ослеплен и захвачен изучением **Поэтического принципа** — или именно потому, что был им ослеплен и захвачен, — не поместил перевода этого эссе среди собственных произведений Эдгара По, но ввел наиболее интересную часть, чуть-чуть видоизменив ее и переставив фразы, в предисловие, предпосланное им своему переводу **Необычайных историй**. Плагиат, был бы оспорим, ежели бы автор вполне очевидно не подтвердил его сам: в статье о Теофиле Готье он перепечатал весь отрывок, о котором идет речь...

Ежели теперь мы взглянем на совокупность **Цветов Зла** и дадим себе труд сравнить этот сборник с поэтическими работами того же времени, нас не удивит примечательное соответствие творчества Бодлера наставлениям По. В **Цветах Зла** нет ни исторических поэм, ни легенд; нет ничего, что отдавало бы дань повествовательности.

В них не найдешь философских тирад. Описания редки и всегда *знаменательны*. Но всё в них — прельщение, музыка, могущественная и отвлеченная сущность... Пышность, образ и сладострастие.

Есть в лучших стихах Бодлера сочетание плоти и духа, смесь торжественности, страстности и горечи, вечности и сокровенности, редчайшее сочетание воли с гармонией, так же резко отличающие их от стихов романтических, как и от стихов парнасских. Парнас был отнюдь не чрезмерно нежен к Бодлеру. Леконт де Лиль ставил ему в укор бесплодие. Он забывал, что истинная плодовитость поэта заключается не в числе его стихов, но в длительности их действия. Судить об этом можно лишь на протяжении эпох.

Это сейчас мы можем сравнить плодовитость Античных поэм и Варварских поэм с последствиями Цветов Зла, охватившими всю сферу поэзии, уравновесившими целую литературу.

(Виртуозный наблюдатель и тонкий психолог, Эдгар По зорко всматривался в мир, обнаруживая в нем не только новые поэтические принципы, но и принципы устройства самого этого мира. Среди его открытий — известный эффект смещения масштаба: страшное чудовище, сползающее с холма, которое видит герой, оказывается жуком, ползущим по оконному стеклу. Впрочем, недавно я обнаружил, что открытие это принадлежит вовсе не По, а Батлеру, который в своей сатире *Слон на луне* высмеивает астрономов, вообразивших будто они открыли на спутнике Земли целые армии людей и гигантского слона, оказавшихся на самом деле мошкаррой и мышью, попавших в телескоп).

Следуя эстетике Эдгара По, Бодлер заходит так далеко, что третирует снизошедшее свыше вдохновение: не оно управляет художником, но художник вдохновением — с помощью культуры, техники, мастерства. Вдохновение — не что иное, как награда за каждодневный труд.

Очень полезно показать светским людям, какого труда стоит тот предмет роскоши, что зовется Поэзией.

Человек, который не способен выразить любую, самую неуловимую и неожиданную мысль — не писатель. Невыразимого не существует.

Мы еще вернемся к этому вопросу, а здесь ограничимся замечанием, что Бодлер не был бы Бодлером, не сказав по поводу «рационализма» поэзии прямо противоположного: «Эдгар По — один из самых вдохновенных людей, каких я знаю, — постарался скрыть стихийность своего творчества, притвориться хладнокровным и рассудительным».

Расценивая Ш. Бодлера как зрелого классика, наиболее полно и целостно передающего дух эпохи, Т. С. Элиот считал его наследником Расина. При всей кажущейся парадоксальности такого утверждения, Бодлер, Верлен и Рембо могут быть действительно рассмотрены как наследники Вергилия, Данте или Расина, если определить поэзию как особый тип художественного мышления, обладающего зрелостью, цельностью, всеохватностью, глубиной и новизной. Кстати, сам Бодлер в статье о Шодерло де Лакло высоко оценивает **О п а с н ы е с в я з и** за «мощь расиновского анализа» («талант, редкий в наши дни, добавляет он, исключая Стендаля, Сент-Бёва и Бальзака»).

Любимые поэты юного Бодлера — Гюго, Ламартин, Сент-Бёв, из англоязычных — Шекспир и Байрон. Изучив английский, он открыл для себя поэтов «озерной» школы и Шелли. Впрочем, в юности поэтам Шарль предпочитал Бальзака, книги которого буквально будоражили его глубиной постижения человека. Бальзак стал для Бодлера современным французским Данте, нашедшим свой «Ад», воспроизведшим кризисность сознания эпохи. У Бальзака Бодлер учился контрастному изображению — «сплину и идеалу», правде жизни и духовности, бытийности и ущербности человеческого существования. Бальзак был далек от экзистенциализма, но в

его «реализме» поэт почувствовал трагичность и абсурд человеческого удела. Бодлер считал Бальзака страстным визионером, надеявшимся персонажей собственной энергией и жизненным пылом.

А. Белый:

В форме Бодлера запечатлелось сложное взаимодействие разнообразных влияний; здесь видно влияние и латинских поэтов (как известно, Бодлер был латинист), и французских классиков, и парнасцев, и романтика Виктора Гюго, и импрессиониста Эдгара По; но взгляды Бодлера на задачи формы сложились, главным образом, под влиянием Сент-Бёва и теоретика Теодора де Банвиля; это влияние сказывается при анализе рифмы, ритма и словесной инструментальности бодлеровского стиха.

В эпоху, когда складывалась поэзия Бодлера, эстетические вкусы хорошего тона требовали от стиха прежде всего богатых рифм. Такого мнения придерживался Сент-Бёв, — и к нему присоединился де Банвиль, полагавший, будто в рифме заключена, главным образом, магия стиха.

Н. Гумилёв:

Из французов его учителями были Сент-Бёв и Теофиль Готье. Первый научил его находить красоту в отверженном поэзией, в природных пейзажах, сценах предместий, в явлениях жизни обычной и грубой; второй одарил его способностью самый неблагоприятный материал превращать в чистое золото поэзии, умением создавать фразы широкие, ясные и полные сдержанной энергии, всем разнообразием тона, богатством виденья. Влияние этих двух мэтров на Бодлера было настолько сильно, что его по справедливости причисляют к романтикам, мнение, которое разделял и он сам. Затем его сверстник и друг Теодор де Банвиль в своих «Клоунских Одах» задумал путем применения неожиданных рифм создать новый род комического и этим натолкнул Бодлера на работу

над редкими и новыми рифмами, что, конечно, отразилось на причудливости и изысканности его стиля.

Романтическое начало Бодлера — противостояние высокого мира низкому человеку с его превалирующим животным началом. Очистительный мир — противовес поверженному в прах человеку, обреченному на страдание.

Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille
Entre en société de l'idéal rongeur,
Par l'opération d'un mystère vengeur
Dans la brute assoupie un Ange se réveille.

Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur,
Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre,
S'ouvre et s'enfonce avec l'attrance du gouffre... *

Блестяще владея английским и превосходно зная британскую культуру, Бодлер прочными узами связан с творческими умами Англии. Байронические мотивы Ц е т о в З л а — разрыв человеческого «Я» с окружающим миром.

Н. Гумилёв:

Не говоря уже о Байроне, этом кумире французского (так же как и русского) романтизма, впрочем, подарившем Бодлеру лишь поверхностно воспринятые последним темы мятежа и гордого отчаянья, Томас де Куинси и Эдгар По, поэты потайные и в свое время мало оцененные, оказали на него большое влияние. Они научили Бодлера особенности англосаксонского воображенья, уменью соединять, не сме-

* Когда к погрязшим в разврате входит белый и алый рассвет вместе с ложущим идеалом, — совершается мстительное таинство пробуждения ангела в спящем звере. Недоступная лазурь духовного неба открывает свои глубины, манящие, как бездна, поверженному в прах человеку, который еще мечтает и страдает (*франц.*).

шивая, ужасное с прекрасным, нежное с жестоким, райское с адским; как в поэме Мильтона. Это от них в поэзии Бодлера появились такие великолепные черные тона, счастье ужаса, блаженство отчаянья, радость неосуществимого желанья, и вторая их особенность, образность пышная, причудливая, пьяная, поддерживаемая парами опиума и алкоголя столько же, сколько филологическим гурманством.

Между этими двумя влияниями — французским, полным ясности, чистоты линий и латинской гармонии, и английским, над которым еще бродят черные тучи Нибелунгов, — поэзия Бодлера подобна закатному небу, где борьба света и тени порождает на мгновение храмы и башни нашей истинной родины, лица тех, кого мы могли бы действительно полюбить, лиловые моря, в которых бы мы утонули, благословляя смерть.

О влиянии на Певца одиночества морализаторства Эмерсона свидетельствуют обширные извлечения из *The Conduct of Life**, содержащиеся в бодлеровской *Гигиене* (выписки сделаны на английском). Надо полагать, что поэт обращал внимание на созвучные ему тексты американского моралиста:

Великие люди... не были хвастунами и фиглярами, но ужас жизни был внятн им, и они мужались перед его лицом.

«Судьба есть не что иное, как поступки, совершенные в предыдущем существовании».

«То, чего мы желаем в молодости, с избытком приходит к нам в старости», чем слишком часто бывает омрачено исполнение наших желаний; следовательно, нам ниспослано торжественное предупреждение о том, что, коль скоро мы наверняка получим желаемое, следует быть начеку и желать лишь по-настоящему великих вещей.

Единственное правило благоразумия в жизни есть сосредоточенность; единственное зло — рассеяние.

* «Жизненное направление» (англ.).

Поэт Кемпбелл говорит, что «человек, привычный к труду, способен успешно исполнить всякую задачу, какую он перед собой поставит, и если говорить о нем самом, стрелком для его музы была необходимость, а не вдохновение».

В наших повседневных делах надобно бывает принять решение — по мере возможности наилучшее; но какое угодно решение все-таки предпочтительнее, чем отсутствие решения.

Если характер слабеет — на то есть дисциплина, власть обычая и привычка.

Среди добродетельных людей больше таких, кто пришел к этому путем упражнения, чем тех, кто добродетелен от природы, говорит Демокрит.

Мирабо говорит: «Какое право имели бы мы назвать себя людьми, если бы мы не стремились всегда и во всем добиваться успеха? Никогда ни о чем не говорите: *«Это дело не стоит моих усилий»*, и не думайте, будто оно вам не по плечу. Нет невозможного для человека, который умеет хотеть. *Необходимо ли это? Без этого не обойтись.* Таков единственный Закон успеха».

Мы обретаем силу, когда делаем над собой усилие.

Герой — это тот, кто неизменно сосредоточен.

Главное различие между людьми состоит, видимо, в том, что одни способны принять на себя обязательства, на исполнение которых можно рассчитывать, а другие этого не делают. *Тот, кто не имеет внутреннего закона в душе, не может быть ни к чему привязан.*

Если хотите быть могущественным — притворитесь могущественным.

Ты ищешь великих деяний? Не ищи!

— Жизнь есть стремление к могуществу.

— Не бывает добросовестных поисков, которые остались бы без вознаграждения.

— Стремление к успеху следует рассматривать как неотъемлемую черту нашей натуры.

— Pecunia alter sanguis*.

— Ваши теории и жизненные планы законны и похвальны — но будете ли вы им следовать?

Наиболее сильно влияния Эмерсона и Паскаля проявляются в Моем обнаженном сердце — бодлеровских афоризмах о жизни и человеке. С Паскалем Бодлера объединяет не только близость мироощущения, но и постоянное ощущение бездны.

Бытийное устройство мира Бодлер воспринимал через влияния мистиков, главным образом, Сведенборга и Лафатера — его спиритуалистическое мироощущение связано с надмирной, всеодухотворяющей первосущностью, к таинству которой дано прикоснуться лишь «сверхприродному» воображению.

Бодлер совершенно не воспринимал рационалистического, просветительского отношения к миру и жизнеустройству, «выдумок нынешней философии». Даже «пограничность» Канта, его утопия «вечного мира», категорического императива и движения к лучшему из миров вызвали в нем двойственные чувства.

Напротив, для Бодлера растлевающий упадок окрест, когда духовность подмята корыстью, — опровержение просветительски-гегельянских учений о прогрессе не менее явное, чем колеблющая все руссоистские суждения о врожденной доброте людской жестокость первобытных нравов, облагороженных как раз над- или «сверхприродными» установлениями морали и культуры. Предрасположенность и воля к чистому, достойному, благому столь же изначальны у человека, как и податливость на вождения порочные, злые, дремуче-темные. В себе самом эту расколотость, неустрашимую двойственность Бодлер обнаруживал на каждом шагу и, не отличаясь в повседневной жизни крепостью хрис-

* Деньги — разновидность крови (*латин.*)

тианской веры, искал, однако, поддержки своей философии личности в библейской легенде о первородном грехе.

Можно говорить об известной компланарности мышления Бодлера и Шопенгауэра. Скептицизм и пессимизм автора *Цветов Зла* одной природы с философией автора *Мира как воли и представления*. Бодлеру была чужда «неопровержимая логика» Шопенгауэра, но в высшей степени показательно, что ее алармистские следствия полностью совпали с бодлеровской поэтической логикой абсурда.

Увлечение социальными доктринами Прудона и преувеличенные *нашими* переживания поэта по поводу поражения революции — малозначительные эпизоды в его духовном становлении. Даже если Бодлер интересовался политикой, она находилась на периферии его сознания, ибо он считал себя «деклассированным» и «деполитизированным» — это его собственные определения. Сама духовная эволюция Бодлера уводила его все дальше от земной сферы общественного и социально-политического существования в экзистенциальную сферу Ада и Рая в сердцах людей. Именно в этом свете следует интерпретировать ту часть его лирики, которую *наши* подают, как его революционные призывы и богоречество:

Авеля дети! Но вскоре! Но вскоре!
Прахом своим вы удобрите поле!
Каина дети! Кончается горе.
Время настало, чтоб быть вам на воле!

Авеля дети! Теперь берегитесь!
Зов на последнюю битву я внемлю!
Каина дети! На небо взберитесь!
Сбросьте неправого бога на землю!

Компланарность мышления Бодлера и Ницше выразилась и в философии «вечного возврата», цикличности, превращения во прах и рождения из праха. Знаменитая *П а д а л ь* — поэтическое

предвосхищение нищезанской пульсации жизни, ее движения, смерти, открывающей путь новой жизни:

Все идет, все возвращается; вечно катится колесо бытия. Все умирает и все расцветает вновь; вечно бежит год бытия... В каждом моменте начинается бытие: в каждом «здесь» поворачивается колесо «там». Повсюду середина. Кругло колесо вечности.

...вечные песочные часы бытия снова и снова перевертываются.

Но вспомните: и вы, заразу источая,
Вы трупом ляжете гнилым,
Вы, солнце глаз моих, звезда моя живая,
Вы, лучезарный серафим.

И вас, красавица, и вас коснется тленье,
И вы сгниете до костей,
Одетая в цветы под скорбные моления,
Добыча гробовых гостей.

Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты — навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй.

Беспощадны слова поэта: «Вот так же и вы, звезда моих очей, солнце сущности моей, вы — ангел и страсть моя — уподобитесь этим отбросам, жуткой отраве сей». Из праха в прах. И снова в ФОРМУ. Таков беспощадный закон созидания: «Тогда, о красота моя! Скажите червям, которые зацелуют вас в могиле, что я сохранил и форму, и божественную суть своей разложившейся любви!».

Как видим, памятуя о законе вечного круговорота, художнику надлежит оберегать ВЕЧНОСТЬ путем сочленения» расчлененного. Так поступают мудрые совы в одноименном сонете той поры. Они неподвижны, ибо размышляют. Так

поступают и пламенные влюбленные (сонет «Смерть любовников»), зная, что посмертно их комната блаженства не останется пустой, что Ангел, войдя в нее, вернет «зеркала их мерцание, а страсти — огонь».

Даже эстетика зла и уродства — свидетельство жизненной силы, жизненной правды:

Оценить красоту уродливого могут только «сильные», к которым принадлежит сам поэт и которые чужды буржуазному укладу (ср. стихотворное «Предисловие» к «Цветам Зла»). Декадентский взгляд на мир присущ, следовательно, уверяет Бодлер, только «сильным», т. е. избранным, немногим.

Еще одно совпадение Бодлера и Ницше, на которое исследователи не обратили должного внимания, это Сверхчеловек. В своем Ницше я подробно обрисовал его понимание Заратустры. А вот — дословно — как это звучит у Бодлера: «Что такое ЕСТЕСТВЕННО добрый человек? Кому, где и когда он был известен? Естественно добрый человек был бы ЧУДОВИЩЕМ, я хочу сказать БОГОМ».

На языке Бодлера сверхчеловек — это денди. «Вечное превосходство денди», — нахожу в *Моем обнаженном сердце*. Денди — тот, кто противостоит плебсу, народу:

Можете ли вы представить себе Денди, взывающего к народу, — ну разве что с издевкой?

Разумно и твердо править способна только аристократия.

Монархия и республика, основанные на демократии, равно нелепы и слабы.

А еще есть люди, которые умеют веселиться только в стаде. Истинный герой веселится в одиночку.

Глава о неистребимой, вечной, всеобщей и хитроумной
людовой свирепости.

О кровожадности.

Об упоении кровью.

Об упоении, охватывающем толпу.

Ненависть народа к прекрасному.

Один поет, другой благословляет, третий жертвует дру-
гими и собой.

Остальные созданы для кнута.

Тексты Ницше буквально нашпигованы эскападами в адрес
немцев. Послушаем, что пишет Бодлер в адрес французов:

Это животное латинской породы; нечистоты не меша-
ют ему ни в доме, ни в литературе — он скатофаг. Он обо-
жает испражнения. Литераторы из кофеен называют это
галльским остроумием.

*Прекрасный пример низости французов — нации, утвер-
ждающей, будто она сделалась независимой раньше всех
остальных.*

* * *

Великое искусство велико тем, что далеко опережает жизнь,
и, следовательно, не имеет шансов быть высоко оцененным совре-
менниками. От современников ему, большей частью, достаются
плевки. Но любой человек, в том числе великий, так устроен, что
не может полагаться на вечность. Если хотите, честолюбие —
сизифов камень, который им приходится тащить за собой. Все
хотят награды здесь и сейчас, и мне трудно поверить, что вели-
кие творят по-Рильке, не уповая на воздаянье:

Не станет он искать побед.

Он ждет, чтоб высшее начало

его все чаще побеждало,
чтобы расти ему в ответ.

Верно, как мне кажется иное: какими бы не были упования великих безвестных, все они превращали поэзию в образ трудовой самозабвенной жизни, «кропотливо и страстно нанизывая строфу к строфе, чтобы каждая строчка дышала музыкой, сверкала красками, пылала образами». Кстати, для самого Рильке строка Бодлера была подлинней человеческой жизни («человеческая жизнь не стоит и одной строчки Бодлера», — как позже скажет герой Акутагавы).

Рильке очень любил бодлеровскую *Падаль* (а также повесть Флобера о св. Юлиане, согревшем своим телом прокаженного), потому что ужас... рождает любовь. Сам Рильке, прежде чем полюбить Париж, содрогался пред его темнотой.

В Англии первым заговорил о проклятых Д. Мур, открывший их для английского гения, следующего в фарватере Бёме, Блейка и Шелли.

Эрнест Доусон не расставался с «Цветами зла» Ш. Бодлера, а в своих стихах («Чинара», «Сумасшедшему») активно использовал образы и интонации Верлена и Рембо. Нарциссизм Верлена проповедовал О. Шеппард, университетский друг Йитса. Но особенно показательна в интересующем нас аспекте дружба Йитса с А. Саймонзом, автором книги «Символистское движение в литературе», посвященной Йитсу, которого автор не без основания считал ведущим символистом и учеником французов, что едва ли верно. Если те, вспыхнув на литературном небосклоне, на короткое время запечатали преимущественно одну сторону человеческого бытия: духовные метания индивида, реакцию сознания на мимолетное, преходящее, то Йитс вошел в историю как художник, чьи темы охватывают почти все стороны современной жизни. Долгая поэтическая «карьеря» ирландского классика в

ряде моментов зависела от «традиционного» символизма. У. Б. Йитс эволюционировал не без влияния французских соотечественников по перу к созданию собственного символизма, однако, он писал: «Я не думаю, что на меня действительно сильно влияли французские символисты. Моя эволюция была иной... Когда Саймонз говорил мне о символистах или читал отрывки из переводов Малларме, я хватался за все, что напоминало мне собственную мысль». Порой, вопреки фактам, он даже утверждал: «Я никогда не имел о французских символистах точного и детального представления». Однако, подобная скромность нам кажется ложной: Йитс, один из образованнейших поэтов своего времени, прекрасно знал не только Бальзака и Гюго, но и Малларме, его «Иродиаду», «театр воображения», теоретические труды («Кризис стиха» и другие). О встрече с П. Верленом он вспоминал: «Весной 1894 года я получил записку, написанную по-английски, с приглашением «на кофе и сигареты в неограниченном количестве», подписанную «Ваш в радостном предвкушении Поль Верлен». Об этой встрече Йитс, к сожалению, не оставил подробного рассказа, но, очевидно, разговор шел не только об искусстве. Верлен говорил о своих попытках переводить Теннисона, упомянул «Акселя» Вилье де Лиль Адана, последнего Йитс также считал символистом. Пьеса произвела на Йитса неизгладимое впечатление (он смотрел ее в Париже, потом тщательно изучил ее текст, полный мистических символов), поэтому ирландский поэт с ревностью отнесся к оценке пьесы Верлена: тот, по мнению Йитса, интерпретировал произведение Лиль Адана «как-то узко... в том значении, что любовь была единственно важной вещью в мире».

Йитс ценил новаторство французских поэтов, их принадлежность искусству («Никогда прежде, возможно, люди так не старались писать как можно лучше»), почти повторяя Гайльда, он провозглашал: «Тот, кто хорошо пишет, а плохо живет, обычно дает миру больше, чем тот, кто плохо пишет, а живет хорошо».

Йитс не ограничивался французскими «проклятыми» и поэтами «цветов зла» — ему был близок и Вийон, и Ронсар, и П л е я - д а, и П а р н а с.

В цепях молчания, в заброшенной могиле
Мне легче будет стать забвенной горстью пыли,
Чем вдохновением и мукой торговать.

Модернисты нашего времени так или иначе отдали долг своему гениальному предтече. Ж.-Э. Клансье назвал роман Пруста, величайшую модернистскую эпопею душевной жизни, огромным стихотворением в прозе, что во многом относится и к творчеству Джойса и Музиля.

С 1969 года во Франции по инициативе Роберта Коппа и Клода Пишуа начали выходить Бодлеровские сборники, а в исследования его творчества включились крупнейшие деятели культуры (Ги Мишо, П. Элюар Р. Якобсон, Т. Адорно, К. Леви-Стресс, М. Бютор, Ж. Пуле, Р. Копп, Ф. Лике).

В настоящее время бодлероведение включает несколько десятков тысяч работ, наиболее известные авторы — К. Пишуа, Р. Вивье, Л. Декон. Ж. Блэн, А. Ферран, М. Рэймон, Ж. Помье, Ж. Крепе, Ж. -П. Сартр, Ж. Прево, М. Рюфф, Л. Дж. Остин, П. Траар, А. Карте, Ф. Порше, Ж. Муке, У.-Т. Бэнди, М. Баррес, П. Флотт, А. Пейр, А. Кассань, П. Кастекс, А. Капассо, А. Фюме, О. Леви, Д. Моссоп, Г. Кан, А. Леметр, Ж. Вье, Ж. Юбер, М. Раймон, Ж. Мунен, М. Эйгельдингер, Л. Аустин, М. Милнер, Т. Молнье, К. Эстебан, К. Рейхенбергер, А. де Ренье, Ф. Коппе, Ж. Ришпен, Л. Бопп, Р. Карго, Р. Фуглистер, Ж.-Ф. Делёсаль, из русских — В. Левик, М. Нольман, Г. Орагвелидзе, П. Антокольский, М. Толмачев, Д. Обломиевский, Н. Балашов, О. Тимашева. Без преувеличения сегодня он входит в число перечисленных им «звезд первой величины» рядом с именами Данте, Тассо, Леопарди, Гейне, По.

Президент Франции Жорж Помпиду известен как составитель одной из лучших антологий французской поэзии. Подводя однажды итоги литературного коллоквиума в Ницце, Помпиду акцентировал внимание на творчестве Бодлера, лучше других выразившего, по его словам, вечные темы поэзии, впервые в выражении этих тем заговорившего языком, передающим устремления и ощущения современного человека, стоящего на важнейшем перекрестке Истории.

В XX веке из «изобретателя экстравагантных парадоксов» и «любителя ошеломляющего эпатажа» Бодлер обратился в первопроходца и открывателя огромной «terra incognita», неизведанного континента новой поэзии и новой эстетики. Бодлеру посвящают спектакли, телевизионные и художественные фильмы (Рана и нож, Ночь и маяки, Слава Бодлера), международные конференции и симпозиумы, собирающие сотни и сотни его исследователей и почитателей. Бодлеровские дни в Намюре и Брюсселе (10 – 13 октября 1967 г.) собрали представителей почти всех европейских стран, США и Канады; все они были единодушны в том, что Цветы Зла удивительно современны и продолжают оставаться ориентиром для поэтов разных школ и поколений.

Шарль Бодлер действительно определил направления развития поэзии XX века, ее животрепещущую актуальность и полемическую остроту. Не случайно Т. С. Элиот назвал его «архетипом поэта, поэзии», а многие поэты видели в нем прямого предшественника символизма, сюрреализма, экзистенциализма, абстракционизма — модернизма во всех его разновидностях. В бодлероведении существует целое направление работ о влиянии Цветов Зла на мировую поэзию. Общим местом стало утверждение критиков, что «искусство Бодлера — вневременно и всеобщее».

К числу самых значительных открытий поэзии Бодлера относят «понимание единства психической жизни», «героическое стремление к гармонии духовной жизни», «синтез

знания прошлого и своей современности». Синтетизм, соединение в единое целое самых противоположных начал признается наиболее характерной и перспективной особенностью эстетики и поэзии Бодлера. «Всей своей позицией поэта, теоретика и критика (он) ...наметил новый тип поэта, ответственного за себя и за свое время, и обосновал новый статус поэзии как постоянного, неистребимого аспекта творческой человеческой деятельности».

Один из первых переводов Бодлера на иностранные языки сделан в России: в 1852-м в П а н т е о н е опубликован отрывок из книги Бодлера об Эдгаре По. В 70-х годах прошлого века стихи поэта переводили Д. Минаев и Н. Курочкин. Полный, не вполне удачный перевод Ц в е т о в З л а, осуществленный П. Якубовичем, вышел двумя изданиями в 1895 и 1906 годах. В 1896 г. в Париже под редакцией А. И. Урусова вышел сборник Г р о б н и ц а Ш а р л я Б о д л е р а. Естественно, огромный вклад в российскую бодлериану внесли поэты Серебряного века, многие из которых признавали себя учениками великого француза.

Николай Гумилёв, в кругу которого о французских проклятых говорили только с восхищением, подчеркивали огромное влияние Бодлера на мировую поэзию, отрицал его принадлежность к литературным школам:

Бодлер в действительности не примыкал ни к какой школе и не создал своей. Во Франции его считали то романтиком, то парнасцем, у нас почему-то еще и символистом. Но для того, чтобы быть романтиком, ему не хватало ни культа чувства, ни театрального пафоса, ни характерного многословья. Для парнасцев он был слишком нервен, слишком причудлив, и он говорит не столько о вещах мира, сколько о вызываемых ими ощущениях. С символистами у него общего только то, что они у него заимствовали, главным образом, утонченная фонетика стиха, но ни ощущения

многоплановости бытия, ни желанья дать почувствовать за словами абсолютное у него не было. Чистыми бодлерианцами оказались только два поэта — Морис Роллина (1846 — 1903), автор «Неврозов», и бельгиец Иван Жилькен (род. 1858), автор «Ночи». Оба они заимствовали у Бодлера его пессимизм, интерес к проявлениям личной и общественной истерии, любовь к редкому и подчас чудовищному. Роллина кончил как поэт деревни и крестьянства; Жилькен — как обличитель несовершенств социального строя.

Гораздо глубже было влияние Бодлера на поэтов, вышедших из парнасской школы, чтобы стать вождями символизма. Культ красоты и тоска по бесконечности достались Стефану Маллармэ, Поль Верлен для своих «Сатурнических Поэм» получил в наследство от Бодлера тоску, полную поэтических видений. Почти для всех символистов имя Бодлера было священным. Однако в двадцатом веке, когда в лице Поля Клоделя и Франсиса Жамма наметился во французской поэзии уклон к католицизму и величавой простоте средневекового ощущения жизни, Бодлеру поставили в вину его интеллектуальность, пессимизм и некоторую манерность, и молодое поколение поэтов отошло от него.

На самом деле после провозглашения Бодлера «королем поэтов», поэтическим богом, а его творчества — лирическим «золотом» самой высокой пробы (Рембо) мнение это только укреплялось, а количество поклонников выросло. Бодлера как предтечу называли Элюар, Аполлинер, Реверди. Именно Бодлер споспешествовал лирике Франции выйти в авангард мировой поэзии. По Бодлеру равнялся Серебряный Век России, у него учились литераторы стран Восточной Европы, а такие мэтры модернизма XX века, как Элиот и Паунд, самоопределялись с ориентацией на модернизм Бодлера. Элиота привлекали философские идеи французского поэта, его стилистика, отказ от романтической риторики и напыщенной декламации, «смягченный тон разговора вполголоса», а также отвращение автора Цветов Злак «буколической» литературе и конформизму в жизни и искусстве.

Из поэтов Серебряного века наибольшее влияние Бодлера испытывали Бальмонт и Брюсов. На переводах Цветов Златочивали поэтическое мастерство многие крупные поэты России.

Как страшно-радостный и близкий мне пример
Ты всё мне чудишься, о, царственный Бодлер,
Любовник ужасов, обрывов и химер!

Ты, павший в пропасть, но жаждавший вершин,
Ты, видевший лазурь сквозь тяжкий желтый сплин,
Ты, между варваров заложник-властелин!

Ты, знавший женщину, как демона мечты,
Ты, знавший демона, как духа красоты,
Сам с женскою душой, сам властный демон ты!

Бальмонт унаследовал у Бодлера не только ассоциативность, прозрачную текучесть и переливчатость поэтической ткани, но и эпатаж, вызов.

Всё равно мне, человек
Плох или хорош,
Всё равно мне говорить
Правду или ложь...

Это не брюсовская трактовка восприятия в гимнах Солнцу — «Будем, как Солнце... примем всё в мире, как всё принимает Солнце». Это не повторение ницшеанских заветов и не гимны извращенной красоте уродливого и преступного, — но бодлеровский стон и бодлеровский лиризм страдания. Иннокентий Анненский прекрасно понимал напускной бодлеризм бальмонтовых криков о презрении к человеку. Определяющее свойство его музыки, писал он, — нежность и женственность.

Мысли о Страшном Суде, о возмездии за грехи и ложь современной жизни не однажды посещали Бальмонта. Целый цикл стихотворений в его новой книге «Горящие здания»... назывался «Совесть» и был сопровожден эпиграфом из Бодлера: «Я говорю: Слепцы! Что нужно им от неба?».

Бальмонт не скрывал своей зависимости от Бодлера в истолковании мучительных противоречий жизни, в понимании сущности добра и зла. Стихи знаменитой бодлеровской книги «Цветы Зла» представлялись ему длинным свитком, в котором звучали все одни и те же песни отрицания, лирика диссонансов, сосредоточенная на темных, уродливых, безобразных явлениях. Улицы современного города, с их роскошью и нищетой, насилием, обманом, преступностью и развратом, замкнули человека в своих стенах, подобно тюрьме, из которой нет выхода. И Бодлер не отворачивался в ужасе от этих явлений, а напротив, с гневным спокойствием и любопытством художника умел пристально рассмотреть их. Бальмонт считал великим достоинством Бодлера его способность, не страшась боли, ранившей сердце, приближать ее к себе. Он отвергал ограниченный взгляд, будто этот певец, видевший все оттенки цветов зла, сам объявлялся чуть ли не «чудовищем порочности».

«Находясь в преисподней, можно грезить о белоснежной вершине. Бодлер это слишком хорошо знал, — доказывал в статье о нем Бальмонт. — ... Всё, на чем лежит Каинова печать отвержения, понятно и близко этому странному художнику, именно в силу исключительности его нервной организации, в силу его отмеченности».

Я далек от мысли, что поэты-последователи без Бодлера не стали бы великими, но, не познав себя они с Цветами Зла, они были бы — *иными*.

Чувство интимности и мощная, волнующая смесь мистической взволнованности и чувственного пыла, которые получили развитие у Верлена, страсть странствований, движение нетерпеливости, какое возбуждает вселенная, глубокое понимание ощущений и их гармонических отзвуков, делающие таким энергичным и таким действенным короткое и яростное творчество Рембо, — всё это отчетливо наличествует и распознается в Бодлере.

Что же касается Стефана Малларме, чьи первые стихи могли бы смешаться с самыми прекрасными и самыми насыщенные вещами Цветов Зла, он продвинул далее, в их тончайших следствиях, те формальные и технические поиски, к которым анализы Эдгара По и опыты и комментарии Бодлера внушили ему страсть и уважение. В то время как Верлен и Рембо дали продолжение Бодлеру в плане чувства и ощущения, Малларме продолжил его в области совершенства и поэтической чистоты.

Русские символисты, особенно В. Брюсов, никогда не скрывали глубинной связи с «проклятыми», зависимость своих исканий от открытий европейского символизма.

Отношение русских символистов к новой французской поэзии яснее и полнее всего выразил Брюсов. Он был не только первым пропагандистом творчества виднейших представителей новой французской школы, но и первым, кто указал на значение его в формировании эстетических принципов нового направления русской поэзии на рубеже XX века. Он сожалел о том, что французская поэзия вообще и «парнасцы» в частности не нашли живого отзвука в России. Как бы подводя итоги пройденного пути, в 1913 году в предисловии к переводам из французской лирики он писал: «Только искания и открытия французских «символистов» были в свое время оценены и приняты нашими поэтами». Важнейшие черты новейшей поэзии Франции Брюсов видел «в поразительном разнообразии художественных индивидуальностей и объединенных в «школы» групп, разнородных стремлений и перекрещивающихся путей, дерзких опытов новаторов и упорного развития вековых традиций». Высшим ее достижением Брюсов считал музыку и виртуозность стиха. Французы, писал он, «дали образцы такой певучести стиха, такой совершенной живописи звуками, которые уже приближаются к пределам вообще доступного для языка» Брюсов отмечал важ-

нейшую роль новой французской поэзии «в деле обновления европейских литератур».

Эти восторженные оценки одного из виднейших представителей русского символизма относились прежде всего к творчеству Верлена. «Трудно указать, — писал Брюсов, — что́, в мировой поэзии, может соперничать с мелодией иных «Романсов без слов»... Верлен чаровал своими песнями, кажется, самые скалы, как Орфей».

Шарля Бодлера Брюсов считал «первым поэтом современности», который «посмел воплотить в поэзии, в стихах всю сложность, всю противоречивость души современного человека», который «создал поэзию современного города, поэзию современной жизни, ее мелочей, ее ужаса, ее тайны».

О Цветах Зла Брюсов писал: «В этой единственной книге каждое стихотворение — истинная драгоценность поэзии. У Бодлера нет не только слабых стихотворений, но даже неудачных стихов».

Н. Гумилёв считал Бодлера одним из величайших поэтов XIX века, осуществившим переход от лирической поэзии к драматической. Своеобразие автора Ц в е т о в З л а Гумилёв находил в новизне тем, музыкальном чутье, поэтическом новаторстве в целом: «Бодлер к поэзии отнесся, как исследователь, вошел в нее, как завоеватель».

Проклятые, с их духовным вождем Бодлером, предали анализу, а порой просто фиксации самых сложных и наименее изученных ощущений и переживаний, создавая формы, капризные, утонченные и гипнотизирующие.

К искусству творить стихи прибавилось искусство творить свой поэтический облик, слагающийся из суммы надевавшихся поэтом масок. Их число и разнообразие указывают на значительность поэта, их подобранность — на его со-

вершенство. Бодлер является перед нами и значительным, и совершенным. Он верит настолько горячо, что не может удерживаться от богохульства, истинный аристократ духа, он видит своих равных во всех обиженных жизнью, для него, знающего ослепительные вспышки красоты, уже не отвратительно никакое безобразие, весь позор повседневных городских пейзажей у него озарен воспоминаниями о иных, сказочных странах. Перед нами фигура одинаково далекая и от приторной слащавости Ростана, и от мелодраматического злодейства юного Ришпена.

Одним из первых Гумилёв определил поэзию Бодлера в духе хайдеггеровского «голоса бытия»: поэт почувствовал себя органом речи всего существующего и стал говорить не столько от своего лица, сколько от лица воображаемого Мира. Именно «новый взгляд», неповторимая перспектива сделали его визионером, открывшим вход в «иные миры», где уже «не отвратительно никакое безобразие» и где вера настолько горяча, что граничит с богохульством. Духовный аристократизм Бодлера Гумилёв усматривал в его «богоравности», в способности смотреть на мир «с точки зрения вечности».

«Переоценка всех ценностей», предпринятая Бодлером, сделала его влияние на мировую поэзию огромным: Гумилёв перечисляет французских и русских поэтов, чье творчество несет на себе явный отпечаток **Ц в е т о в З л а**.

Среди переводов **Ц в е т о в З л а** на русский особое место занимает издание 1929 года, выпущенное Адрианом Ламбле в парижской типографии «Наварр». По мнению Ивана Карабутенко, за указанным псевдонимом скрывалась молодая Марина Цветаева!

Обращение Марины Цветаевой к «Цветам Зла» совершенно закономерно. Иначе и быть не могло. Произошло вот что: не случайный поворот головы русского поэта (кого бы из французов перевести на досуге...), а поворот сердца к

родственному сердцу, обнаженного сердца — к обнаженному сердцу. «Мое обнаженное сердце» — так называется дневник Бодлера. Но это подсказанное Эдгаром По название может быть подзаголовком «Цветов Зла», книги-исповеди, и одновременно подзаголовком многих стихотворений, поэм и «прозаических» произведений Марины Цветаевой. Кстати, о «Зле». Столь эпатазирующее название — причина многих недоразумений; Бодлер много неприятностей пережил из-за названия книги. Оно таит другой, более точный и более тонкий смысл. Mal в переводе с французского — не только зло, но и боль, страдание. (Иное дело, что боль — тоже зло!). Бодлер вкладывал в название именно этот, второй смысл, а словами: «Ни одна из современных книг не дышит таким ужасом перед Злом, как моя» — подтверждал это. Вспомним, кроме того, как он формулировал посвящение: «чародею французской словесности», то есть Теофилю Готье, посвящаются эти болезненные цветы (ses fleurs malades). «Злое» начало едва брезжит, если не вовсе отсутствует, в то время, как болевое начало — лейтмотив бодлеровской книги. Болевое начало — и лейтмотив всех цветаевских книг.

Я понимаю, что, появившись сейчас книга под названием «Цветы Боли», многие были бы обескуражены и шокированы. Как в прошлом веке названием «Цветы Зла». Да и мне, откровенно говоря, знакомое сочетание нравится куда больше. Но я воспринимаю его скорее как звук, нежели смысл. Я очень хорошо знаю, что никакого «зла» бодлеровская книга не таит. Поэтому внешне жуткое название не страшит и не смущает.

Согласимся, что распахнутость души Марины Цветаевой созвучна распахнутости бодлеровской; аналогична их острота переживания каждого мига; сходен Идеал, мешающий Сплину сожрать душу. «Проклятые женщины» Бодлера не могли не найти отзвук в душе той, что еще в конце 1914 — начале 1915 года создала изумительный цикл из семнадца-

ти стихотворений («Подруга»); он решен в не менее трагическом ключе, чем «Дельфина и Ипполитта» Бодлера.

Согласимся, что мятежнице Цветаевой был понятен и близок и мятежный характер Бодлера, и тот раздел «Цветов Зла», что называется «Мятеж», не говоря уже о стихотворении «Мятежник»; между прочим, это стихотворение в переводе Адриана Ламбле начинается строкой: «Бросается с небес Архангел разъяренный...». Мы уже знаем, что «Архангел злобный» возникает в «Плаванье». Эта цветаевская вольность (и в том, и в другом случае в оригинале ангел) еще раз подтверждает, что Цветаева и Адриан Ламбле — одно лицо.

Интересно, когда явилось желание перевести «Цветы Зла»? Возможно, когда прочла в журнале «Весы», как Брюсов отчитывает Эллиса, поймав на том, что, переводя «Цветы Зла», тот руководствовался вовсе не оригиналом, а переводом Якубовича, который сам неправильно понял и передал смысл бодлеровских стихов и наставил на неверный путь Эллиса.

Или когда дописала в Феодосии стихотворение «Чародей», посвященное тому же Эллису, страстно пропагандирующему Бодлера; там есть строфа:

Две правды — два пути — две силы —
Две бездны: Данте и Бодлэр!
О, как он по-французски, милый,
Картавил «эр».

А может, когда прочла в журнале «Аполлон» (декабрь, 1909) сообщение Волошина: «Скончался судья Пинар, имя которого незабвенно в литературе, так как им были составлены обвинительные акты и велись процессы против Fleurs du Mal и Madame Bovari».

А может, когда плакала над письмами Наполеона, которого креолка Жозефин обижала так же, как мулатка Жанна Дюваль — Бодлера...

А может, когда в шестнадцать лет, покупая книги у Вольфа на Кузнецком, услышала вдруг «за левым плечом, где ангелу быть полагается — отрывистый лай, никогда не слышанный, тотчас же узнанный: «...Fleurs du Mal Бодлера...» — Поднимаю глаза, удар в сердце: Брюсов! Стою, уже найдя замену, перебираю книги, сердце в горле, за такие минуты — сейчас! — жизнь отдам». Стихотворение в прозе «Герой труда», кажущееся на первый взгляд бесконечной атакой против Брюсова, на самом деле — бесконечное, очень враждебное, очень страстное объяснение в любви. Оно как нельзя лучше убеждает, что каждый шаг Марины Цветаевой — в пику Брюсову, ради Брюсова! Он перевел несколько стихотворений Бодлера — она превзойдет, переведя всю книгу...

По мнению И. Карабутенко, цветаевский перевод **Ц в е т о в З л а** выполнен в глубокой тайне («Я — тайну — люблю отродясь, храню — отродясь») задолго до публикации и шлифовался на протяжении многих лет. Поэтический перевод **П л а в а н ь я**, опубликованный под собственным именем, действительно во многом компланарен переводу **П у т е ш е с т в и я** в книге Адриана Ламбле. Налицо присущая Марине Ивановне вариантность — переводя Пушкина на французский, она создавала более десятка версий одного и того же стихотворения.

Адриан Ламбле:

Смерть, старый капитан! Пора поднять ветрила!
Наскучил этот край, о Смерть! Плыдем скорей!
Хоть небо и вода темнее, чем чернила,
Сердца, знакомые тебе, полны лучей!

Марина Цветаева:

Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрила!
Нам скучен этот край! О Смерть, скорее в путь!

Пусть небо и вода — куда черней чернила,
Знай — тысячами солнц сияет наша грудь!

Бальмонт, сам переводивший Бодлера, любил повторять слова А. И. Урусова, что стихотворения автора *А л ь б а т р о с а* не поддаются переводу, «потому что всякое истинно поэтическое произведение представляет полную гармонию формы и содержания. Содержание может передать переводчик, но как передать форму, выбор слов, настроение, мелодию? Конечно, это невозможно». Кстати, Андрей Белый в *А р а б е с к а х* тоже подчеркивал первичность ритмических и стилистических нюансов подлинника, передать которые почти невозможно. Но раз существуют гениальные стихи, должны существовать и гениальные переводы. Таковы переводы Цветаевой, Левика, Эллиса, Микушевича.

Изогранный символизм «прóклятых» делает крайне затруднительным и аутентичные переводы их стихов: возникает, по словам Е. Витковского, слишком много капканов. Обращаю внимание на то, что задолго до перевода *У л и с с а* с проблемами передачи напластования смыслов и подтекста столкнулись переводчики Бодлера, Верлена, Рембо и Малларме, большинству из которых не удалось этих капканов избежать*. Как и в случае с Д. Джойсом, оказалось, что подстрочника недостаточно: от переводчика требуется адекватная автору первоисточника эрудиция (знание истоков и прототипов переводимого текста, скрытых смыслов и намеков) и способность отыскания компланарных символов в словарном запасе родного языка. Переводы «прóклятых» — такое же подвижничество, как подвиг С. Хоружего, создавшего «русского» *У л и с с а*.

Существует две отмеченные С. С. Аверинцевым крайности поэтического перевода, Сцилла и Харибда на пути одиссеи поэта: «либо самодержавная субъективность, либо вассальная служба при

* Е. Витковский виртуозно проанализировал это на примере переводов «Пьяного корабля» В. Эльснером, Д. Бродским, Б. Лившицем, И. Тхоржевским, Д. Самойловым, П. Антокольским, Л. Мартыновым и М. Кудиновым.

оригинале». Своеволие поэта-переводчика С. С. Аверинцев иллюстрирует примером Б. Пастернака, «вдохновлявшегося иноязычной поэзией совершенно так же как, скажем, явлением природы». Притязание на аутентичность иллюстрирует судьба французского поэта Жюль Фабра, поведенная Готье: выбрав путь самоотрешения, помешанный на Шекспире поэт, видевший во французской культуре препятствие для решения поставленной задачи, Фабр переселился на родину Потрясающего Копьем, сделался заправским «англичанином», но поставленную перед собой задачу так и не решил: «чем больше он «отрешался» от Франции, тем больше утрачивал ту упругую среду собственной культуры, на фоне которой только и можно почувствовать своеобычность и характерность культуры чужой».

Перевод — это не лишенная драматизма борьба двух субъективностей, двух «я» — переводящего и переводимого, взаимодействующих не только как эмпирические, но и как «культурные» субъекты: интерпретатор выступает носителем «своей» культуры, а переводимый поэт — носителем «чужой». С одной стороны, переводчик, конечно, должен бороться за то, чтобы вжиться в «чужое», преодолев притяжение «своего»; в противном случае ему грозит опасность вытеснить, подменить собою переводимого автора, «вчитаться» себя в иноязычный оригинал. С другой стороны, притяжение собственной культуры не должно быть преодолено полностью, ибо только «взгляд извне делает возможным имагинативное слияние через барьер различия», иначе перед переводчиком во весь рост встает другая опасность — опасность раствориться в «чужом», утратить ощущение его специфичности.

Вот почему идеальный перевод вырастает из не совсем обычной борьбы: это своего рода «любящая борьба», цель которой — не растворение в оригинале, но и не его отчуждающая объективация; оригинал надо «завоевать», подобно тому как мы завоевываем любимое существо, не уничтожая его субъективности, но и не подчиняясь ей полностью, со-

храняя собственное — любящее — «я» и вместе с тем добровольно отдавая его во власть другому «я» — любимому.

Понятно, что такой идеал трудно достигим — как в жизни, так и в поэзии.

«Неодолимые трудности» перевода символистской поэзии иллюстрируют многочисленные опыты по переложению на русский **О с е н н е й п е с н и**:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte *.

По мнению К. Н. Григорьяна, переводы Брюсова, Сологуба, Минского, Тхоржевского, Кузнецова, Гелескула «не дают верного представления не только о стилистической природе и музы-

* Протяжные рыдания осенних скрипок ранят мое сердце унынием однообразным.

Задыхаюсь и бледнею, когда бьет час, вспоминаю прошедшие дни и плачу.

И иду я во власти дурного (злого) ветра, который гонит меня то туда, то сюда, словно (осенний, опавший) мертвый лист (*франц.*)

кальном строе французского оригинала, но и в разной степени искажают характер настроения». Впрочем сами переводчики сознавали это: свидетельство тому — вывод Брюсова, пытавшегося с десяток раз вернуться к переработке текста и пришедшего к заключению о возможности «только приблизительного» перевода.

Характеризуя отношение «любителя стихов» начала XX века к Бодлеру, Л. В. Розенталь писал:

Я глубоко ощущал свое внутреннее сродство с поэтом. Правда, настоящая жизнь с ее борьбой и страстями, творческие порывы, удары судьбы — все это было совсем неизвестно, и все же казалось, что я точно так же воспринимаю мир, как Бодлэр. И когда поэт зывал к немногим близким ему: «Читатель-лицемер — подобный мне, мой брат» или же после грозных предупреждений разрешал: «Тогда читай и братским чувством сожаления откликнись на мои мученья», то все это я добросовестно принимал по своему адресу. В стихах говорилось о «ребенке, влюбленном в глобусы и в эстампы, глазами жадными взирающем на мир». А я как раз, и был таким ребенком, мечтающим о неповторимом путешествии. Это именно мне казался мир «огромным при скудном свете лампы», то была моя висячая лампа на тяжелом блоке, набитом дробью, с плоским металлическим абажуром. И кто другой, как не я, мог бы сказать, что у него «Леты затхлая струя, не кровь течет в зеленых жилах». Меня не тяготили никакие преступления, кроме разве проявлений обычного в отроческом возрасте порока, но я повторял как свои собственные слова: «Возможно ль боль забыть сердечных угрызений?». Как молитву перед отходом ко сну под звон милых старинных часов фабрики «Le roi à Paris», доносившийся из столовой, я бормотал обличительные стихи «Испытание полночи» — перечень грехов.

Я не думаю, что в начале века многие в России ощущали внутреннее сродство с Бодлером, но для немногих, подобных Розен-

талю, даже злорадные и отрицательные отзывы, которыми изобилвала пресса, «служили только к «вящей славе его».

Чем привлекала поэзия Бодлера его юных русских прозели-тов? — Прежде всего, конечно, новаторством, жизненной правдой и полнотой, душевными контрастами, экзотикой свободы, много-плановостью чувств, силой страдания:

Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance.

Que béni soit ton fouet,
Seigneur! que la douleur, o Père, soit bénie! *

Л. В. Розенталь:

Мистическо-религиозный оттенок этих строк я просто-душно игнорировал. Но одновременно с такими изъявлениями покорности высшей воле я с той же, если не с большей охотой повторял бунтарские выкрики, богохульства и призы-вы к разрушению:

Лавина, скоро ль ты разбудишь воздух сонный.

Этой, по существу, мало мотивированной сменой несов-местимых друг с другом переживаний как раз и привлекала к себе поэзия Бодлера. Выражаемые ею душевные контрасты были порой чрезмерны, парадоксальны, упрощены, но тем пленительней они казались неискушенному вкусу подростка. Теперь, пожалуй, смешно вспомнить, с каким упоением ког-да-то я повторял наизусть «Путешествие на остров Цитеру», поэму, в которой изображение экзотического пейзажа вытес-нялось описанием разлагающегося трупа повешенного. С еще большим восторгом я прислушивался к голосу поэта, когда он сменял крики проклятий и обличений на шепот любов-

* Благословен Господь, даруя Нам страдания, / Что грешный дух влекут божественной стезей (франц.).

ных признаний. Нежнейшей музыкой казались банальные строки «Приглашения к путешествию», превращенного неуклюжим переводчиком в романс для шарманки. А когда наступала весна, я раскрывал окна моей комнаты и ложился на подоконник; надо мной расстилался клочок неба со звездами, бледневшими от молнии трамваев, и я шептал в каменный ящик двора:

Ты во сне хоть порой улетала ль, Агата,
Из нечистого моря столицы больной...

Бодлэр помог оформиться во мне тому, что объединяло сознание людей моего поколения и моего круга. Его призыв — «опьянитесь» — мог показаться упрощенным, но зато он был лишен всяких лицемерных прикрас. Неизбежен был путь опьянения если не чем-либо другим, то искусством. Но жизнь в искусстве не сделалась «искусственной жизнью»; и в этом помощь оказал Бодлэр. Никому иному, как именно ему, принадлежат возвышеннейшие и восторженные стихи о «маяках», зажженных создателем, чтобы человечество не сбилось с пути:

C'est un cri répété par mille sentinelles
Un ordre renvoyé par mille porte-voix
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdu dans les grands bois *.

Бодлэр был тоже заблудившимся охотником, который в лесу веков перекликался с другими. Его энтузиастическое восприятие искусства не только в прошлом, но и сейчас находит отклик в наших душах. В порыве отчаяния и восхищения он заставил говорить самую красоту:

* Стихотворение «Маяки»; ср. перевод Вяч. Иванова: «Тысячекратный зов, на сменах повторенный;/ Сигнал, рассыпанный из тысячи рожков;/ Над тысячью твердынь маяк воспламененный;/ Из пуши темной клич потерянных ловцов!».

Je suis belle, ó mortels! comme un rêve de pierre
Et mon sein, ou chacun s'est meurtri tour à tour
Est fait pour inspirer ru poète un amour
Eternèl et muet ainsi que la matière*.

Пускай этот образ, который Роден наивно пытался воплотить в мраморе, кажется гиперболическим, он все же не может не волновать нас всякий раз вновь и вновь.

Бодлеровское Плаванье вдохновило Рембо и других европейских поэтов на множество великих реминисценций, к коим, помимо Пьяного корабля, можно отнести Рождественский романс И. Бродского, Заблудившийся трамвай Гумилёва, ряд стихов Марины Цветаевой. Анализируя общность тем движения к смерти, казни жизни, призрачности бытия у поэтов разных эпох, Манук Жажоян обращает внимание на то, что Рембо начинает с того, чем кончил Бодлер:

Между тем как несло меня вниз по теченью,
Краснокожие кинулись к бичевщикам,
Всех раздев догола, забавлялись мишенью,
Пригвоздили их намертво к пестрым столбам.

Я остался один без матросской ватаги,
В трюме хлопок промок и затлело зерно,
Казнь окончилась.

...во всех четырех вещах («Плаванье», «Пьяный корабль», «Заблудившийся трамвай», «Рождественский романс») неизменно наблюдается совмещение, тождество движения и смерти. Притчевая, аллегорическая «Смерть-капитан» у Бодлера; соединение аллегории и сюрреалистической конкретности, развитие и удвоение образа смерти (мертвый экипаж и

* Стихотворение «Красота»; ср. перевод В. Брюсова: «О смертный! как мечта из камня, я прекрасна!/ И грудь моя, что всех погубит чередой,/ Сердца художников томит любовью властно,/ Подобной веществу предвечной и немой».

полумертвый корабль) у Рембо; «мертвые головы» у Гумилёва; «мертвецы... в обнимку с особняками» у Бродского.

И все четыре стиха построены по единой структуре с полюсами: движение — видение. Нечто (некто) плывет, движется по морю, рельсам или надо всем этим, в призрачном пространстве — и навстречу ему, мимо него, вокруг него плывут, бегут, разворачиваются как параллельный сюжет видения. словно задал Бодлер вечный вопрос-рефрен («Что видели вы, что?»), и все последующие пьяные корабли и пловцы словно отвечают на него.

Бодлер:

Что видели вы, что ?
— Созвездия и зыби,
И желтые пески, нас жгущие поднесть.
.....
Лиловые моря в венце вечерней славы,
Морские города в тиаре из лучей...

Рембо:

Лиловели на зыби горячечной пятна,
И казалось, что в медленном ритме стихий
Только жалоба горькой любви и понятна —
Крепче спирта, пространней, чем ваши стихи.

Гумилёв:

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.

Бродский:

Плывет в тоске необъяснимой
пчелиный хор сомнамбул, пьяниц.
В ночной столице фотоснимок
печально сделал иностранец,

и выезжает на Ордынку
такси с больными седоками,
и мертвецы стоят в обнимку
с особняками.

ЦВЕТЫ ЗЛА

О, Господь, созерцать эту мерзость дай силы, —
Дай мне силы — и тело, и душу свои созерцать.

Ш. Бодлер

Я оплеуха — и щека,
Я рана — и удар булатом,
Рука, раздробленная катом,
И я же — катова рука!

Мне к людям больше не вернуться,
Я — сердца своего вампир,
Глядящий с хохотом на мир
И сам бессильный улыбнуться.

Ш. Бодлер

ВСТУПЛЕНИЕ

Безумье, скарედность и алчность и разврат
И душу нам гнетут, и тело разъедают;
Нас угрызения, как пытка, услаждают,
Как насекомые, и жалят и язвят.

Упорен в нас порок, раскаянье — притворно;
За все сторицею себе воздать спеша,
Опять путем греха, смеясь, скользит душа,
Слезами трусости омыв свой путь позорный.

И Демон Трисмегист, баюкая мечту,
На мягком ложе зла наш разум усыпляет;
Он волю, золото души, испепеляет
И, как столбы паров, бросает в пустоту;

Сам Дьявол нас влечет сетями преступленья,
И, смело шествуя среди зловонной тьмы,
Мы к Аду близимся, но даже в бездне мы
Без дрожи ужаса хватаем наслажденья;

Как грудь, поблекшую от грязных ласк, грызет
В вертепе нищенском иной гуляка праздный,
Мы новых сладостей и новой тайны грязной
Ища, сжимаем плоть, как перезрелый плод;

У нас в мозгу кишит рой демонов безумный,
Как бесконечный клуб змеящихся червей;
Вдохнет ли воздух грудь — уж Смерть клокочет
в ней

Вливаясь в легкие струей незримо-шумной.

До сей поры кинжал, огонь и горький яд
Еще не вывели багрового узора;
Как по канве, по дням бессилья и позора,
Наш дух растлением до сей поры объят!

Средь чудищ лающих, рыкающих, свистящих,
Средь обезьян, пантер, голодных псов и змей,
Средь хищных коршунов, в зверинце всех
страстей,
Одно ужасней всех: в нем жестов нет грозящих,

Нет криков яростных, но странно слиты в нем
Все исступления, безумства, искушенья;
Оно весь мир отдаст, смеясь, на разрушенья,
Оно поглотит мир одним своим зевком!

То — Скука! — Облаком своей houka одета,
Она, тоскуя, ждет, чтоб эшафот возник,
Скажи, читатель-лжец, мой брат и мой двойник,
Ты знал чудовище утонченное это?

БЛАГОСЛОВЕНИЕ

Лишь в мир тоскующий верховных сил веленьем
Явился вдруг поэт — не в силах слез унять,
С безумным ужасом, с мольбой, с богохуленьем
Простерла длани ввысь его родная мать!

«Родила б лучше я гнездо эхидн презренных,
Чем это чудище смешное... С этих пор
Я проклиная ночь, в огне страстей мгновенных
Во мне зачавшую возмездье за позор!

Лишь мне меж женами печаль и отвращенье
В того, кого люблю, дано судьбой вдохнуть;
О, почему в огонь не смею я швырнуть,
Как страстное письмо, свое же порожденье!

Но я отмщу за все: проклятия небес
Я обращаю на их орудие слепое:
Я искалечу ствол, чтобы на нем исчез
Бесследно мерзкий плод, источенный чумою!».

И не поняв, того, что Высший Рок судил,
И пену ярости глотая в исступленье,
Мать обрекла себя на вечное сожженье —
Ей материнский грех костер соорудил!

А между тем дитя, резвяся, расцветает;
То — Ангел осенил дитя своим крылом,
Малютка нектар пьет, амброзию вкушает
И дышит солнечным живительным лучом;

Играет с ветерком, и с тучкой речь заводит,
И с песней по пути погибели идет,
И Ангел крестный путь за ним во след проходит,
И, щебетание услыша, слезы льет.

Дитя! Повсюду ждет тебя одно страданье;
Все изменяет вокруг, все гибнет без следа,
И каждый, злобствуя на кроткое созданье,
Пытает детский ум и сердце без стыда!

В твоё вино и хлеб они золу мешают
И бешеной слюной твои уста язвят;
Они всего тебя с насмешкою лишают,
И даже самый след обходят и клеймят!

Смотри, и даже та, кого ты звал своею,
Средь уличной толпы кричит, над всем глумясь:
«Он пал передо мной восторгом пламеня;
Над ним, как древний бог, я гордо вознеслась!

Окутана волной божественных курений,
Я вознеслась над ним, в мольбе склоненным ниц;
Я жажду от него коленопреклонений
И требую, смеясь, я жертвенных кошниц.

Когда ж прискучат мне безбожные забавы,
Я возложу, смеясь, к нему, на эту грудь
Длань страшной гарпии: когтистый и кровавый
До сердца самого она проточит путь.

И сердце, полное последних трепетаний,
Как из гнезда — птенца, из груди вырву я,
И брошу прочь, смеясь, чтоб после истязаний
С ним поиграть могла и кошечка моя!» —

Тогда в простор небес от длани простирает
Туда, где Вечный Трон торжественно горит;
Он полчища врагов безумных презирает,
Лучами чистыми и яркими залит:

— «Благословен Господь, даруя нам страданья,
Что грешный дух влекут божественной стезей;
Восторг вкушаю я из чаши испытанья,
Как чистый ток вина для тех, кто тверд душой!

Я ведаю, в стране священных легионов,
В селеньях праведных, где воздыханий нет,
На вечном празднике Небесных Сил и Тронов,
Среди ликующих воссядет и Поэт!

Страданье — путь один в обитель славы вечной,
Туда, где адских ков, земных скорбей конец;
Из всех веков и царств Вселенной бесконечной
Я для себя сплету мистический венец!

Пред тем венцом — ничто и блеск камней Пальмиры
И блеск еще никем не виданных камней,
Пред тем венцом — ничто и перлы, и сапфиры,
Творец, твоей рукой встревоженных морей.

И будет он сплетен из чистого сиянья
Святого очага, горящего в веках,
И смертных всех очей неверное мерцанье
Померкнет перед ним, как отблеск в Зеркалах!».

Самая точная, самая глубокая оценка творчества Бодлера принадлежит самому Бодлеру. Он не только создал *Цветы Зла*, но и лучше современников осознал значимость этой книги. В письме Анселю, написанному незадолго до смерти, читаем:

Вы проявили наивность, забыв, что Франция *ненавидит* поэзию, *подлинную* поэзию; она признает только Беранже и Мюссе... Поэзия глубокая, но сложная, горькая, дьявольски холодная (внешне) менее всего подходит извечной фривольности... В эту *жуткую* книгу я вложил все свое *сердце*, всю *нежность*, всю свою *религию* (замаскированную), всю *ненависть*... Правда, я мог бы написать и обратное, мог бы поклясться всеми богами, что это книга *чистого искусства*, кривляния, жонглирования; и соврал бы, как зубодер.

На самом деле глубочайшая правдивость, исповедальность, интроспекция сочетаются в *Цветах Зла* с изысканной утонченностью, зрелостью, мастерством. «Это стиль изощренный, сложный, полный изысканности и тонких нюансов», — писал об искусстве друга Теофиль Готье. Это «искусство, дошедшее до крайней зрелости, искусство, которое рождается под солнцем дряхлеющих цивилизаций...».

Я не стану утверждать, что Бодлер — великий декадент, стоящий на той грани, за которой начинается упадок, ибо декаданс воспринимаю не закатом, но пиком культуры, художественного мастерства. Бодлер не декадент, но предельно далекий от элегичности модернист, новатор...

Сущность всякого жизнеспособного новаторства в том и заключается, что его подлинные достижения входят, наряду с общепризнанной классикой, в золотой фонд литературы и становятся для будущих поколений мерилom высокого в искусстве. И для нас бодлеровский стиль, идущий от острого и живого ощущения действительности, гораздо ближе к классике, чем к модерну.

Нет, не так: нельзя быть «ближе к классике, чем к модерну», ибо вчерашний модернизм и есть сегодняшняя классика!

Кстати, Т. Готье во многом предвосхитил грядущую оценку творчества Бодлера не только в отношении поэтического стиля. «Без сомнения, — писал он, — Бодлер в эту книгу, посвященную изображению современной испорченности и развращенности, занес немало отвратительных картин, где обнаженный порок валяется в грязи, во всем безобразии своего позора. Но поэт говорит о нем с величайшим отвращением, с презрительным негодованием, непрестанно обращаясь к идеалу, что часто отсутствует у сатириков-бытописателей; поэт неизгладимо клеймит каленым железом все эти нездоровые тела, натертые мазями и свинцовыми белилами. Нигде жажда девственно-чистого воздуха, непорочной белизны гималайских снегов, безоблачной лазури, неугасимого света не проявляется с бóльшим пылом, чем в этих произведениях, на которые наложили клеймо безнравственности, словно бичевание порока это сам порок и как будто сам делается отравителем тот, кто описал лабораторию ядов, которой славился дом Борджиа».

«Заголовок-каламбур» (это определение самого Бодлера) многозначен, как многомерна поэзия Ц в е т о в З л а: здесь узнается флорберовская неблагодарная задача «создавать из человеческой гнили корзиночки цветов, но главная цель поэта — совершенно новая поэзия «извлечения красоты из зла», полномерная картина внешнего и внутреннего мира, «новый трепет», преодоление лицемерия и обмана односторонней красоты:

Мы грязно-тинистым путем, смеясь, идем,
Мечтая пятна смыть своей слезой гадливой...

Видимо, не случайно картина Э. Делакруа «Тассо в темнице» стала для Бодлера эмблемой души поэта, задыхающегося в четырех тюремных стенах реальности.

В отличие от романтиков, верующих в некие всеобщие идеи, Бодлер, отталкиваясь от личного опыта, верит только в свою собственную картину мира — а затем оказывается, что коллективная картина была фикцией, а личная — нет.

Глубина видения мира сочеталась в нем с даром поэтического воображения, острый критический ум — с проникновенностью мифа. Бодлер был восприимчив и точен; у него была та восприимчивость, которая «взыскательно вела его к тончайшим поискам формы», та пронизательность и аналитичность, которые превращали его в изобретателя и психолога, та углубленная вдохновенность, которая одухотворяла самое простое слово.

Трудно найти другого поэта, до такой степени чуждого нарочитости, неискренности, громогласности. Он первый стал рассказывать о себе сдержанным стилем исповеди, не напустив на себя вдохновенного вида, скажет Лафорг.

Панов: «Он рисует пороки так ярко, так беспощадно правдиво, что он *не может* загрязнить сердца: *он может убить веру в жизнь, но отравить душу он не может*».

И в другом месте: «Он так безрадостен, нищета вокруг него так громадна, надежды на обновление так мало, что он не может ничего дать, кроме стремления к идеалу и кроме глубокой и трогательной любви...».

Якубович-Мелешин: «Весь мрачный скептицизм поэта проистекает именно из его страстного стремления к свету, из мучительной любви к гармонии, из невозможности увидеть их воплощенными в жизнь и действительность».

Франс: «Бодлера нельзя отнести к числу тех ясных, спокойных, прозрачных умов, которые несут с собой умиротворение. В его глубинах есть нечто будоражащее; я отнюдь не утверждаю, что у него душа апостола. Я охотно признаю, что в его морали

есть нечто аморальное. Но, думается мне, в мире никогда и не бывало морального поэта; во всяком случае, таким нельзя назвать ни Вергилия, ни Шекспира, ни Расина. Все они были безразличны к морали, как безразлична к ней и природа, говорящая их устами.

В XVII веке янсенист Барбье д'Окур, человек большого ума и образованности, утверждал, что все поэты — совратители народа.

Расин, который сам мучился сознанием своей греховности, с горечью ответил ему, что можно быть поэтом и отнюдь не возмущать души. Однако д'Окур лукаво возразил:

— Вы гневаетесь, сударь, когда говорят, что ваша муза — совратительница. Но вы разгневались бы куда больше, если бы вам сказали, что она — сама невинность.

Поэзия Бодлера не имморальное всякой другой».

Но в этом ли дело, когда речь заходит о Бодлере? Причем тут мораль! Искусство Бодлера возникло как протест против лжи и против разума, подчиненного идеологии.

Поэт укрывается в поэзии, потому что он отождествляет свою оппозицию к миру с оппозицией тому, что называют «направляемой мыслью», которая дает жизнь науке и современной цивилизации.

В мире лжи, лицемерия и обмана Бодлер искал остатки человечности в правде какой бы она ни была, то есть в собственной искренности. Потому-то со свойственной ему искренностью, бескомпромиссностью и резкостью он не щадил ни себя, ни других.

А в наши дни, поэт, когда захочешь ты
Узреть природное велье наготы
Там, где является она без облаченья,
Ты в ужасе глядишь, исполнясь отвращенья,
На монстров без одежд. О мерзости предел!
О, неприкрытое уродство голых тел!
Горою животы, а груди словно доски,
Те скрючены, а те раздуты или плоски.

А эти девушки, что вянут прежде срока,
Приняв от матери наследие порока!
И эти женщины, чей пуст и мутен взгляд,
Которых и вскормил, и высосал разврат!

Бодлер — не только открытие новых земель поэзии, но предначертанная Эдгаром По их расчистка от всякой чужеродной материи. В поэзии Бодлеру принадлежит то, что Берлиозу и Вагнеру в музыке: он симфонизировал слово, они мифологизировали звук.

Он «... забрал у Музыки свое добро...».

Как это происходило?

Пришло для поэзии время почувствовать, что она меркнет и теряется на фоне безудержности и богатства оркестра. Самая мощная, самая громоподобная поэма Гюго была бессильна сообщить слушателю те безмерные иллюзии, ту дрожь, ту восторженность, те воображаемые прозрения, те подобия мыслей, те образы странно означившейся математики, какие высвобождает, рисует или обрушивает симфония, которые она исчерпывает до немoty или молниеносно испепеляет, оставляя в душе поразительное ощущение всемогущества и обмана...

Мы были вскормлены музыкой, и наши литературные головы мечтали лишь об одном: достичь в языке тех же эффектов, какие рождали в нашем чувствующем существе возбудители чисто звуковые.

(Не потому ли налицо столько музыкальных переложений стихов Бодлера и среди них — шедевр Дебюсси *Вечерняя гармония*, одна из пяти поэм для голоса и фортепиано?).

Предвосхищая Малларме, пытаясь полностью взять власть над словом, Бодлер провозгласил суггестивно-магическое призвание

поэзии. Позже будет развита концепция невыразимого: музыкального воплощения в слове мирового всеединства, абсолютной деперсонализации поэтической речи.

Слово, Глагол были для него святыней, сравнимой с Богом, — символом Гармонии, знаком магической ворожбы, помогающей природным существам, заброшенным в несовершенное, утолить жажду красоты и причастия — не когда-либо или на небесах, а безотлагательно и на столь далекой от рая земле.

Поэзия — это мощь чувств, но в гораздо большей мере — мастерство, опыт, профессионализм. Хотя поэзия просыпается рано, мастерство редко дается сразу — даже великие начинают с ученичества.

Шарль «баловался» стишками еще в школьные годы. Немногие из них сохранились благодаря одноклассникам, опубликовавшим их уже после смерти автора, когда пошли достигшие их «круги славы». Уже в «первых опытах» подростка, не задумывавшегося о поэтическом поприще, видна рука будущего автора Цветов в Зла. Поэтом Бодлер осознал себя после встречи с ДАМОЙ-КРЕОЛКОЙ, но к главной книге своей жизни приступил на рубеже сороковых и пятидесятих годов.

Поэтический гений Бодлера развился как вспышка пламени — я не хочу сказать, что огонь быстро погас, но к 25 годам он написал свои лучшие стихотворения и Ф а н ф а р л о. Критики высоко оценивают мастерство 23-летнего поэта, а некоторые считают последующее творчество повторением, перепевами, перекройкой старых вещей. Я так не думаю, ибо С т и х о т в о р е н и я в п р о з е содержат много шедевров, а жизненный опыт сказывается на мудрости страдающего человека, но Бодлер не исключение из правила: поэтическая юность гения — вспышка, далее огонь угасает или переходит в ровное горение.

Не следует сбрасывать со счетов и прогрессирующую болезнь: на эволюцию накладывается процесс распада, раннее дряхление и усиливающаяся с годами ипохондрия, угрюмость. Возможно, именно состоянием здоровья объясняется быстрый упадок жизненных и творческих сил, негативное отношение поэта к прогрессу и будущему, апокалиптические прогнозы, в том числе относительно собственной судьбы.

Каждая великая книга имеет свою детективную историю. Детективная история *Цветов Зла* состоит в том, что сохранилось крайне мало достоверных и документально засвидетельствованных фактов, относящихся к истории ее создания, что открывает неограниченные перспективы для измышлений и фальсификаций, которые, естественно, не заставили себя ждать и множились вместе с растущей славой автора.

Первое (1857 г.) и последующие (1861 и 1868 гг.) издания *Цветов Зла* плюс верстка и гранки первого издания с корректурными пометками Бодлера — вот почти всё, что имеют на сегодня исследователи великой книги. За исключением нескольких рукописных стихотворений, написанных рукой поэта, никаких других материалов не сохранилось. Отсутствуют датировки написания многих стихов, ибо даже на автографах даты отсутствуют. Из 101 стихотворения первого издания только 48 предварительно публиковались в периодической печати (1845 – 1857 гг.). Близкие друзья поэта (Шарль Асселино и Эрнест Прарон) утверждали, что видели рукопись *Цветов Зла* еще в 1850-м и даже в 1843-м годах (!), но это маловероятно или просто невозможно. Конечно, сборник стихов существовал задолго до публикации, но предварительные названия, фигурирующие в переписке и проспектах самого Бодлера, были совсем иными: *Лесбиянки* (1846), *Лимб* (1848), *Ямбы* (1850). Название *Цветы Зла* впервые появилось только в подборке *Ревю Де Монд* 1855 года. Сам факт публикации подборки в уважаемом журнале, печатающем стихи именитых авторов, был большим успехом, сулящим известность и возможность издания стихов отдельной книгой.

Судя по всему, замысел издания сборника стихотворений родился у Бодлера в первой половине сороковых, хотя тогда речь шла не о Цветах Зла: в Салоне 1846 года он пишет о намерении выпустить сборник Л е с б и я н к и, а два года спустя — Л и м б. Именно под таким подзаголовком в 1851-м в одной из газет появляется подборка из одиннадцати его стихов.

Вот что он сам говорит об этом в своих проектах предисловия к Цветам Зла: «Знаменитые поэты уже давно поделили самые цветущие области царства поэзии. Мне показалось забавным и приятным, тем более, что задача была трудной, извлечь Красоту из Зла. Эта книга, глубоко бесполезная и вполне невинная, написана только для моего развлечения и упражнения моей страстной любви к препятствиям...». «Рядом определенных усилий артист может возвыситься до стройной оригинальности; поэзия приближается к музыке просодией, корни которой уходят в человеческую душу глубже, чем это указывает любая классическая теория; поэт, который не знает точно, сколько каждое слово имеет рифм, не способен выразить какую-либо идею; поэтическая фраза может представить (и этим она близка к музыкальному искусству и математической науке) горизонтальную линию, линию прямую восходящую, линию прямую нисходящую... Может виться спирально, описывать полукруг или зигзаг; поэзия сближается с искусствами живописным, кулинарным и косметическим благодаря возможности выразить всякое ощущение сладости или горести, блаженства или ужаса соединением существительного с прилагательным, аналогичным или противоположенным; опираясь на мои принципы и располагая знанием, которое я берусь объяснить в двадцать уроков, каждый человек становится способным создать трагедию, которая будет освящена не более, чем всякая другая, или написать поэму достаточной длины, столь же скучную, как любая эпическая поэма...».

Причина исчезновения большей части рукописного наследия Бодлера связана с его образом жизни — вечным бегством от

кредиторов и домовладельцев. Фактически он жил по принципу: «всё своё ношу с собой» — в любой момент мог исчезнуть, компактно упаковав вещи с тем, чтобы унести их без посторонней помощи... Естественно, после выхода первого издания **Цветов Зла** поэт тотчас «освободился» от «лишнего груза»...

Отсутствие датированных рукописей и журнальных публикаций большей части стихов, вошедших в книгу, оставляет огромный простор для измышлений литературоведов — поэтому значительную часть бодлероведения представляют попытки расставить вехи в становлении рукописи **Цветов Зла**. Сюда же стоит отнести сенсационные работы о находках написанных Бодлером стихов, изданных под именами его друзей — Эрнеста Прарона и Александра Прива д'Англемона.

С Прароном Бодлер познакомился в конце 1840 года в Париже, когда группа молодых литераторов, в которую входили также Ле Вавассёр, Дозон и Шеневьер, объединилась в писательскую коммуну «Норманская школа». Эрнест Прарон оказался плохим поэтом, но великолепным организатором: в 1843 году он стимулировал издание коллективного сборника **Стихов**, в который должны были войти написанные к тому времени произведения Бодлера. К сожалению, Шарль в последний момент отказался, тем самым лишив нас возможности узнать, каким был его стихотворный «корпус» этого времени. По словам Прарона, оспариваемым большинством исследователей, уже тогда, в 1843 году, рукопись Бодлера, предназначенная для опубликования в совместном сборнике, носила название **Цветов Зла**.

Значительную часть коллективного сборника заняли опусы самого Прарона, в архиве которого сохранились фрагменты сочиненной совместно с Бодлером трагедии **Идеалюс**. Почему Бодлер, принимавший активное участие в деятельности дебютирующих поэтов, отказался от публикации своих стихов в 1843 году? Достоверного ответа мы не знаем; большинство бодлероведов счи-

тает, что он не пожелал компрометировать себя, публикуя свои стихи среди посредственных опытов своих друзей. Станным является то, что после издания Стихов Прарон, завершив образование в Париже, вернулся в Пикардию и больше никогда не возвращался к «шалостям юности» *. Лишь спустя десятилетие он вспомнит, что некогда вращался среди начинающих литераторов Парижа и опубликует этюд О некоторых новых писателях, который, по слухам, весьма не понравился Бодлеру содержащимися в нем укорами и поучениями в его адрес. Так или иначе, в 1843-м или 1852-м, но пути друзей юности разошлись, говорили даже о размолвке. Правда, сам Прарон в переписке с Жаком Крепе, издавшем в 1887 году полное собрание сочинений Бодлера, утверждал, что их отношения никогда не портились.

Эта история получила детективное продолжение спустя три четверти века. В 1929 году, двадцать лет спустя после смерти ставшего знаменитым Эрнеста Прарона Жюль Муке опубликовал сенсационную книгу Найдённые стихи Бодлера, в которой доказывал, что большая часть прароновских произведений, вошедших в коллективный сборник Стихи 1843 года, принадлежит перу... Бодлера. Хотя аргументация Жюля Муке желала быть более основательной, многие бодлероведы приняли эту версию и даже предложили включить 21 миниатюру прароновского цикла в наследие великого поэта (в виде приложения к Цветам Зла или в рубрику «Стихи разных лет, не вошедшие в “Цветы Зла”»). В дальнейшем, когда страсти несколько поутихли, Джеймс Воллас, усомнившись в «качестве» ряда приписываемых Бодлеру стихов «цикла Прарона», убедительно аргументировал, что плагиат действительно имел место, но лишь в отношении к двум миниатюрам — Дождливый день и Над гробовой доской, причем в последней Бодлеру принадлежит толь-

* В дальнейшем Эрнест Прарон, проживший долгую жизнь (умер в 1909 г.), стал крупным ученым, опубликовавшим более 120 томов по истории и археологии родного края.

ко 30 строк, а остальные написаны Праноном. Так или иначе, плагиат действительно имел место и вполне мог стать причиной размолвки между прежними друзьями.

История еще одного плагиата связана с уже упомянутым именем д'Англемона, личности в высшей степени экстравагантной и экзотической. Мулат и выходец с островов французских колоний, дальний предтеча наших «футуристов действия» и художников современного поп-арта, Александр Прива декларировал, что не пишет стихов «из принципа», но воплощает искусство своим поведением в жизни. Тем не менее, вопреки своему принципу, дабы доказать друзьям, что он — поэт, Прива уговорил Бодлера оказать ему содействие в этом предприятии. Бодлер такое согласие дал, и вскоре в трех номерах *Ль'Артиста* появились сонеты *Мадам де Берри*, *Ивонне Пен-Моор* и *Апрель*, подписанные именем д'Англемана, но принадлежащие... Бодлеру. Естественно, в *Цветы Зла* поэт их не включил...

* * *

«Цветы Зла», эту современную книгу, нельзя модернизировать, не нарушив той самой «тайной архитектуры», на которую первым обратил внимание Барбье д'Орвильи, а подробно исследовал А. И. Урусов. Сила и современность ее вовсе не в употреблении Бодлером неких «современных» словечек (их нет!), а в том, что «обычные» слова находятся не там, где их ожидаешь встретить. А главное — это вечные слова, передающие человеческие чувства.

«Тайной архитектуры» *Цветов Зла*, как назвал секрет книги Барбье д'Орвильи, является не новый язык или необычная метрика, а неожиданная символика — употребление слов в новых ракурсах, модернизм соответствий.

Еще — цельность замысла, эстетики, движения души поэта.

Разделы книги как бы соответствуют различным ипостасям безграничного человеческого стремления к абсолютному, недостижимому идеалу. В этих упорных, но безрезультатных поисках человек проходит через испытания искусством и любовью («Сплин и Идеал»), затем — жизнью большого города («Парижские картины»), наркотической благодатью опьянения («Вино»), зловещей извращенностью («Цветы зла»), восстанием против существующего порядка вещей («Бунт»). Итог этому — смерть, дающая название заключительному разделу книги. В целом — движение, проходящее три этапа: от экстатической устремленности в бесконечное — через мужественное осознание непреодолимости разрыва между вожделенным идеалом и неприемлемой действительностью — к утверждению этико-эстетического значения вынесенного из этих испытаний опыта... Достоинство человека видится Бодлеру в том, чтобы не прекращать неравного поединка с мирозданием, чтобы, несмотря на вечное поражение, упрямо стремиться к недостижимому.

Гиви Орагвелидзе, рассматривая *Цветы Зла* как единую поэму, состоящую из разрозненных стихотворений, выделяет три вехи в ее создании: опыты, открываемые сонетом *Даме креполке*, написанные в 1845 году и включающие в себя 29 миниатюр, созданных в период 1841 – 1848 гг. (сюда входят два сонета, стансы *Дон Жуан в Аду* и баллада *Хмель убийцы*, появившиеся в печати до 1849 г., три пьесы цикла с условным названием *Лесбиянки* и еще 22 стихотворения, отнесенные к поэтической манере раннего Бодлера; 34 стихотворения, написанные на рубеже сороковых — пятидесятих годов и 38 миниатюр периода 1852 – 1857 годов.

Ранний Бодлер предстает, прежде всего, как поэт-философ, рисующий человеческое существование. Мне представляется, что это не столько поэт сплина, сколько экзистенциальный мыслитель, противопоставляющий порокам и страданиям жизни свои мечты о чистоте, свете, любви.

Уже в стихах первой веки четко прослеживаются основные тематические линии: стихи-зарисовки и урбанистические пейзажи; стихи, изображающие пороки; стихи с ярко выраженной философской тематикой. Все это стихи-протесты, порождения СПЛИНА, нечто, гневно отвергаемое поэтом, но и нечто, вызывающее его сочувствие. Сплин Бодлера уже на этой веке вступает в контраст с его идеальными видениями, с мечтою поэта о чистоте, свете, любви. Это и навеянный индийским плаванием экзотический мир; и мир, сотворенный магией подлинного искусства; это, наконец, женщина поэта, на этом этапе — его Жанна.

Ц в е т ы З л а — не столько обличение эпохи, сколько выражение «удушающего беспокойства» поэта, его метафизического «ужаса», символически выражаемого множеством образов — кладбища, подземелья, египетской пирамиды, сфинкса, зимы. **Ж. Прево** не случайно считал зиму, возвещающую свой приход в **О с е н н е й м е л о д и**, скорее угрозой внутренней, моральной стужи, чем — ветра и снега.

Заслуга Бодлера-лирика — разрыв с добропорядочной серединой, с рационалистической пошлостью и завершенностью, конформизмом и догматизмом. Отныне поэзия, как и истина, — вечное искание, блуждание, перипетия, а не «завоевание», «указующий перст».

Бодлер много почерпнул из мистики и оккультных наук и его поэтика — не просто словесная алхимия, но нечто сакральное, «превосходящее уровень предметов и трансформирующее вещи в идеи силой ассоциаций». Вещи и обозначающие их слова для поэта — только отправные точки, дающие мгновенные озарения воспринимающего ума, творящего мир заново, «из себя самого», способного трансформировать вещи и придавать им новые, более глубокие смыслы.

Если произведение — зеркало личности художника, то Цветы Зла — «un frisson nouveau» *, высшее напряжение духовного мира поэта, влюбленного в жизнь и взыскующего неба; взыскующего Добра, но видящего зло; страждущего Красоты, но ощущающего собственную проклятость, низвергнутость Богом. Цветы Зла — это (при католичестве Бодлера) притязание на богоизбранность вопреки чувству богоотверженности, форма самоутверждения вопреки глубине самоотрицания.

Я категорически не согласен с утверждением, что сочинительство для Бодлера — упражнение на поприще чистоты: «Сочиняя стихотворение, он уверен в том, что не дает людям равным счетом ничего или, по крайней мере, оделяет их совершенно бесполезным предметом. Бодлер ничему не служит, он скареден, замкнут в себе и не желает умалиться в собственном творении». Нет, великий поэт — сознательно или бессознательно — знает, что он велик и поэтому поэзия для него — Высокая Игра, сближающая с Игрой Божественной, соучастие в Творении (в противном случае, откуда взяться Глубине?).

Поэзия Бодлера — увековечивающее напряжение, выбор себя, способ существования в свободе, новое слово, сказанное Миру. В поэзии он религиозен, сверхчеловечен, богоподобен (как Пророк, несущий Весть). Бодлер добровольно обрек себя на самоизоляцию, отказался от прижизненного успеха, бросил миру вызов, ибо чувствовал в себе — при всех человеческих слабостях — огромную силу, открывающую вход в вечность, обрекал себя на жизненные неудачи, сулящие метафизический успех. Если хотите, посмертная судьба Бодлера-художника (как — позже — Кафки или Музиля) — творение его собственных рук, изначальный, бессознательный выбор.

* Новая дрожь (*франц.*). Творцом «новой дрожи» назвал Бодлера Иорис-Карл Гюнсманс.

Поэтическая реальность Бодлера, которую он сам не вполне сознавал, о чем свидетельствуют вечные его муки, — это духовность, жизнь духа. Поэт плоти, падали, выставляемой напоказ, в глубине души принадлежит плотиновскому типу, и именно внутренний раздор между мощью плотских влечений и огромностью мира души составляет сущность «феномена Бодлер» и творчества Бодлера. Телесность, плотскость поэзии Бодлера — только флер, скрывающий сладкие «ароматы» — надмирной духовности, метафизической (эйдетической) эфемерности, небесной чистоты и силы:

В глухом безлюдье льют растения
Томительный, как сожаленья,
Как тайна, сладкий аромат.

Аромат существует как «сожаленье»; мы вдыхаем сожаленье вместе с ароматом, оно ускользает от нас тем же движением, каким и отдается, проникает в ноздри и тут же исчезает, улетучивается, хотя и не до конца: но все еще здесь, стойкое, как аромат, и оно нас волнует. Вот почему (а вовсе не потому, что у Бодлера было-де чрезвычайно развитое обоняние, как пытались доказать некоторые остряки) Бодлер так любил запахи. Запах тела — это и есть само тело; мы вдыхаем этот запах носом и ртом и, разом овладевая им, тем самым овладеваем самой потаенной субстанцией тела, одним словом, его природой. Запах, проникший в меня, знаменует слияние моего тела с телом Другого. Это, впрочем, бесплатное, воздушное тело, которое, разумеется, целиком и полностью остается самим собой, но вместе с тем проникается духом летучести. Бодлер как раз и отдает особое предпочтение такому одухотворенному обладанию: временами создается впечатление, что с женщинами он занимается не столько любовью, сколько их «вдыханием». Кроме того, запахи обладают для него еще и особой властью: умея безраздельно отдаваться, они в то же время умеют вызвать представление о недоступном далеке. Они телесны и вместе с тем отвергают телесность, в них таится некая неудов-

летворенность, сливающаяся с неизбывной потребностью
Бодлера быть не здесь:

Я парю, ароматом твоим опьяненный,
Как другие сердца музыкальной волной!

Бодлер — поэт бездн и пространств *de profundis clamavi* (из бездн взывавший), осознавший бесконечность человека и мира, таинство бытия, невозможность последней истины, открытость жизни в неизвестность, неопределенность...

Сугубо личное всякий раз слегка повернуто у Бодлера так, чтобы вобрать правду трагического удела людского и заставить даже умы, наделенные крепким здоровьем, опознать свои черные часы в бодлеровских сетованиях-изобличениях самого себя. Рассказ о своих срывах молчаливо подразумевает тут незащищенность и других — близких и дальних собратьев по роду человеческому — перед разрушительными соблазнами («Полночная самопроверка»), а нередко и подкреплен прямым размышлением о тщете, обманчивости упований там, где «мечта в разлуке с действием» («Отречение святого Петра»), о смертной доле всех живущих на земле:

Да, бездна есть во всем: в деяниях, в словах...
И темной пропастью была душа Паскаля.
Из бездн Смерть глядит, злорадно зубы скаля.
И леденит мне кровь непобедимый Страх.

Томят безмолвные пугающие дали,
Ужасна глубина, сокрытая в вещах;
Кошмары Божий перст рисует мне впотьмах,
Как знаки тайные на некоей скрижали.

Боюсь уснуть: ведь сон — зияющий провал —
В Неведомое путь не раз мне открывал;
И мысль моя давно над пропастью повисла;

Безмерность не вместив в сознание свое,
Я жажду стать ничем, уйти в небытие...
— Ах! Знать бы только вас, о Существа и Числа!

В бездне, заселяющей тебя, — величие твое, ищущий истин, ибо все БЕЗДНА — действие, желание, мечта, слово, ибо бездна — все, чему нет и не может быть конца, ибо БЕЗДОННЫ как ВЕРХ, так и НИЗ. Как в первом, так и во втором — свои глубины, кручи, своя тишина, пространство свое. Из каждого окна, из которого смотришь, видишь всегда БЕСКОНЕЧНОСТЬ. И ты завидуешь бездне, завидуешь себе самому. И боишься ее, как боишься во сне, погружаясь в него, как в яму. Закономерны как зависть твоя, так и страх твой. Но, живя на земле, никогда не выходи за пределы ЧИСЕЛ и СУЩЕСТВ.

И смотрит человек НАВЕРХ, где такая же бездна, как ПОД НИМ, но если НИЗ присыпан твердью, то ВЕРХ прихлопнут КРЫШКОЙ, имя которой НЕБО. Прикрытое этой крышкой, кипит неохватное зрением огромное человечество. Что варится в этой кастрюле под названием земля? Ответа нет, тайна терроризирует тебя. И смотришь ты с тревогой в эту верхнюю бездну, прихлопнутую крышкой — небом. Кем бы ты ни был — рабом Христа или Порока, нищим или богатым, бродягой или домоседом, горожанином или крестьянином, умным или глупым. И где бы ты ни был — на море или на суше, в огненном климате или под ледяным солнцем. Вот она, ТАЙНА, тайна бездны — бездонная тайна. Вот оно, НЕБО; для одних — стены погребца, для других — иллюминированный потолок над сценой, где играют буффонаду; развратнику небо внушает панический страх, безумцу-монаху — надежду.

Человек — язычник, ибо молитва его обращена к СЛАДОСТРАСТИЮ. Оно же — пытка его души, пламя, бушующее в его подземелье. А ведь сладострастие — всего лишь эластическое привидение в обличье сирены из плоти и бархата. От демона унаследовал человек роковую гордыню, вечное состояние НЕПОКОРНОСТИ. С точки зрения ангела, он нечестивец. «Люби, — говорит ему ангел, — всех БЕЗ РАЗБОРА — нищего, злого, вознесенного и павшего, люби их всех ОДИНАКОВОЙ любовью и этим соткешь ты три-

умфальный ковер милосердия, подложив его под ноги Христу. Но нечестивец вопит в ответ: «НЕ МОГУ!».

Откуда она, эта строптивость в схватке с божеством? Из недр человеческих она, из бездны его, имя которой СЕРДЦЕ. Там происходит драматическая схватка не столько с божеством, сколько с САМИМ СОБОЙ, ибо каждый человек, достойный этого имени, носит в своем сердце желтую змею, которая в ответ на его ХОЧУ всегда говорит НЕТ. Когда он предается пороку, змея говорит — «ДУМАЙ О ДОЛГЕ!». Но когда он утверждает: «Хочу делать детей, деревья сажать, шлифовать стихи, мрамор точить», она лукаво вопрошает: «А ДОЖИВЕШЬ ЛИ ТЫ ДО ВЕЧЕРА?». Ведь нет в жизни человека такой минуты, чтобы он не слышал предупреждения невыносимой змеи. Отсюда и его полуночные терзания, когда само Время в облике настенных часов итожит прожитый день. «Так что же ты хотел, человек, сегодня свершить?» — «По-божески жить, покоряться Христу, не лгать, совершенствовать ум, дух свой крепить». — «А что получилось на деле?» — «Жил как еретик, богохульствовал, оскорблял то, что люблю, хвалил ненавистное, приветствовал глупость. Но главное, заключает грешник: «Пил, не испытывая жажды, ел, не испытывая голода». Часы заключают: «Человек слеп, глух, хрупок, как стена, изглоданная насекомыми». Возможно. Но откуда тогда его желание ВОЗНЕСТИСЬ? Икарова жажда полета? Стремление объять небеса? В зрачках сохранять воспоминания от встреченных солнц? — Все это от бездны, откуда зовет к нему все ПРОСТРАНСТВО, вся БЕСКОНЕЧНОСТЬ ВСЕЛЕННОЙ. Знает Икар: могила его бездной зовется.

Самомучительством поэта стало «пограничное состояние» между «обнаженным сердцем», чувствительной душой, взыскующей чистоты и ясности «человеческого существования» и острым, глубоким умом, демонстрирующим подноготную правду жизни, пытку жизни, истязание жизни. Если хотите, Ц в е т ы З л а — картинки души, отлитые в строгие классические формы. По сло-

вам критика, волны чувственности бушуют здесь в гранитных берегах беспощадной логики, искренняя нежность соседствует с едкой язвительностью, а благородная простота стиля взрывается разнужданными фантазмами и дерзкими кощунствами.

Мучительный разлад со временем и с собой, обостренно-болезненная чувствительность и необыкновенное дарование породили этот удивительный симбиоз сплина и идеала, сплав неистовой жажды чистоты и необузданной язвительности, великолепие гармонии и бессознательность сарказма. «Цветы» и «зло» — здесь всё построено на антиномиях: отчаяние и надежда, неверие и поиск абсолюта, мрачная мизантропия и пламенная любовь, откровенная эротика и величайшая возвышенность чувства. Сатанинское и ангельское — не антиномии, они перетекают друг в друга — вот суть Цветов Зла.

Культ прекрасного — это гигиена, это солнце, это воздух и море и дождь, это купание в озерной влаге, писал Эзра Паунд. Культ безобразного, Вийон, Бодлер, Корбьер, Бердсли — это диагноз. Вот почему культ прекрасного и описание уродств не являются противоположностями.

На Процессе (вспомним Кафку!) прокурор говорил: «Искусство без правил — больше не искусство; оно подобно женщине, которая сбросила с себя все одежды». Такова отвратительная логика фарисея, на которую поэт не преминул ответить: «Отныне мы станем писать только утешительные книги, доказывающие что человек от рождения хорош и все люди счастливы».

В отличие от череды сыновей века, изгоев-избранников, обнаруживших море зла, разлившееся в мире, Бодлер с ужасом обнаружил его источник не вне себя, а в себе самом. В каждом! В любом! И как подлинный Поэт, не умеющий лицемерить и таиться, он предался саморазоблачению — не хитроумной исповеди Руссо, а эксгибиционизму подпольного человека Достоевского.

Доселе красота была радостной и вдохновенной ложью, с Бодлером она стала скорбной и страдающей правдой, преследующей поэта как наваждение.

Смирение — значит приятие. Но как принять фальшь, лицемерие, страдание, неустроенность, саму эту покорность? Раз зло господствует в мире, призвание искусства — с безжалостной откровенностью отразить его, постичь его суть. После разочарования в бунте он не знает иной формы борьбы, кроме трагического разоблачения, срывания масок.

Он агрессивно не приемлет эгоистический мир алчности и жестокости, изгоем которого ощущает себя. Для него этот мир — суета в пустоте. В И с к у ш е н и и он отказывается от заманчивых предложений дьявола: «Я не нуждаюсь для моего удовольствия ни в чьей нищете, я не желаю богатства, которое оплачено горем».

В центре бодлеровского мира — человек: всё соотнесено с ним, всё персонифицировано, одушевлено. Двуплановость Ц в е т о в З л а — обобщенный мир и душевная жизнь — чем-то напоминает элегии Шенье. Но в мире Бодлера переход от восприятия к глубокому переживанию естественнее и тоньше. Явления внешнего мира, становясь болью поэта, не превращаются в умозрительные, мыслительные формы. Мир не анализируется, а поэтически синтезируется в новый, бодлеровский: единственный в своем роде. Своеобразие бодлеровской субъективности — не в солипсизме, якобы обнаруженном Сартром, но в этической сверхконфликтности, характерной для харизматических поэтов.

Эту неотрывность зла и добра символизирует ангел Н е о т в р а т и м о г о, который соблазняется не только совершенством, но и бесформенностью: прекрасным — в такой же мере, как и уродливым. В У ж а с н о м с о о т в е т с т в и и страшное влечет к себе: отблеск ада нравится лирическому герою. Если бы его изгнали из рая, он не стал бы страдать.

Болезнь, страдание являются неотъемлемыми атрибутами гениальности, но я категорически не согласен с тем, что последняя питается мазохизмом. Болезнь бесспорно присутствует в творчестве Бодлера, но ошибочно связывать его исключительно с болезнью: «У Бодлера эта болезнь оказалась хронической и неизлечимой; он превратил ее в единственную тему своего творчества, в единственный объект своей беспощадной рефлексии, он «сделал» из нее литературу...» (Г. К. Косиков). «Новый трепет», вызванный к жизни Бодлером, связан с его психологическим образом, но отнюдь не исчерпывается «ужасом», или наркотическим «восторгом», или «красотой тоски». Даже у Кафки или Киркегора, поэтов страха и трепета, творчество гораздо шире болезни — тем более у Бодлера, поэта полноты бытия, взыскующего его единства и открывшего новое его измерение — «вечность».

«Новый трепет» Ц в е т о в З л а — полная духовная раскрепощенность поэта, и самобытность, и «шевелиющийся хаос» бодлеровского мира, и совмещение строгости мысли с полетом мечты...

Прозрачная аналитика душевной смуты; изысканный, а то и вызывающе «барочный» и в своих удручающих наваждениях, и в своих хрупких грезах вымысел, поведенный с задушевной простотой; чеканная ворожба признаний в путанице страстей; непреложная правда странного; подчеркнутые прописной буквой аллегорические отвлеченности в окружении тщательно прорисованных, тонко подсвеченных и подцвеченных деталей; точеный прямой афоризм, зачастую увенчивающий намекающе-окольную метафорическую вязь; текучая, порой с напевными перекличками звукопись и подспудное извилистое струение крепко сбитых, ритмически уравновешенных строк, плотно пригнанных друг к другу внутри расчисленных до последней мелочи строфических построений; совершенное изящество сравнительно несложных архитектурных решений при изощренно гибкой проработке оттенков; причудливый гротеск в скромном обрамлении; кристаллизовавшееся нервическое бродило чувств — в «Цветах

Зла» исповедальная лава «больного вулкана», как назвал себя однажды Бодлер, бурлит в безупречно строгих изложницах.

Величие поэта — в пристальности взгляда, в глубине видения, в способности самоуглубления. Бодлер не случайно смотрится во все зеркала — он «хочет доискаться до себя такого, каков он *есть*». Он — глаз бытия и барометр человеческого существования, «*бытие в процессе существования*». Познание вообще, познание человека в частности содержит в себе элемент игры. Бодлер не скрывает, что упивается игрой, фантазией, примериванием ролей, вглядыванием в возможные роли. В Ф а н ф а р л о он признается:

Будучи от рождения весьма порядочным человеком, а от нечего делать — немного прохвостом, Крамер, актер по природе, оставшись в одиночестве, принимался разыгрывать для самого себя упоительные трагедии, а точнее сказать, трагикомедии. Если он чувствовал щекотку подкрадывающейся веселости, то, стремясь закрепить это состояние, принимался хохотать во все горло. Стоило ему, растрогавшись при каком-нибудь воспоминании, позволить слезинке набежать в уголок глаза, и он бежал к зеркалу — смотреть, как он плачет. Стоило девице в приступе внезапной, ребяческой ревности оцарапать его иголкой или ножичком, как он уже поздравлял себя с ударом кинжала, а если ему случалось задолжать каких-нибудь несчастных 20 000 франков, то он радостно восклицал:

— О, сколь печальна и горестна судьба гения, на котором висит миллион долгов.

Ж. -П. Сартр:

Переряжать — таково любимое занятие Бодлера: переряжать собственное тело, собственные чувства, собственную жизнь; он одержим невоплотимой мечтой сотворить самого себя: он трудится, чтобы чувствовать себя обязанным только себе; ему хочется без конца переделывать и исправлять

собственный облик, подобно тому как исправляют картину или стихотворение; он желает стать своим собственным стихотворением; это-то и есть его театр. Вряд ли кому-нибудь удавалось столь глубоко пережить непреодолимо противоречивый характер творческой деятельности. Ведь и вправду, разве не в том цель творца, чтобы творение оказалось его эманацией, плотью от его плоти? И разве не желает он вместе с тем, чтобы эта частица предстала перед ним как посторонняя ему вещь? И коль скоро Бодлер претендует на то, чтобы сотворить даже собственное существование, то не означает ли это, что он желает быть творцом в самом радикальном смысле этого слова? Впрочем, и на это стремление он исподволь накладывает ограничения. Когда Рембо предпринимает аналогичную попытку стать автором самого себя, восклицая свое знаменитое: «Я — это другой», он не колеблясь идет на перестройку всего своего мышления и приступает к систематическому расстройству всех своих чувств, он взламывает ту пресловутую природу, которая на самом деле является результатом его буржуазного происхождения, представляя собой не что иное, как обычай; он не разыгрывает представление, но всерьез пытается создать необыкновенные мысли и чувства. Что же до Бодлера, то он останавливается на полпути: его страшит то абсолютное одиночество, при котором жизнь и творчество становятся чем-то единым, когда рефлексивная ясность растворяется в спонтанности, являющейся объектом рефлексии. Рембо не тратит времени на то, чтобы предаваться чувству ужаса перед природой: он разбивает ее, словно копилку. Бодлер же вообще ничего не разбивает: его труд как творца состоит лишь в том, чтобы переряжать и упорядочивать. Он приемлет все, что подсказывают ему спонтанные вспышки его сознания; он хочет лишь слегка доработать их — оттенить здесь, смягчить там; если ему захочется плакать, он не станет хохотать во все горло; он просто заплачет *более исто, чем в жизни*, — вот и все. Высшее воплощение такого театра — стихотворение, в котором ему будет преподнесен заново продуманный,

пересозданный и объективированный образ того чувства, которое на деле он пережил едва ли наполовину.

Мне представляется, **Цветы Зла** — отповедь Бодлера утопическим самообольщениям, саморазоблачающая правда жизни, нелицеприятная исповедь, полнота человеческих проявлений, демонстрирующая убогость просвещенческой доктрины человека-«чистой доски».

Глупость, грех, незаконный законный разбой
Раствлеают нас, точат и душу и тело.
И, как нищие — вшей, мы всю жизнь, отупело,
Угрызения совести кормим собой.

Еще **Цветы Зла** — полнота чувствований человека: от тоски и подавленности, правды трагического удела людского до чудных грез наяву, прорывов в спасительное измерение жизни, видений «нового неба и новой земли», «все те мучительные душевные пере-
путья, проникновенность передачи которых особенно способство-
вала распространению славы Бодлера к концу XIX века».

Когда свинцовость туч нас окружает склепом,
Когда не в силах дух унынье превозмочь,
И мрачен горизонт, одетый черным крепом,
И день становится печальнее, чем ночь;

Когда весь мир вокруг как затхлая темница,
В чьих стенах — робкая, с надломленным крылом,
Надежда, словно мышь летучая, кружится
И бьется головой в бессилии немом;

Когда опустит дождь сетчатое забрало,
Как тесный переплет решетчатых окон,
И словно сотни змей в мой мозг вонзают жало,
И высыхает мозг, их ядом поражен;

И вдруг колокола, взорвавшись в диком звоне,
Возносят к небесам заупокойный рев,
Как будто бы слились в протяжно-нудном стоне
Все души странников, утративших свой кров, —

Тогда в душе моей кладбищенские дроги
Безжалостно влекут надежд погибших рой,
И смертная тоска, встречая на пороге,
Вонзает черный стяг в склоненный череп мой.

И рядом:

Восход сегодня — несказанный!
На что нам конь, давай стаканы,
И на вине верхом — вперед
В надмирный праздничный полет!

Главная отличительная черта Цветов Зла, определяющая новаторство, заключается в многовидении, в замене плоского, зиждущегося на трех китах мира, многомерным бытием и человека-«чистой доски» — взыскующим духом, странствующим между адом и раем.

«Сатанинское» он посильно оттенит «ангельским», наваждения «сплина» — томлением по «идеалу», ушибное — окрыляющим, провалы в отчаяние и отвращение ко всему на свете, включая себя:

Я затерянный склеп, где во мраке и гнили
Черви гложут моих мертвецов дорогих,
Копошась точно совесть в потемках глухих, —

просветленно-порывистыми взлетами, пусть редкими и краткими:

Я в музыку порой иду, как в океан,
Пленительный, опасный —
Чтоб устремить ладью сквозь морок и туман
К звезде своей неясной.

Сколь бы противоположны ни были, однако, иные ипостаси Бодлера-лирика, колеблющегося между двумя крайностями: «ужасом жизни и восторгом жизни», — они всегда не просто взаимоотталкиваются, но и взаимопревращаются. Го-

ловокружительная бездонность человеческого сердца («Человек и море») и теснейшее соседство, сцепление, своего рода «оборотничество» в нем благодатного и опустошающе-греховного («Голос») — ключевые послышки бодлеровской самоаналитики, обеспечивающей «Цветам Зла», вопреки всем толкам о «клевете» на род людской, восходящим к прокурорскому обвинению книги в 1857 году, значение непреходящего лирического открытия.

Кстати, наиболее проницательные современники Бодлера уже вполне осознавали новаторство поэта: «Сплин», — писал Флорбер, — произведение глубоко взволновавшее меня своей правдивостью. Ах! Вы действительно понимаете скуку жизни! Можете не гордись похвастаться этим!».

Поэзия Бодлера суггестивна — его новаторство включает в себя множество приемов «навеивания», «внушения», «намекающей ворожбы», «глубинной риторики», целый арсенал средств активизации эмоционального и интуитивного поля, позволяющих прорваться в «иные миры». Сам он видел в поэзии именно такое средство — ноуменальность, сущностность: «Поэзия — это самое реальное из всего, что существует на свете, но до конца истинной она может быть лишь в *ином мире*».

Суггестия способна на то, на что не способна выразительность. Суггестия — это язык соответствий, сродства души и природы. Она не стремится *передать* образ предмета, она проникает внутрь его естества, становится его голосом. Суггестия не может быть бесстрастной, она всегда нова, поскольку в ней заключается сокровенное, неизъяснимое, *невыразимая* суть вещей, к которым она прикасается. Давно затверженные слова благодаря ей как будто звучат впервые. Она становится голосом предмета, о котором хочет сказать, и голосом той души, к которой обращен рассказ; она заставляет звучать в уме внимательного читателя некое эхо, отзвук невыразимого...

Говоря о поэтическом новаторстве Бодлера, я хотел бы подчеркнуть, что задолго до Хьюма и Элиота он заговорил о концепции безличностного начала, имея в виду не объективность, но право поэта на выявление глубинного, сущностного, скрытого от прямого взгляда, можно сказать — бытийного. Говоря о собственной поэзии, Бодлер корил критиков в том, что они не замечают ее «безличностность» — новаторство, модернизм, новую перспективу видения мира.

Кстати, сам Бодлер был крайне уязвлен упреками Фигаро в непочтении к учителям-романтикам (между строк прочитывались имена Ламартина, Сент-Бёва, да Виньи, Гюго). Все они были еще живы, и такая «критика» подспудно вбивала клин в отношения поэта с «мэтрами». Конечно, правильнее было бы говорить не о непочтении, а о преодолении, но целью критиков было не возвеличить Бодлера, а лишить покровителей, объявить его творчество «враждебным» им. Сами «столпы» французской словесности не только не участвовали в травле младшего собрата, но так или иначе выражали ему симпатии: да Виньи положительно отозвался о творчестве Бодлера в самой Французской Академии, Гюго поздравил его с «ослепительным блеском» книги, Сент-Бёв снабдил адвоката на процессе указаниями, как лучше защищать Цветы Зла на заседании Трибунала.

На критику Фигаро Бодлер ответил открытым письмом, обнажив в нем тайную задачу рассориться с лучшими писателями Франции. Отношения с признанными мэтрами пытались испортить не только недоброжелатели, но и — без злого умысла — друзья. Бабу бросил упрек Сент-Бёву, что, восславив бездарный роман Фейдо Фанни, он промолчал относительно подлинного события в литературе — Цветов Зла. Бодлеру вновь пришлось оправдываться перед человеком, помогавшим ему во время процесса. Сент-Бёв поверил, что Бодлер не причастен к выпадку Бабу, но в намерения великого литературного критика не входило публичное восхваление книги, восстановившей против себя «сливки общества».

Он твердо решил держать в «деле Бодлера» нейтралитет. В наследии крупнейшего литературного авторитета Франции великий поэт удостоился единственного слова — «своеобразен», что свидетельствует лишь о сверхосторожности автора *Бесед по понедельям*, критическое чутье которого не могло не оценить «явление Бодлер», но пошло на поводу у чутья политического...

Я убежден в том, что, если бы не страх, Сент-Бёв, в частной беседе назвавший Бодлера мэтром, посвятил бы ему достойную перьев обоим статью, но, увы... В период между первым и вторым изданиями *Цветов Зла* лишь один критик — Арман Фрез — позволил себе в статье о сборнике сонетов другого французского поэта Суляри подчеркнуть влияние *Цветов Зла*, но, в лучшем случае, это можно расценить как признание новаторства столичного поэта по отношению к поэту провинциальному, сделанное к тому же в провинциальной прессе. Бодлера, видимо, глубоко задела скупость критики в отношении книги, которая играла поворотную роль в литературном процессе, но, возможно, он в то время был единственным человеком, сознающим, что он сам написал. Гению не оставалось ничего другого, как говорить друзьям, как мало он прислушивается к критике. Впрочем, это тоже было правдой, как и то, что «мало прислушиваясь к критике», он, развивая мысль, продолжал: «с усердием погружаюсь в собственную *заскорузлость*», то бишь в себя, в свою поэтическую правду.

Публикация второго издания *Цветов Зла* также прошла почти незамеченной, несмотря на титанические усилия автора и издателя привлечь к ней внимание. Экземпляры вышедшей книги были разосланы во все доступные им литературные издания, но только журнал *Ле Конститюсьонель* опубликовал похвальную заметку, явно инспирированную самим автором. Об этом свидетельствует содержательная часть заметки — наличие мыслей, которые в данный момент были наиболее необходимы Бодлеру (хотя далеко не все из них соответствовали действительному положению дел):

Несомненно, странным он может показаться, этот сборник интимных и колоритных стихов, подлинный расцвет поэзии зла, рожденный, развиваемый и подавляемый в глубине встревоженной, но мужественной души. В этом подлинно новом издании каждый стих был переработан; исчезли те места, которые, неправильно интерпретированные, могли бы вызвать слишком серьезные сомнения, а 35 новых названий, самого высокого качества, обогатили и укрепили собой этот компактный том, несомненно один из самых интересных для мыслителя и художника, появившихся после великих литературных дебатов 1830 года.

Под псевдонимом «Анри Дерош» критическая заметка скрывала знатную женщину, герцогиню Сен-Мар. В приведенном фрагменте явно преувеличены слова о переработке «каждого стиха» и «подлинно новом издании», столь важные для Бодлера, но мало соответствующие правде: подлинно выдающимся событием в литературной жизни Франции был модернизм первого издания, кладущий предел романтизму («великим литературным дебатам 1830 года»).

Тон, заданный Анри Дерошем, подхватывает 2 марта журнал «Л'Иллюстрасьон». Критик Леон Вейли уже совершенно от себя и абсолютно объективно заявляет: «Книгу отличают многие качества: выразительность слога, свобода и органичность мысли и экспрессии, известная сила, заключенная в самой фактуре стиха, святое отвращение к банальности; правда, все это порою доведено до крайности; энергия доходит до терпкости, едкости даже; независимость соседствует с пороком и цинизмом; оригинальность переходит в странность, и, вообще, как в деталях, так и в сумме — слишком много, как мне кажется, тенденциозности. Однако, в итоге, перед нами ярко выраженная индивидуальность, а в наш век обезлички уже одно это качество способно компенсировать недостатки книги». До более высокой оценки

критик, ограниченный вкусами своей эпохи, подняться и не мог. Это понимал Бодлер. Этого и только этого он от критики эпохи и добивался; остальное — знал сам.

Естественно, как большинство литературных шедевров, новая книга не обошлась без поношений, терминология которых свидетельствует о глубочайшем родстве шариковых всех времен и народов: «кровавые привидения фантасмагорического поэта», «грязная смесь языческой развращенности и крайней католической суровости» и т. п. Ревю фантастик, демонстрируя убогость вкуса, предпочел Цветам Зла сусальные Стихи и пейзажи некоего Огюста Лакоссада, а Фигаро, сквозь зубы признавая поэтическое мастерство Бодлера, уличило автора в несоответствии поэтических плодов природному дару.

Даже журналы, публикующие подборки новых Цветов Зла, отказывались от комментариев (Ревю контампорэн) или сопровождали стихи тупыми критическими замечаниями, свидетельствующими лишь об ограниченности их авторов (Ла Козери). Лишь литературный обозреватель журнала Л'Артист Валери Вернье, выражая недоумение по поводу молчания авторитетов, заметил: «...а ведь мысль Бодлера находится в авангарде прогресса в искусстве; он — творец в области ритмики, творец на почве анализа и песенного откровения, религиозно ревностный хранитель поэтической формы». Признание явно лестное, но автором не развитое...

Г. Орагвелидзе:

Лишь в декабре появился положительный отзыв, подписанный авторитетной фигурой эпохи — Леконт де Лилем («Ревю эропезн»). Но это не был отзыв критика. Это было слово поэта в защиту поэта. Де Лиль, как всегда, опаздывал, но никогда НЕ ОТСУТСТВОВАЛ. В заключение отмечу и то, что можно было бы и не отмечать, — маленькие жур-

нальчики («Ревю фантазист», «Диожен», «Папийон»), столь же быстро возникающие, как и исчезающие, единогласно поддержали «свояка». Погоду они не делали, но чувствовали, что делает ее именно Бодлер. Очевидно, везде, где есть литература, где так или иначе развивается она, можно их встретить — скромных, незаметных, порою незадачливых, но, как правило, всегда честных ТРУЖЕНИКОВ МЕЧТЫ.

Еще Гумилёв обратил внимание на повышенное музыкальное чутье автора Ц в е т о в З л а, одним из первых во Франции оценившего Вагнера. Не будучи музыковедом, он стал единственным из французских критиков, который, услышав Т а н г е й з е р а, заявил, что в лице Вагнера Европа обрела новую музыку и величайшего гения. В свою очередь все бодлероведы единодушно признают «уникальный тембр бодлеровской поэзии», «этой симфонии, одновременно трепетной и мощной». «Подлинное богатство [Ц в е т о в З л а] — музыка человеческого крика». «Поэзия Бодлера — это поэзия на пределе, как музыка любимого им Вагнера».

Музыкальность поэзии самого Бодлера оттеняется «любовью к смешанному словарю, где слова, резко противопоставляясь друг другу (контрапунктичность!), приобретают неожиданность и телесность — в этом сказывается его раннее увлечение вульгарной латынью, — стремлением к сложной композиции «порочных» сюжетов. Ясно, что темы любви, добра и красоты своей банальной мягкостью только притупили бы слишком острые зубцы подобной мельницы».

Поэзия Бодлера обязана своей длительностью и той властью, которой она пользуется, полноте и особой четкости своего тембра. Этот голос порой спускается до красноречия, как это часто случалось у поэтов этой поры; но он хранит и развивает почти всегда мелодическую восхитительно чистую линию и совершенную звучность, отличающую его от любой прозы.

Бодлер тем самым дал удачнейший отпор стремлениям к прозаизму, которые отмечаются во французской поэзии с середины XVII века... Примечательно, что тот самый человек, которому мы обязаны этим возвратом нашей поэзии к своей сущности, является в то же время одним из первых французских писателей, которые испытывали страстное влечение к музыке в собственном смысле слова. Я упоминаю об этой склонности, проявившей себя в знаменитых статьях о «Тангейзере» и «Лоэнгрине», в связи с позднейшим влиянием музыки на литературу... *«То, что получило наименование символизма, весьма просто сводится к общему стремлению заимствовать у музыки свое действие...».*

Бодлер искал связь между звуками, цветами, запахами: все чувства должны быть обострены для поэзии. Затем Верлен принес сюда музыку слов.

Как затем Валери в своей *А г а т е*, Бодлер пытался выразить мысль, пребывающую на грани грезы и сна. В свое время Гёте предвидел во вразумительности серьезнейшую опасность для поэзии. «Сердце заключает в себе страсть, но одна лишь фантазия заключает в себе поэзию». Бодлер, Готье, Уайльд понимали, что одно дело — чувствовать природу, и другое — передавать это чувство. Должен ли при этом художник быть ясным, как того требовал Суинберн, или эзотерическим, — дело его свободы.

Бодлер не просто позаимствовал у Гейне выражение «*sur-naturalisme*», но с полным правом заслужил имя «родоначальника сюрреализма и протагониста авангарда». Лишь один пример: как показали Р. Якобсон и К. Леви-Стросс в нашумевшей статье «*К о ш к и*» Шарля Бодлера, в этом стихотворении явно прослеживаются все «этапы движения от плана реального... к плану «сюрреальному».

Сам Бодлер всегда ставил работу воображения, фантазию и интуицию художника много выше «вульгарной действительно-

сти» и даже называл воображение «царицей способностей», ибо «воображение — царица истинного, и возможное — одна из областей истинного». Власть воображения — краеугольный камень эстетики Бодлера:

Весь видимый мир есть лишь магазин образов и знаков, которым воображение отведет место и назначит относительную цену; это — род пищи, которую воображение должно переварить и трансформировать. Все способности человеческой души должны быть подчинены воображению, которое пользуется ими всеми сразу. Точно так же, как хорошо знать словарь еще не означает обязательно знание искусства композиции и как само искусство композиции еще не означает универсального воображения, так хороший художник может не быть великим художником. Но великий художник обязательно хороший художник, потому что универсальное воображение включает в себе знание всех средств и желание овладеть ими.

Интимная мысль художника господствует над моделью, как творец над творением, ибо, «чтобы выбирать, нужно обладать». Обладание — это мир в нас. Или он есть — и тогда есть искусство, или его нет — и тогда нет ничего, внешний мир не спасает... Фантастическое неотделимо от реального, «фантастическая реальность жизни» есть ее глубина.

Важнейшая отличительная черта Цветов Зла — виртуозность поэтических средств, тщательная работа над словом, богатейшая ритмика, изысканная рифма.

Барбье д'Орвилли:

По языку и манере Бодлер, который в начале своего сборника приветствует как учителя Теофиля Готье, принадлежит к той школе, полагающей, что все потеряно, да же ч е с т ь, при первой же слабой рифме.

А. Белый:

Бодлер с мучительной трудностью подбирал редкие рифмы, что влияло, по мнению Cassagn'a на обилие контрастов, неожиданных сопоставлений в поэзии Бодлера; так: Бодлер употребляет слова, где несколько слогов полностью рифмуются друг с другом, пользуется звуковым богатством слова... и даже рифмует слова, оканчивающиеся разными согласными, что вовсе запрещалось многими теоретиками. Быть может, теория богатых рифм, вызвавшая в Бодлере умение сопоставлять несопоставимое, явилась лишь средством запечатлеть в форме его теорию соответствий.

...из 167 стихотворений Бодлера 112 написаны александрийским стихом; такое предпочтение, оказываемое Бодлером александрийскому стиху, опять-таки понятно, если принять во внимание величавость и строгость бодлеровской музыки (здесь опять встречает нас строгое соответствие содержания с рифмой).

...любимый ритмический ход Бодлера есть комбинация анджабемента с триметром или с капризной игрою цезур; все эти черты уже отличают бодлеровский стих от классиков; двойственность стиля видит в нем и Теофиль Готье; с другой стороны, заявление Стефана Малларме о том, что молодые поэты пытаются создать лишь бóльшую гибкость стиха в пределах основных правил классической метрики, тесно сближает Бодлера с последующей эпохой французского символизма. К числу особенностей бодлеровской ритмики относится обилие многосложных слов, которые, по мнению Cassagn'a и Брауншвейга, способствуют замедлению темпа.

Но более всего параллелистический характер бодлеровского символизма воплощен в форме соответствия между содержанием образа и его словесной инструментровкой; во

французской поэзии нет равного Бодлеру инструменталиста; поразительно обилие (и как бы чрезмерность) аллитераций и ассонансов в поэзии Бодлера.

Бодлер сознательно искал аллитераций, вероятно, под влиянием Сент-Бёва и еще более под влиянием своего великого учителя и таинственного двойника, Эдгара По.

Есть неизменное соответствие между звуком и смыслом; присутствие звуковой гармонии в значительной мере ослабляет доминирующую роль рифмы; придавая гибкость и своеобразность стиху французских классиков, играя цезурой, насыщая стих ассонансом и аллитерацией, Бодлер является отдаленным предтечей свободного стиха, который Г. Кан обосновывает именно на игре аллитераций и ассонансов.

Кроме того: Бодлер обильно пользуется рефренами, повторениями слов, параллелизмами.

Сложность структуры сочетается всюду у него с простой, верность традициям классиков с новаторством. Станный и двойственный стиль Бодлера является живым воплощением странной и двойственной его жизни; а эта жизнь есть воплощенное учение о соответствиях; символ Бодлера есть соответствие и только соответствие образа переживания; в основе этого соответствия — неумолимая двойственность в осознании себя и мира.

Более чем о ком-либо можно сказать, что форма лирики Бодлера есть сам Бодлер. И потому-то невозможен перевод Бодлера, или он возможен еще в самом далеком будущем.

Тщательно работая над стилем, формой, содержанием, поэт не терпел редакционного вмешательства в свои тексты. Сохранилось гневное письмо Бодлера к директору **Н а ц и о н а л ь н о г о о б о з р е н и я**, Жерве Шарпантье, спровоцированное «правкой»:

...я прочел два отрывка из моих произведений, напечатанные в вашем журнале. Я увидел там недопустимые из-

менения, внесенные после того, как я подписал корректуру к печати. Вот причина, месье, в силу которой я избегаю печататься в журналах и обозрениях. Я говорил вам: изымите все произведение, если в этом произведении вам не нравится запятая, но не вычеркивайте запятой: она имеет свой смысл.

Я отдал всю свою жизнь на то, чтобы овладеть искусством сочетания фраз. И я утверждаю, не боясь показаться смешным, что все, подписанное мною к печати, доведено до абсолютной законченности.

В центре философской лирики Бодлера — человек, творческая личность, природная ширь и многообразие человеческого существования. Символ и «зеркало» человека — море, «горькая бездна». Человек — «брат моря», неукротимой стихии, разгула страстей, вечной борьбы. «Человек, как и море, — “вечный борец”, ибо никто не в силах “измерить бездны” в его душе, как не в силах “сосчитать все морские богатства”».

Морем, как свободной стихией, проникнута и подавляющая часть любовной лирики поэта (циклы Жанны Дюваль и Мари Добрен), мощной волной вливается море и в рассуждения об искусстве, особенно когда речь идет о музыке, ибо она — «морской прибор», уносящий человека в лазурь БЕССМЕРТИЯ и, одновременно, ввергающий его в штормовую бездну ОТЧАЯНИЯ. И идеал поэта в искусстве связан с величием страстей (тоже морская тема); Бодлер влюблен в крупные формы, ему противно «рукоделие» художника Гаварни, мастера модных виньеток, его шокирует «мелководье» томления чахоточно-романтических дам и кавалеров. Если уж страсти, то такие, какие под стать титанам из «Вечной ночи» Микельанджело, если уж кровь, то пусть проливает ее леди Макбет, ибо идеал поэта «красного цвета». Пусть, наконец и в итоге, — над человеком посмеются «могильные черви», эти «житейские философы» и «дети гнили». Главное — он жил,

Город, большой цивилизованный город, его архитектура и пейзажи, его жизнь, его уродство и красота, чудовищные контрасты нищеты и богатства, великих творений человечества и его преступлений и пороков — вот то, что зачаровало душу Бодлера, воспитало его талант, определило его своеобразие и вместе с ним вошло в мировую литературу и искусство.

В. Левик

В отличие от романтиков, Бодлер — поэт города, урбанист, наследник Франсуа Вийона, как и великий поэт-бродяга по прозвищу Корбюзэ, не страшщийся правды жизни, ее жестокости, страсти, натурализма:

Мой дорогой Денуайе, вы просите у меня стихов о природе, не так ли? О лесах, о больших дубах, о зелени и насекомых и — без сомнения — о солнце? Но вы прекрасно знаете, что я не способен умиляться растениями и что моя душа сопротивляется этой новой религии... Мне даже всегда казалось, что в расцветающей, омолодившейся природе есть что-то бесстыдное, угнетающее. Не имея возможности удовлетворить вашу просьбу в строгих рамках намеченной программы, я посылаю вам два стихотворения, в которых до некоторой степени суммированы те раздумья, те образы, которые осаждают меня в сумеречные часы («Утренние сумерки» и «Вечерние сумерки»). В глубине лесов, затерянный под сводами, напоминающими своды церквей и соборов, я размышляю о наших удивительных городах, и в волшебных мелодиях, катящихся по вершинам деревьев, я слышу рыдания и жалобы всего человечества.

И. Карабутенко:

К этому письму, которое может расцениваться как программное заявление, были приложены два стихотворения,

вошедшие впоследствии в «Цветы Зла», и две миниатюры в прозе: «Вечерние сумерки» и «Одиночество». Впервые Бодлер заговорил об обязанности художника отображать современность еще в своей первой искусствоведческой статье «Салон 1845 года». Там содержались строки, не привычные для глаз читателя: «Художником, настоящим художником будет тот, кто сумеет раскрыть в современной жизни ее эпическую сторону...». Одна из глав следующей статьи — «Салон 1846 года» носит многозначительное название: «О героизме современной жизни». Здесь Бодлер снова доказывает, что современная эпоха не меньше, чем предыдущие, богата возвышенными и эпическими мотивами, стоит лишь осмотреться: «Парижская жизнь полна великолепными поэтическими сюжетами. Чудесами пропитано все, они окружают нас как воздух, но мы их не замечаем». Мысли о долге художника перед современностью лежат в основе статей «Салон 1859 года» и «Художник современной жизни». Во второе издание «Цветов Зла» Бодлер ввел новый раздел — «Парижские картины». Но, пожалуй, в полную силу тема города прозвучала в стихотворениях в прозе.

Перед глазами поэта проходит множество существ, населяющих лабиринты европейской столицы. Он умеет понять их, проникнуться их мыслями и стремлениями, заботами и радостями. В стихотворении «Окна» он рисует пожилую, морщинистую, бедную женщину, чья история жизни запечатлена в ее облике. Вообще проблема бедности, трагедия «маленьких людей» постоянно привлекает внимание писателя. Он подчеркивает безотрадность их существования, вводя в рассказ красноречивые контрастные детали. Так, жалкий паяц, «один из тех, в чьи обязанности входит вызывать смех королей, когда их осаждают угрызения или скука», приник в солнечный безмятежный день к ногам мраморной Венеры, и его глаза (Бодлер очень часто изображает крик человеческих глаз) с мольбой поднимаются к ней в надежде получить ответ на все вопросы, которыми измучи-

ла жизнь. Но безучастная Венера спокойно смотрит вдаль своими «мраморными глазами». Впрочем, смысл аллегории — и это составляет силу и оригинальность всех произведений Бодлера — многопланов. Здесь и новая вариация темы, представленной в сонете «Красота»: поиск смысла Прекрасного, трагедия творческих мук художника; и тема «проклятого поэта», и вечная проблема взаимоотношений мужчины и женщины. Образ бедного клоуна, ассоциирующийся с образом отверженного поэта, с большим художественным мастерством воссоздан в стихотворениях «Старый шут», «Добрые собаки». Различные аспекты темы нищеты затронуты в миниатюрах «Пирог», «Игрушка бедняка», «Глаза бедняков», «Фальшивая монета», «Пожалеем нищих!». Причем в последней Бодлер под присущим ему парадоксальным углом зрения рассматривает проблему сохранения человеческого достоинства.

Город и Солнце — темы многих стихотворений раннего Бодлера (до 1848 г.).

Г. Орагвेलидзе:

Говоря о стихах первой веши, посвященных изображению города, нельзя не выделить, в первую очередь, их главного обобщающего героя. Им является СОЛНЦЕ. Это удивляет, поскольку ничего веселого в этих стихах нет, скорее наоборот: сцены, которые мы видим, фон, на котором они происходят, наводят только на скорбные мысли, обычно зарождающиеся под мрачным покровом ночи. Но ведь ночь прячет, нивелирует. Картина городской юдоли, нарисованная Бодлером, бескомпромиссна, отсюда и ее обнаженность, отраженная в беспощадном оке ЖЕСТОКОГО солнца. Да, оно у него именно ЖЕСТОКОЕ, но в жестокости этой есть нечто священное и самоотреченное, ибо солнце выступает как КОРМИЛЕЦ-ОТЕЦ (оно по-французски мужского рода)

и как ПОЭТ или просто СОЧИНИТЕЛЬ СТИХОВ: «Оно, словно поэт, спускается в город, облагораживая судьбы самых низких вещей, и входит королем, без шума и без слуг, во все больницы и во все дворцы». Да простит мне читатель цитирование прозой. Поэтические переводы звучат несомненно «красивее», но им не хватает тех крохотных, но важных акцентов и оттенков, позволяющих глубоко и правдиво осмыслить авторскую мысль, заключенную в образе. Для примера приведу лучший русский перевод этих строк:

Ты, Солнце, как поэт, нисходишь в города,
Чтоб вещи низкие очистить навсегда;
Бесшумно ты себе везде найдешь дорогу
К больнице сумрачной и царскому чертогу!

Чтобы зарифмовать на другом языке и удержаться в ответственном размере, поэту-переводчику приходится жертвовать, как убеждает пример, довольно значительными (порой принципиальными) оттенками. Нет у Бодлера обращения к солнцу «на ты», поскольку он с ним не беседует, а лишь констатирует его неумолимое присутствие; потерян и такой важный применительно к солнцу эпитет, как КОРОЛЬ; наречие «бесшумно» — слишком убого в сравнении с «БЕЗ ШУМА И БЕЗ СЛУГ»; обобщения «больница», и «царский чертог» (вместо ДВОРЦОВ, самых разных, где живут не только коронованные особы, но и банкиры, вообще богачи) тоже, как нетрудно догадаться, суживают значение этого развернутого образа солнца.

В стихах истинного парижанина, каким был Бодлер, читатель не найдет хрестоматийных примечательностей этого великого города. Париж автора «Цветов Зла» ограничен рабочим предместьем, лабиринтом грязных улочек, петляющих среди трущоб. Во дворцы, правда, входит Солнце, но поэт туда не заглядывает. Домики-развалюхи, где за каждой шторой «убежище тайного порока» выглядят особенно жалки-

ми в щедрых лучах солнца. Еще более ущербными предстают ковыляющие на костылях калеки, золотушные дети, измотанные нуждой женщины, размалеванные девицы. Солнце как микроскоп; любую морщинку превращает в глубокую яму, любую царапину в кровавую рану. Свершив свой круговорот, оно заходит, и над рабочим кварталом опускается густая ночь.

Вино в поэзии Бодлера не могло не занимать места рядом с Солнцем:

«Чтобы утопить укор и убаюкать вялость всех этих проклятых, умирающих в тиши, Бог, во власти угрызений совести, сотворил сон; человек добавил вино, священного сына солнца». ВИНО Бодлера — начало активное в отличие от божьего сна, дарующего человеку всего лишь ЗАБВЕ-НИЕ, ибо «песнь вина полна света и братства». Неотделима она и от ТРУДА. «Знаю, — пояснит в своем монологе ДУША ВИНА, — сколько нужно на огненной равнине усилий, пота и обжигающего солнца чтобы зачать меня».

Вино, это дитя Солнца, облегчает жизнь, очеловечивает закабаленных, но и соучаствует убийству...

И появляется он, хмельной тряпичник, вынашивающий благороднейшие проекты: «Он клятвы дает, диктует возвышенные законы, уничтожает злых, возвышает их жертвы, и под куполом неба, словно подвешенный балдахин, опьяняется великолепием собственной добродетели». Да, вино, сын солнца, помогает мечтать, когда наступает ночь и все кажется возможным, ибо вино обещает: «Я зажгу глаза твоей восхищенной жене, сыну твоему верну силу и цвет лица; превращусь для него, хилого атлета жизни, в масло, укрепляющее мышцы борцов. И в тебя западу растительной амброзией, ценным зерном, брошенным в почву вечным Сеятелем, чтобы наша любовь породила поэзию».

Но и убить оно способно. Последнее подтверждает баллада «Хмель убийцы», решенная в ключе пролетарской песни. Рабочий убивает жену, бросая ее труп в колодезь. «Она была, — поясняет убийца, еще красивой, хотя изрядно усталой! А я, я слишком ее любил! Вот почему я ей сказал: уйди из этой жизни!». Вино довело рабочего до кровавого «прозрения»; оно сотворило зло во имя патологически возвышенной любви. «Никто не поймет меня, — сознается убийца. — Никому из этих тупых пьяниц и в голову не придет в одну из бредовых ночей превратить вино в саван...». Не знают они, тупые пьяницы, что такое настоящая любовь «с черным ее волшебством, адским кортежем тревог, с пузырьками яда, со слезами, с шумом цепей и костей!». Вино — надежда поэта, вино — оправдание убийцы; оно и «растительная амброзия», оно и кровавый запой.

В С п л и н а х Солнце уступает городским Туману и Мгле — символам омертвления и утраты надежды:

Неба не видно; оно служит лишь «отверстием», откуда низвергаются не столько ливень, сколько «черные дни», те, что «грустнее ночей». Земля лишилась своей тверди, превратилась в «сырой застенок» с «гнилым потолком», косые же нити дождя напоминают «решетки огромной тюрьмы». **НАДЕЖДА**, опора человека, **ПОБЕЖДЕНА**, а если и жива, то лишь в облике «летучей мыши», ибо в людских черепках поселилось «проклятое племя пауков». И проходят в душе поэта «похоронные дроги, без дробы барабана, без музыки». Это час, когда просыпается **ТРЕВОГА**, мучительное и деспотическое чудовище, это час, когда колокола возвещают о капитуляции, о победе материи над духом. Бодлер вывешивает свой флаг, но он у него не белый, а **ЧЕРНЫЙ**. Черный флаг **ВЕЧНОГО БУНТА**. Будь осторожен, читатель, не пессимизмом проникнута эта картина. Флаг ведь не белый. Он **ЧЕРНЫЙ**.

Город («миф большого города», по словам Роже Кайуа) для Бодлера — символ созидания, может быть, поэзии.

Все в нем *поэзия* в точном смысле этого слова. Можно, пожалуй, сказать, что восторг молодежи, вызванный в начале 20-х годов электрическими рекламами, неоновым освещением, автомобилями, был глубоко бодлеровским по своей сути. Большой город — отражение той бездны, имя которой — «человеческая свобода». И вот Бодлер, этот ненавистник человека и «тирании человеческого лица», тем не менее, благодаря культу человеческого творения, оказывается гуманистом.

Так ли? — Город Бодлера полон болезненных демонов: проститутки, солдаты, сводники, маклеры, букмекеры, воры... Здесь много страдания и боли — это мир притонов, казарм, обездоленных домов, больниц, где «разыгрывается финал кровавой драмы под названием “Жизнь человека”». Это мир вечного круговорота, где вечерние сумерки сменяются утренними:

Подчиняясь ритму вечного круговорота, наступают УТРЕННИЕ СУМЕРКИ. И здесь Бодлер пользуется шумовыми эффектами. Горнист поднимает на ноги солдат в казарме, петух — бедноту в обездоленных кварталах. Затем в игру вступают эффекты световые: схватка «света лампы» со «светом дня». Ветер тушит уличные фонари, «море тумана» окутывает здания. «Демоны» начинают свое движение вспять: развратники возвращаются на свои чердаки, проститутки погружаются в первый сон. Меньшинство засыпает. В предрассветном тумане на улицу выходит большинство, выявляя главную метафору урбанистических зарисовок Бодлера: Париж в облике «старого мастерового», укладывающего в кошелку «свой инструментарий».

И накануне ночи, и накануне дня страдание и боль по частице уносят жизнь. В сонете «Смерть бедняков» поэт

увидит в смерти и «вибрирующую ясность на нашем черном горизонте», и «приоткрытую дверь на пути в неизвестность», ибо для него, как для подлинного отверженного, смерть — не костлявая старуха с косою, а «мать-утешительница», «ангел милосердия», но и «харчевня» у дороги, где можно, наконец, удобно посидеть, вкусно поесть и безмятежно отдохнуть. Устали мы, как бы говорит поэт, от вечных поисков лучшей доли, от голода, унижений и проклятий. Дайте и нам отдохнуть, хотя бы по ту сторону жизни.

Город Бодлера — это философия жизни, лишенной природной простоты и природного здоровья, — почти уже философия жизни «полых людей» на «бесплодной земле».

Мир фантомов! Людской муравейник Парижа!
Даже днем осаждают вас призраки тут,
и, как в узких каналах пахучая жижа,
Тайны, тайны по всем закоулкам ползут.

О, созерцай, душа: весь ужас жизни тут
Разыгран куклами, но в настоящей драме.
Они, как бледные лунатики, идут
И целят в пустоту померкшими шарами.

С. Великовский:

Бодлеровский Париж — пестрое всеединство жизни, перекресток веков и нравов, где столкнулись, перепутались, сплелись уходящее и завтрашний день, шумное многолюдье и одиночество посреди толчеи, роскошь и невзгоды, разгул и подвижничество, грязь и непорочность, сытое самодовольство и набухающий гнев, седая старина и приметы только-только возникающего (которые у Бодлера не выглядят, однако, броскими вкраплениями, а встроены без малейших зазоров в описания) наряду с давнишним, примелькавшимся: «Трубы, колокольни — эти мачты города» — или о завод-

ском дыме: «Угольные реки устремляются вверх к небосводу»). Здесь, в городе, дворцы и задворки не разведены, как замок и деревня, тут царит вселенское смешение: неудачники ютятся по соседству с баловнями судьбы, бедноте из трущоб случается в пестрой уличной толпе очутиться рядом с обитателями пышных особняков, на окраины изрыгается «мутная рвота огромного Парижа», и оттуда же, из предметий, где «кипит грозное бродило», на его площади выплескивается иной раз бунтарская лава.

Интерес к городу, помимо прочего, подпитывается бодлеровским «духом современности», его тягой к «сверхприродному» и чудесному. Бодлеровский Париж — «людской муравейник, где средь бела дня призраки цепляют прохожего», город тайн и странностей, кошмаров и надежд...

На самые заурядные вещи ложится печать странно-таинственного, когда они у Бодлера трепещут в мерцании газовых рожков, отбрасывают причудливые тени, плавают в желто-грязном тумане. Вовлеченные в хоровод метаморфоз — преломлений сквозь призму душевного настроения, подробности городского быта то прорастают скрежещущим гротеском кошмара, словно перенесенного со средневековых гравюр («Семь стариков», «Скелет-землероб»), то поднимают со дна памяти вереницу дорогих сердцу ликов, вновь и вновь возвращают к неотвязным думам («Лебедь»). И подобно тому, как это происходит при погружениях Бодлера в душевные недра, так и взор его, обращенный вовне, словно бы предвещая зрение живописцев-импрессионистов, избирательно и напряженно внимателен к положениям переломным, стыковым (излюбленное время суток — сумерки, предрассветные или вечерние, излюбленное время года — осень), когда увядание и рождение, покой и суэта, сон и бодрствование теснят друг друга, когда блики предзакатного или встающего солнца рассеянно блуждают, все очертания размыты, трепетно брезжат:

Казармы сонные разбужены горнистом.
Под ветром фонари дрожат в рассвете мгlistом.

Вот беспокойный час, когда подростки спят,
И сон струит в их кровь болезнетворный яд,
И в мутных сумерках мерцает лампа смутно,
Как воспаленный глаз, мигая поминутно,
И, телом скованный, придавленный к земле,
Изнемогает дух, как этот свет во мгле.
Мир, как лицо в слезах, что сушит ветр весенний,
Овеян трепетом бегущих в ночь видений.
Поэт устал писать, и женщина — любить.
Вон поднялся дымок и вытянулся в нить...

Важнейший, если не главный мотив **Цветов Зла** — нон-конформистский вызов, брошенный поэтом массовому человеку и массовому обществу задолго до того, как возникло такое понятие. Отбросим расхожие домыслы *наших* об антибуржуазной направленности поэзии Бодлера — на самом деле речь идет о свободе личности, о праве человека распоряжаться своей судьбой. Бодлер более чем на столетие упредил философию и тематику прав человека, равноправия всяческих «меньшинств», разоблачения ханжества и лжи общепринятой морали. Таков, скажем, лесбийский цикл **Цветов Зла** или яркая зарисовка **Дон Жуан в аду**.

Особо изощренное воплощение, получают художественные приемы Бодлера в лесбианском цикле. Здесь социальное отчуждение женщины, проявляющееся в самоизоляции, выступает особенно болезненно. Понимая всю остроту проблематики, поэт резко меняет и технику: ключевые слова, бывшие содержательным ядром в городских зарисовках, уступают здесь место целостным фразам, символ заменяется жестом, пластикой. Вот они, «окаянные женщины». Они движутся парами, доверительно шушукаясь. Это подружки-наперсницы. Фигурки со склоненными навстречу головками, подчинены внутреннему ритму доверительной беседы. Их порочное тяготение друг к другу имеет сугубо рациональное,

чистоумозрительное обоснование. Пары сменяют небольшие группки, объединенные символической фигурой святого Антония, не выдержавшего соблазна «нагих грудей». Группки эти воплощают дразнящее и агрессивное женское начало, когда неудовлетворенная плоть мстит соблазном. А вот и третий разряд, он отдан под покровительство Бахусу. Это родственники рабочего, убившего жену, женщины, топящие угрызения совести в вине. Хмельная капитуляция перед жизнью бросает их в объятия друг другу. И наконец — поклонницы КНУТА, мазохистки, находящие утоление в самобичевании. «ДЕВЫ, ДЕМОНЫ, ЧУДОВИЩА, МУЧЕНИЦЫ», — обращается к ним поэт, но тут же добавляет: «Бедные сестры, люблю вас и жалею».

От пластики групп Бодлер переходит к изображению интима отдельной пары («Ипполит и Дельфина»). «В бледном свете томных ламп, утопая в глубоких подушках, пропитанных благовонием», лежит женщина. Удачно подобранный свет подчеркивает и удлинняет каждый жест, нюансирует каждый изгиб силуэта. Есть что-то от красок Делакруа в этих словесных холстах. Дельфина, «мощная красота», опускается на колени перед ложем «красоты хрупкой». Речь ее пластична: «Поцелуи мои легки, как эфемеры, ласкающие под вечер большие прозрачные озера». Чтобы еще больше подчеркнуть эфирность своего лобзания, Дельфина прибегает к обличению мужчины, чьи поцелуи «пройдут по тебе как тяжелые упряжки лошадей иль быков...». И здесь определенное место занимает символ солнца, но солнце лесбианской любви — до предела раскалено: «Тот, кто хочет соединить в мистический аккорд тень с теплотой, ночь со днем, никогда не согреет свое паралитическое тело в лучах красного солнца, название которому любовь!» — подытожит Дельфина.

В оде «Лесбос» Бодлер передает лесбиянок под покровительство «мужеподобной Сафо», «любовницы и поэта», скробная бледность которой делает ее «красивее Венеры».

У Лесбоса много врагов, в том числе и «суровый Платон», ибо «черное таинство» этого острова есть «таинство разнужданных смешков вперемежку с мрачным рыданием». Здесь большое значение для активизации пластического показа имеют персонификации ПОЦЕЛУЕВ и игра ЗЕРКАЛ. Поцелуи, они томные, радостные, теплые как СОЛНЦА, свежие как АРБУЗЫ; они бегут, рыдают, захлебываются, преобразаясь в КАСКАДЫ. Зеркала же отражают «дев с полыми глазами», множат причудливые эффекты сплетенных тел.

В лесбианке поэт увидел крайний символ отчуждения женщины в эгоцентрическом обществе. Вместе с тем поиск «себе подобного» подчеркивал и бунт личности против устоев и морально-нравственного конформизма.

Будучи невысокого мнения об историческом Дон Жуане *, Бодлер, тем не менее, в Дон Жуане в аду не «снижает» его образ, но наоборот, рисует гордого нонконформиста, уверовавшего в свою высокую миссию.

Попав в ад, он исправно платит пошлину Харону и занимает свое место в лодке. В надменном взгляде гребца, похожего на Антисфена, древнего философа-киника, читаем приговор реакции, ибо Харон передает Жуана прямо в руки Командора, кормчего лодки. На противоположном берегу — «...обнажая» висячие груди и приоткрыв платья корчили женщины под черным небосводом, и словно огромное стадо приговоренных к закланию жертв, протяжно выли

* В одной из критических статей Бодлер писал: «...никогда не старайтесь подражать знаменитому Дон Жуану, который, кстати, согласно Мольеру, — всего лишь грубоватый дурак, хорошо освоивший ремесло любви, преступления и пресмыкательства: ставший затем, усилиями господ Мюссе и Готье, эдаким фланирующим артистическим снобом, ищущим совершенства в сомнительных заведениях, и, наконец, превратившимся в престарелого дэнди, изношенного и усталого от странствий и имеющего самый глупый вид при столкновении с подлинно порядочной женщиной».

вдогонку ему». Все здесь враждебно Дон Жуану, все вокруг дышит злобой. Герой же, гордо склоняясь на шпагу, спокойно смотрит вперед, ибо он знает, что наказан не за порочный образ жизни, а за БУНТ против устоев своего общества.

В доспехах каменных стоял с ним некто рядом,
Но, опершись на меч, безмолвствовал герой,
И, никого вокруг не удостоив взглядом,
Смотрел, как темный след терялся за кормой.

С п л и н ы Бодлера не имеют никакого отношения к скуке — это экзистенциалы мертвенности жизни, превращения живой материи в гранит и людей — в сфинксов. Не случайно «пейзажем» сплинических зарисовок являются два других экзистенциала — ход часов (ВРЕМЯ) и звук колокола (СМЕРТЬ).

И стонет колокол... И черное полено
Бормочет в унисон простуженным часам,
И от колоды карт исходит запах тлена...

С п л и н ы Бодлера — это тоска по «нездешнему», неудовлетворенность наличествующим, «увядшие мечты», «тайные ароматы». Бодлер потому любит таинства, что они — вести *оттуда*, напоминания о *Нездешнем*.

Человек, у которого есть тайна, до конца не принадлежит уже ни собственному телу, ни настоящей минуте; он не здесь; общаясь с ним, все время чувствуешь, что он чем-то неудовлетворен, видишь отсутствующее выражение его лица. Тайна придает ему легкость, он уже не столь сильно принадлежит настоящему, его бытие становится менее тягостным; Хайдеггер сказал бы, что для своих близких, для друзей такой человек «не сводится к тому, что он есть». Между тем тайна — это объективное бытие, которое может быть явлено в знаках, подслушано даже в немой сцене. Хотя мы являемся ее свидетелями, в известном смысле она находится где-то вне нас, маячит далеко впереди. О ней можно лишь

чуть-чуть догадаться, она дана как намек или припоминание, как выражение лица, как невольное движение и уклончивое слово. Вот почему это бытие, составляющее глубинную природу вещи, в то же время оказывается наиболее тонкой ее субстанцией. Оно едва бытийствует; поэтому любое значение — в той мере, в какой нам не терпится его обнаружить, — может быть воспринято как некая тайна.

Эйдосам Готье в эстетике Бодлера противостоит все многообразие человеческой души: «Окружить себя соблазнами искусства, лишенной души, значит стремиться к собственной гибели». Это многообразие простирается между «идеалом» и «сплином», Богом и Сатаной:

...«Сплин и идеал»... открывается тремя стихотворениями («Благословение», «Альбатрос», «Воспарение»), где утверждается божественная природа человека, с наибольшей полнотой воплощенная в фигуре поэта, чей «трепетный дух» бежит от «земной болезнетворной гнили», дабы взмыться «ввысь» — в «сияющую даль», в «надзвездные таинственные сферы». Все дело, однако, в том, что Бодлер даже не пытается удержаться на этой высоте: от первой части «Сплина и идеала» к заключительной (все четыре «Сплина», «Наваждение», «Жажда небытия», «Алхимия страдания», «Ужасное соответствие», «Гэаутонтиморуменос», «Неотвратимое», «Часы») ведет ясно выраженная нисходящая линия. Если, к примеру, в стихотворении «Человек и море» утверждается симпатическое сродство между непроницаемой водной стихией и таинственной сокрытостью человеческого духа, то в сонете «Наваждение» это сродство отмечено уже не печатью любви, но печатью ненависти: «Будь проклят, Океан! Твой бунт, твои восстанья/ Мой дух в себе обрел! И горький смех людей./ Поруганных людей, смех боли и рыданья/ В безмерном слышится мне хохоте морей» (*Пер. Л. Остроумова*); если в «Воспарении» свободный дух «весело ныряет» в «безмерные глубины» мироздания или парит в «чистом эфире», то в

«Жажде небытия» он добровольно устремляется в бездну («Лавина, унеси меня скорей с собою!» — *Пер. В. Шора*); если, наконец, в «Соответствиях» природа уподобляется чудесному «храму», где тихонько перекликаются запахи, звуки и цвета, придавая мирозданию загадочно-манящий и вместе с тем немного пугающий смысл, то в «Ужасном соответствии» «согласие» между «грезами» человека и природными стихиями приобретает сугубо инфернальный характер: «Пускай, как траурные дроги, / Они влекутся в тот же ад, / В котором я погибнуть рад» (*Пер. П. Антокольского*). Силовая линия, проходящая сквозь «Цветы Зла», ведет не от «сплина» к «идеалу», а, наоборот, от «идеала» к «сплину», от Бога — к Сатане.

* * *

РЫЖЕЙ НИЩЕНКЕ

Белая девушка с рыжей головкой,
Ты сквозь лохмотья лукавой уловкой
Всем обнажаешь свою нищету
И красоту.

Тело веснушками всюду покрыто,
Но для поэта с душою разбитой,
Полное всяких недугов, оно
Чары полно!

Носишь ты, блеск презирая мишурный,
Словно царица из сказки — котурны,
Два деревянных своих башмака,
Стройно-легка.

Если бы мог на тебе увидеть я
Вместо лохмотьев — придворное платье,
Складки, облекшие, словно струи,
Ножки твои;

Если бы там, где чулочек дырявый
Щеголей праздных собирает оравы,
Золотом ножку украсил и сжал
Тонкий кинжал;

Если б, узлам непослушны неровным,
Вдруг обнажившись пред взором греховным,
Полные груди блеснули хоть раз
 Парою глаз;

Если б простить ты заставить умела
Всех, кто к тебе прикасается смело,
Прочь отгоняя бесстрашно вокруг
 Шалость их рук;

Много жемчужин, камней драгоценных,
Много сонетов Белло совершенных
Стали б тебе предлагать без конца
 Верных сердца;

Штат рифмачей с кипой новых творений
Стал бы тесниться у пышных ступеней,
Дерзко ловил бы их страстный зрачок
 Твой башмачок;

Вкруг бы теснились пажы и сеньоры,
Много Ронсаров вперяли бы взоры,
Жадно ища вдохновения, в твой
 Пышный покой!

Чары б роскошного ложа таили
Больше горячих лобзаний, чем лилий,
И не один Валуа в твою власть
 Мог бы попасть!

— Ныне ж ты нищенкой бродишь голодной,
Хлам собирая давно уж негодный,
На перекрестках продрогшая вся,
 Робко прося;

На безделушки в четыре сантима
Смотришь ты с завистью, шествуя мимо,
Но не могу я тебе, о, прости!
 Их поднести!

Что же? Пускай без иных украшений,
Без ароматов иных и камней
Тощая блещет твоя нагота,
 О, красота!

Стихотворение «Рыжей нищенке» — несомненный шедевр портретной поэзии Бодлера... «Белая девушка с рыжими волосами, дырки на платье которой приоткрывают бедность и красоту». Девушка то попрошайничает на углу улицы, то, как бездомная дикая кошка, разыскивает в мусорных ямах что-то похожее на съестное. Словесный холст поэта выполнен «пастелью»; все в нем насквозь прозрачно и пронизано нигде не названными лучами солнца. Второй герой портрета — поэт, такой же нищий и одинокий: «Для меня, тщедушного поэта, твое юное болезненное тело, покрытое веснушками, обладает особой прелестью».

И тут вступает в свои права «машина времени», нечто, неподвластное кисти живописца, но доступное поэту, нашедшему в грамматике своего языка соответствующую глагольную рамку. Сослагательное наклонение переносит нас из Парижа сороковых годов XIX века в живописную эпоху французского Ренессанса. Воображение поэта «переодевает» нищенку: место тяжелых сабо занимают бархатные котурны, куцые лохмотья заменяются длинными складками пышного и шуршащего придворного платья, на ножке, где виднелись дырки чулков, теперь засверкал золотой кинжалик, бюст, охваченный сеткой узелков, выявил две красивые груди, «сверкающие, словно глаза». Принцессой из красивой, ренессансной сказки предстала нищенка. Преображенной Золушкой, спешащей на бал. Окруженная ватагой придворных «шалунов», пажей и рифмачей, она ловко и изящно отмахивается от «них, дразня их своей трепещущей плотью. Ей дарят сонеты. И кто? Сам мэтр Реми Белло, сам великий Ронсар! О да, — констатирует размечтавшийся поэт: «Ты насчитывала бы в своей постели больше поцелуев, чем лилий, и подчинила бы своим законам не одного из Валуа!».

Но кончается сон. Нищая красавица и нищий поэт расходятся. Прощаясь, поэт говорит ей вслед: «Шагай же без других украшений — духов, жемчуга, алмазов — кроме худой своей наготы, о моя красота!». Красота Бодлера, она всегда без грима. Всегда нага.

* * *

СМЕРТЬ ВЛЮБЛЕННЫХ

Постели, нежные от ласки аромата,
Как жалкие гроба, раскроются для нас,
И странные цветы, дышавшие когда-то
При блеске лучших дней, вздохнут в последний раз.
Остаток жизни их, почуяв смертный час,
Два факела зажжет, огромные светила,
Сердца созвучные, заплавав, сблизят нас, —
Два братских зеркала, где прошлое почило.
В вечернем таинстве, воздушно-голубом,
Мы обменяемся единственным лучом,
Прощально-пристальным и долгим, как рыданье.
И ангел, дверь поздней полуоткрыв, придет,
И верный, оживит, и, радостный, зажжет —
два тусклых зеркала, два мертвые сиянья.

К. Д. Бальмонт, приведя это стихотворение как поэму символика, удивительную по своей выразительности, писал:

Здесь каждая строка — целый образ, законченная глава повести, и другой поэт, например Мюссе, сделал бы из такого сюжета длинное декламационное повествование. Поэт-символист чуждается таких общедоступных приемов; он берет тот же сюжет, но заковывает его в блестящие цепи, сообщает ему такую силу сжатости, такой лаконизм сурового и вместе с тем нежного драматизма, что дальше не могут идти честолюбивые замыслы художника.

* * *

ПАДАЛЬ

Вы помните ли то, что видели мы летом?
Мой ангел, помните ли вы
Ту лошадь дохлую под ярким белым светом,
Среди рыжеющей травы?

Полуистлевшая, она, раскинув ноги,
Подобно девке площадной,
Бесстыдно, брюхом вверх лежала у дороги,
Зловонный выделяя гной.

И солнце эту гниль палило с небосвода,
Чтобы останки сжечь до тла,
Чтоб слитое в одном великая Природа
Разъединенным приняла.

И в небо шерились уже куски скелета,
Большим подобные цветам,
От смрада на лугу, в душистом зное лета,
Едва не стало дурно вам.

Спеша на пиршество, жужжащей тучей мухи
Над мерзкой грудой вились,
И черви ползали и копошились в брюхе,
Как черная густая слизь.

Все это двигалось, вздымалось и блестело,
Как будто, вдруг оживлено,
Росло и множилось чудовищное тело,
Дыханья смутного полно.

И этот мир струил таинственные звуки,
Как ветер, как бегущий вал,
Как будто сеятель, подьемля плавно руки,
Над нивой зерна развевал.

То зыбкий хаос был, лишенный форм и линий,
Как первый очерк, как пятно,
Где взор художника провидит стан богини,
Готовый лечь на полотно.

Из-за куста на нас, худая, вся в коросте,
Косила сука злой зрачок,
И выжидала миг, чтоб отхватить от кости
И лакомый сожрать кусок.

Наследник романтиков и основоположник «новой поэзии»
Бодлер сделал из эстетской и экзотической предметности
особые выводы. У Бодлера, наряду с предметами повседневно-

ными, есть и экзотические персонажи и ароматы, и аксессуары католической эстетики, и Восток; но подлинно бодлеровское не в поэтике красивых вещей, разработанной Теофилом Готье и парнасцами. Красивая вещь встречается со *страшной вещью* — вот поэтический мир Бодлера. Страшная вещь (апогей этих бодлеровских устремлений — знаменитая «La Charogne», «Падалъ») — гипертрофированный прозаизм, урбанистический, порою обладающий резкой социальной окраской. Эти сочетания Бодлер завещал своим последователям. По-разному они оказались решающими для французских поэтов конца века. Рембо пошел дальше путем прозаизмов, у Малларме — «красивая вещь» стала объектом сложнейшей символической игры, окончательно растворившей ее материальность.

* * *

АЛЬБАТРОС

Когда в морском пути тоска грызет матросов,
Они, досужий час желая скоротать,
Беспечных ловят птиц, огромных альбатросов,
Которые суда так любят провожать.

И вот, когда царя любимого лазури
На палубе кладут, он снежных два крыла,
Умевших так легко парить навстречу бури,
Застенчиво влачит, как два больших весла.

Быстрейший из гонцов, как грузно он ступает!
Краса воздушных стран, как стал он вдруг смешон!
Дразня, тот в клюв ему табачный дым пускает,
Тот веселит толпу, хромая, как и он.

Поэт, вот образ твой! Ты также без усилия
Летаешь в облаках, средь молний и громов,
Но исполинские тебе мешают крылья
Внизу ходить, в толпе, средь шиканья глупцов.

Словно буря, все то, что дремало подспудно,
Осадило мой разум, и он отступил.
И носился мой дух, обветшалое судно,
Среди неба и воли, без руля, без ветрил.

Сказанное в полной мере относится и к посвященным Виктору Гюго *Старушкам*, менее всего подражающим добровольному изгнаннику, как писал сам автор адресату посвящения. *Старушки* — букет символов, начиная с многократно обыгранной темы быстротекущей жизни и утраченной молодости («тени прошлого») и кончая мотивом одиночества и ненужности («Вы, кто славою были и милостью Божьей, никому не нужны!»).

Тени прошлого! О, как мне родственны все вы!
Каждый вечер я шлю вам прощальный мой
вдох.

Что вас ждет, о восьмидесятилетние Евы,
На которых свой коготь испробовал Бог!

Поэт симпатизирует «старушкам» не за их дряхлость и беспомощность — он уважительно относится к их жизненным страданиям (ибо женское счастье вульгарно, неплодотворно, чревато грехом).

Мотив одиночества и сиротства пронзительно звучит и в *Лебедь*, символизирующем душу автора:

Жизни пасынок, сходный с душою моею, —
Ввысь глядел он, в насмешливый синий простор,
Содрогаясь, в конвульсиях выгнув шею,
Словно Богу бросал иступленный укор.

Виктор Гюго, которому также посвящено это стихотворение, чутко уловил символический подтекст, написав Бодлеру:

Как всё, что Вы пишете, Ваш Лебедь — идея. Как в каждой истине, здесь есть глубина. Лебедь в пыли имеет под собой больше глубин, чем если бы он плавал в озере. Отсюда тот трепет, который ощущаешь, читая Ваши стихи.

И душа моя с вами блуждает в тумане,
В рог трубит моя память, и плачет мой стих
О матросах, забытых в глухом океане,
О бездомных, о пленных, — о многих других...

* * *

Цикл Жанны в любовной лирике Цветов 3ла один из высших образцов поэтического воспевания плотской, земной любви. Жанна, по словам биографа, — океан, за чертою которого маячит сказочная страна идеала Бодлера, она же ОАЗИС в ядовитом Париже, причал; и сестра она, и мать, но прежде всего, конечно, женщина, плоть:

Сюда, на грудь, любимая тигрица,
Чудовище в обличье красоты!
Хотят мои дрожащие персты
В твою густую гриву погрузиться.

В твоих душистых юбках, у колен,
Дай мне укрыться головой усталой
И пить дыханьем, как цветок завялый,
Любви моей умершей сладкий тлен.

Или:

Нега Азии томной и Африки зной,
Мир далекий, отшедший, о лес благовонный,
Возникает над черной твоей глубиной!
Я парю, ароматом твоим опьяненный,
Как другие сердца музыкальной волной!

Я лечу в те края, где от зноя безмолвны
Люди, полные соков, где жгут небеса;
Пусть меня унесут эти косы, как волны!
Я в тебе, море черное, грезами полный,
Вижу длинные мачты, огни, паруса...

Вы лазурны, как свод высоко-округленный,
Вы — шатер далеко протянувшейся мглы;
На пушистых концах пряди с прядью сплетенной
Запах муска, кокоса и жаркой смолы.

В эти косы тяжелые буду я вечно
Рассыпать бриллиантов сверкающих свет,
Чтоб, ответив на каждый порыв быстротечный,
Ты была как оазис в степи бесконечной,
Чтобы волны былого поили мой бред.

Жанна воплощала для Бодлера плотское начало жизни: с одной стороны, возможность величайшего наслаждения, с другой, ту животность, о которой он говорил с холодным презрением: «Меня всегда удивляло, как это женщинам позволяют входить в церковь. О чем им толковать с Богом?». Впрочем, это отнюдь не исключало мечты поэта о возможности идеальной любви, встречи с женщиной-другом.

Бодлеровская любовь амбивалентна: в ней одновременно присутствуют сатанинское начало и райские куши. Между этими полюсами заключена полнота земной любви.

В любви Бодлера к женщинам, как мне представляется, присутствует и вождление, и страсть, и кротость, и рассудочность, и игра. Любовь для поэта — приключение, эксперимент, чувственность, обожание, но и согласие на «чистое (платоническое) поклонение».

С еврейкой страшною мое лежало тело
В безрадостную ночь, как возле трупа труп.
Но распростертое вблизи продажных губ
Печальной красоты твоей оно хотело...
Я целовал бы всю тебя от нежных ног
До черных локонов, твой стройный стан лаская,
Чтоб ты в объятиях извела, какая
Таится страсть во мне, когда бы твой зрачок
Хоть раз подернулся слезой невольной в хладных
Своих глубинах, ты царица беспощадных!

Ш. Бодлер — Мари Добрен:

Мужчина говорит: «Я вас люблю» — и молит женщину, а та ему отвечает: «Полюбить вас? Никогда! Моя любовь отдана одному человеку, и горе тому, кто явится вслед за ним; кроме безразличия и презрения он не добьется от меня ничего». И вот — этот мужчина — из одного только удовольствия без конца смотреть в ваши глаза — позволяет вам говорить с ним о другом, говорить лишь о нем, воспламеняться лишь для него, думать о нем одном. Из всех этих признаний мне пришлось сделать весьма своеобразный вывод, что для меня вы отныне не та женщина, которую желаешь, но та, которую любишь за чистосердечие, за ее пыл, неискушенность, молодость, безрассудство.

Пускаясь в эти объяснения, я многое проигрываю; ведь вы были столь тверды, что мне пришлось подчиниться. Зато вы, мадам, многое выиграли: вы внушили мне чувство уважения и глубокого почтения. Так будьте же такой всегда и сохраните в душе тот пыл, который делает вас столь прекрасной и счастливой.

Умоляю вас, вернитесь, и я буду кроток и умерен в своих желаниях... Я не стану уверять вас, что во мне не будет больше любви... однако будьте покойны, вы для меня предмет поклонения, и для меня невозможно запятнать вас чем-либо.

Говоря о теме женщины у Бодлера, нельзя пройти мимо его Беатриче — пусть не девушке и пусть не в красном. Он выбрал свою среди женщин на содержании, но это ни в коем случае не несет на себе уничижительной или осуждающей нагрузки: я вполне отдаю себе отчет, что среди содержанок возможны возвышенные натуры и чистые души, вполне достойные имени Беатриче. Именно такой, видимо, была Аполлония Сабатье, существо не вполне от мира сего, женщина возвышенная, мистически одаренная и в то же время полная природных сил и способная к духовному раскрепощению.

В декабре 1852 года Аполлония получила анонимное письмо, содержащее стихотворение с посвящением: «Той, которая слишком весела...». Это было первое из девяти миниатюр цикла Сабатье, посвященных влюбленным поэтом своему духовному идеалу, Женщине иного мира, его Беатриче, его Лауре, его Музе:

Головка твоя, жесты, весь вид прекрасны, как прекрасный пейзаж; смех играет на твоём лице, как свежий ветер в ясном небе.

Твои черты, твой смех, твой взор
Прекрасны, как пейзаж прекрасен,
Когда невозмутимо ясен
Весенний голубой простор.

Грусть улетучиться готова
В сиянье плеч твоих и рук;
Неведом красоте недуг,
И совершенно ты здорова.

Ты в платье, сладостном для глаз;
Оно такой живой раскраски,
Что грезятся поэту сказки:
Цветов невероятный пляс.

Тебя сравненьем не унижу;
Как это платье, хороша,
Твоя раскрашена душа;
Люблю тебя и ненавижу!

Я в сад решил заглянуть,
Влача врожденную усталость,
А солнцу незнакома жалость:
Смех солнца разорвал мне грудь.

Я счел весну насмешкой мерзкой;
Невинной жертвою влеком,
Я надругался над цветком,
Обиженный природой дерзкой.

Когда придет блудница-ночь
И сладострастно вздрогнут гробы,
Я к прелестям твоей особы
Подкрасться в сумраке не прочь;

Так я врасплох тебя застану,
Жестокий преподав урок,
И нанесу я прямо в бок
Тебе зияющую рану;

Как боль блаженная остра!
Твоими новыми устами
Завороженный, как мечтами,
В них яд извергну мой, сестра!

С Аполлонией Бодлер познакомился задолго до отправки ей своих стихов. Близкие отношения между ними длились недолго, да и встречи носили мимолетный характер. Но в этой женщине он сразу почувствовал присутствие жизненной силы и одновременно той духовной мощи, которая дает исследователям основание говорить о «религиозном перерождении Бодлера» под ее духовным влиянием. Действительно в «цикле Сабатье» явственно слышны литургические интонации и органные аккорды в оркестровке стиха.

Аглаэ Жозефина Саватье, или Председательница, получила известность своими еженедельными обедами, собиравшими художественную элиту Парижа (Дюма-отец, А. де Мюссе, Т. Готье, Э. Фейдо, Г. Флобер, М. Дю Кан, О. Клезенже, Ж. Мейсонье и др.). Ее облик запечатлен художником Гюставом Рикаром («Женщина с собачкой») и скульптором Огюстом Клезенже («Женщина, укушенная змеей»). Эта скульптура имела скандальную известность в Салоне 1847 года, так как модель позировала обнаженной. В Аполлонию был влюблен друг Бодлера Теодор Готье, посвятивший ей стихотворения К розовому платью и Аполлонии, вошедшие в сборник Эмали и камеи.

...Бодлер, плохо разбиравшийся в женщинах, склонен был либо незаслуженно презирать их, либо столь же неза-

служенно обожествлять. Нет ничего удивительного в том, что он вообразил, будто в лице привлекательной, не лишенной ума и сердца г-жи Сабатье он встретил наконец предмет, достойный обожания и поклонения...

...Бодлер продолжал как ни в чем не бывало посещать салон дамы своего сердца, никак не выказывая своих чувств и сохраняя неизменную маску сатанинской иронии на лице. Г-жа Сабатье была тронута почтительной пылкостью таинственного поклонника, а женская проницательность позволила ей без труда разгадать инкогнито, не показав, разумеется, при этом и виду.

В авторстве стихов и в своих чувствах к Аполлонии Бодлер вынужден был признаться за два дня до суда над Цв е т а м и З л а.

Однако интимные отношения продлились всего 12 дней: уже 31 августа Бодлер пишет Аполлонии письмо, из которого та делает жестокий, но единственно возможный вывод: «вы меня не любите». Вряд ли тут была чья-либо персональная вина (во всяком случае, г-жа Сабатье была искренне удивлена и огорчена столь неожиданным разрывом с человеком, которого позже она назвала «единственным грехом» в своей жизни) — просто Бодлеру, давно уже травмированному чувственностью Жанны и грезившему об ангелоподобной «идеальной подруге», следовало помнить совет своего друга Флобера: «Не прикасайтесь к идолам, их позолота остается у вас на пальцах».

Любовь к Аполлонии не помешала его увлечению «женщиной с зелеными глазами», пышнотелой и пышноволодой актрисой Мари Добрен.

И все ж сильнее всего отравя глаз зеленых,
Твоих отравя глаз,
Где, странно искажен, мой дух дрожал не раз,
Стремился к ним в мечтах бессонных
И в горькой глубине изнемогал и гас.

* * *

Твой взор загадочный как будто увлажнен.
Кто скажет, синий ли, зеленый, серый он?
Он то мечтателен, то нежен, то жесток,
То пуст, как небеса, рассеян иль глубок.

Ты словно колдовство тех долгих белых дней,
Когда в дремотной мгле душа грустит сильней,
И нервы взвинчены, и набегают вдруг,
Будя заснувший ум, таинственный недуг.

Порой прекрасна ты, как кругозор земной
Под солнцем осени, смягченным пеленой,
Как дали под дождем, когда их глубина
Лучом встревоженных небес озарена!

О, в этом климате, пленяющем навек,—
В опасной женщине, — приму ль я первый снег,
И наслаждения острей стекла и льда
Найду ли в зимние, в ночные холода?

* * *

Люблю ловить в твоих медлительных очах
Луч нежно-тающий и сладостно-зеленый;
Но нынче бросил я и ложе и очаг,
В светило пышное и отблеск волн влюбленный.

Но ты люби меня, как нежная сестра,
Как мать, своей душой в прощении безмерной:
Как пышной осени закатная игра,
Согрей дыханьем грудь и лаской эфемерной:

Последний долг пред тем, кого уж жаждет гроб!
Дай мне, впивая луч осенний, пожелтель,
Мечтать, к твоим ногам прижав холодный лоб,
И призрак летних дней оплакать знойно-белый.

С Мари Добрен Шарль познакомился в 1847 году и семью годами позже вступил в интимную связь, которая, однако, длилась недолго: Мари предпочла ему Банвилля, любовная связь с которым оказалась более прочной. Как актриса Мари дебютировала в театрах Монмартра и Порт Сен-Мартэн, где выступала в водевилях и феериях. Она потрясла Бодлера в роли «златокудрой красавицы» в одноименной пьесе, о которой Бодлер напишет в **Н е - п о п р а в и м о м**:

Иногда я вижу в декорации дешевого театрлика, оглушенного медью оркестра, фею, зажигающую в небе ада чудодейственную зарю. Существо, сотканное из света золота и газа, побеждающее огромного Сатану; однако сердце мое — театр, где всегда ожидаешь, и всегда тщетно, явление крылатого Существа...

Мари Добрен посвящен, цикл из 9 стихов, вошедших во второе издание **Ц в е т о в З л а**. Все они возвращают поэта к мотиву сплина и насыщены символикой осени, переходящей в зиму («Мы скоро в сумраке потонем ледяном...»). В оде **М а д о н н а** поэт прощается с Мари и возводит памятник возлюбленной:

Хочу я для тебя, Владычицы, Мадонны,
На дне своей тоски воздвигнуть потаенный
Алтарь: от глаз вдали, с собой наедине,
Я Нишу прорублю в сердечной глубине.
Там Статуей ты мне ликующей предстанешь
В лазурном, золотом, вернейшем из пристанищ.
Металла Слов и Строф чеканщик и кузнец,
На голову твою я возложу Венец,
Созвездиями Рифм разубранный на диво.

В Златокудрой красавице Мари играла роль феи, низвергающей Сатану и своей игрой сразу покорила сердце поэта. Мари гастролировала за пределами Франции и сыграла множество серьезных ролей, в том числе Эльмиру в Тартюфе Мольера.

К циклу Мари Добрен в Цветах Зла относятся такие знаменитые стихи, как Приглашение к путешествию и Прекрасный корабль, вошедшие в золотой фонд мировой поэзии и получившие большую популярность в России.

Я расскажу тебе, изнеженная фея,
Все прелести твои в своих мечтах лелея,
 Что блеск твоих красот
Сливает детства цвет и молодости плод!

Твой плавный, мерный шаг края одежд колышет,
Как медленный корабль, что ширью моря дышит,
 Раскинув парус свой,
Едва колеблемый ритмической волной.

Над круглой шеєю, над пышными плечами
Ты вознесла главу, спокойными очами
 Уверенно блестя,
Как величавое ты шествуешь дитя!

Я расскажу тебе, изнеженная фея,
Все прелести твои в своих мечтах лелея,
 Что блеск твоих красот
Сливает детства цвет и молодости плод.

Любопытна характеристика Мари, данная Шарлем в письме к Сен-Виктору: «М-ль Добрен из тех, кто бывает то добрым, то злым — по воле ветра нервов, подъема или спада настроения».

Г. Орагвелидзе:

Эту разновидность женщины Бодлера назову условно КАПРИЗОМ. Не просто женщина-ПЛОТЬ (Жанна) или женщина-ДУХ (Аполлония), а нечто более усложненное,

«по воле ветра» меняющее свою суть, с одной стороны, и, напротив, — нечто легковесное, ускользающее, неохватное. Тропическому пейзажу Жанны, где богатая растительность источает экзотические ароматы, устойчиво прекрасному пейзажу Аполлонии, где вечно торжествует ясная погода, противопоставлен особый, «северный» по своей окраске, пейзаж Мари: «Иногда ты схожа с прекрасным пейзажем, обжигаемым солнцами осенних туманов... О, как сияешь ты, залитый дождем пейзаж, пламенея в лучах грозового неба! Опасная женщина... хватит ли мне сил обожать снега твои и заморозки, сумею ли извлечь из беспощадной твоей зимы более острые радости, чем лед и железо?». Зима, заморозки, но и туманы, но и дожди. Образы ТРЕЗВОСТИ, но и образы СПЛИНА. Все это, однако, именно ПЕЙЗАЖ. Сама Мари — ЯД, но тот, что убивает медленно и сладострастно, как дурман. Дурман вин, например. Зелень глаз Мари — омут, контрастирующий с «чернильным» взглядом Жанны и синим окоемом Аполлонии.

Вместе с тем Мари — не только женщина СПЛИНА. Как и Жанна, она зовет поэта в страну ИДЕАЛА, однако если родина Жанны более естественна, хотя и далека, то царство Мари утопает в роскоши зеркал, золота и шедевров антиквариата: «Там — все порядок и красота, роскошь, покой и сладострастие». Женщина КАПРИЗА, она же и женщина СТИХИИ, отсюда сравнение ее с КОРАБЛЕМ, детищем самой вольной в глазах Бодлера стихии-моря. Если Жанна — пальмовый остров в океане, то Мари — непосредственное движение его вод. Походка — скольжение корабля, везущего в своих трюмах роскошные ткани, корабля, послушного медленному, размеренному и ленивому ритму умиротворенной морской волны. Фигура — нечто скульптурно укрупненное. Широкая и круглая шея, полноватые плечи; массивное горло, напоминающее «шкаф», своеобразный тайник, где припрятаны драгоценные вина, духи и напитки, «вызывающие бред рассудка и сердца»; благородные ноги Мари причудливо напоминают

поэту «двух ведьм», опускающих в глубокую вазу «черный фильм», а ее крепкие и гибкие руки приобретают, в итоге, форму «двух удавов».

Монументальность Мари не в силах, однако, скрыть органически присущее ей и глубоко упрямое противоречие, выраженное сочетанием чего-то, идущего от ДЕТСТВА, с чем-то, отшлифованным ЗРЕЛОСТЬЮ. Женщина-ребенок. Гигантша-подросток. Эти внешне взаимоисключающие друг друга понятия — свидетельства духовной и нравственной незрелости Мари, разлада ее ФОРМЫ с ее СОДЕРЖАНИЕМ. Если Жанна — видение из прошлого, воспоминание, если Аполлония — предвестие будущего, символ «духовной зари», то Мари — настоящее, так как ее красота одновременно и пронзительна, и ущербна.

Женщины, которые играли немалую роль в жизни Бодлера, не могли разделить с ним его мирочувствование и духовные интересы: Жанна вообще не понимала его стремлений, актриса Мари Добрен, с которой он сблизился в 1854-м, когда, по его признанию, Жанна стала «...преградой на пути развития интеллекта», тоже оказалась эгоистичной и поверхностной, а Аполлония Сабатье, в которой Шарль стремился обрести свою Беатриче, была содержанкой банкира. Много натерпевшись от матери, Бодлер не обрел и надежной подруги. Видимо, личный опыт послужил основанием для скептического отношения к женщинам вообще:

Что же касается женщин, то бесформенность их образования, их политическая и литературная некомпетентность превратили их в глазах многих авторов в эдакую домашнюю утварь или в убежище для плоти. Проглотив обед и удовлетворив зверя, поэт попадает в безбрежность одиночества своей мысли.

Тема ЖЕНЩИНЫ является центральной в творчестве Бодлера, и это естественно: он много любил и много страдал от самых

разных проявлений женской любви — материнской, продажной, эгоистической, жестокой... Поэтому «женские» циклы столь различны, а отношение самого Бодлера к женщине объемлет все ступени переходов между подземельем и седьмым небом, между «злом», «грязью», «позором людского рода» и «божественностью», инструментом «потаенного замысла» мироздания — родов гения... Утверждение любви в ее одновременно «райском» и «адском» обличье — центральный мотив Г и м н а К р а с о т е и многих других стихов Бодлера.

Если в средневековой куртуазной поэзии женщина олицетворяла божественный идеал, источник высших человеческих чувств и луч света в мире пошлости и насилия, то для проклятых она была «прекрасна, как ангел небесный, как демон, коварна и зла». Идолопоклонство, обожествление, культовые католические гимны женщине, с одной стороны, и преувеличенно-гротескный апофеоз Г и г а н т ш и, плотская похотливость и откровенный цинизм Б л а г о с л о в е н и я, «простодушное чудовище» Г и м н а К р а с о т е, «красивый ад» — с другой...

За то, что он готов меня боготворить,
Занятое воскрешу я идолов античных
И, как они, хочу позолоченной быть!

Я нардом услажусь, и мирру воскурю я,
Найду забвение и в пище и в вине!
Из сердца, что в меня так влюблено, смогу я
Исторгнуть почести божественные мне!

Когда же от забав кошунственных устану,
Всю мощь моей руки я возложу на нем!
До сердца самого она проточит рану
На когти гарпии похожим ноготком.

Я сердце красное из этой груди выну,
Как из гнезда птенца, что бьется и дрожит,
И на землю моей любимой кошке кину
С презрением его, чтоб мой зверек был сыт.

Или:

Вас, дев и дьяволиц, страдалиц и чудовищ,
Люблю вас, нашу явь презревшие умы!
Вы в бесконечности взыскуете сокровищ,
Вы, богомолицы, и вы, исчадья тьмы!

То плачете, а то кричите в иступленье,
О сестры бедные! Душа за вас скорбит,
За муки хмурые, за боль неутоленья,
За сердце, где любовь, как пепел в урнах, спит.

М. Нольман:

Рядом с «горделивой и тупой» женщиной, «бесстыдно самовлюбленной» («Путешествие»), возникает другая, посвятившая себя наслаждению («Аллегория»), слишком поздно узнавшая, что она всего лишь «несовершенная куртизанка» («Посмертные угрызания»). Идя еще дальше по пути обобщения, Бодлер создает образ «порочной женщины», «королевы грехов», «подлого животного», которым пользуется природа, чтобы лепить гения. Подобное противоестественное несоответствие вызывает восклицание: «О грязное величие! величественное бесчестие!», подытоживающее основной контраст в чеканной сентенции: «Ты всю вселенную в кровать свою вместила б».

Тема отвергнутого материнства не раз возникает у Бодлера. В «Благословении» моральное падение женщины выражается в том, что она проклинает не только родившегося ребенка, но и самый процесс деторождения. «Холодное величие бесплодной женщины» сияет «как бесполезное светило». «Безразличие» и «бесчувственность к человеческому страданию» — это свойство той холодной красоты, которую поэт знает и часто изображает, но которая ему, в сущности, чужда.

Акцентируя какую-нибудь выразительную черту, он изображает женщину «породистой лошады», «пляшущей змеей», «прекрасным кораблем» или, чаще всего, «кошкой», потому что эта метафора в особенности соответствует той противоречивой оценке, которая совмещает в себе таинственность, грацию, небрежность, нежность и хищность. А именно такую в ряде стихотворений изображается женщина, вызывающая по отношению к себе смешанное чувство любви и ненависти. Красота становится «тяжелым бичом душ», что раскрывается через ряд наглядных, предельно материализованных образов (вырванное ногтями и зубами женщины, искусанное зверями сердце, остатки которого будут поджарены огненными глазами другой женщины). Отсюда вырастает печаль, не пушкинская, светлая печаль, а бодлеровская, мрачная; потому что, хотя

...Сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может,

но оно также не в силах забыть горечь пережитой любви и от новой ждет того же.

Два женских типа: страстный, вакханический и «стыдливо-холодный», обрисованные в пушкинском «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...», у Бодлера приобретают, как всегда, крайне резкие формы, как все крайности, сходящиеся. «Распутная Мегера» («*Sed non satiata*») и холодная красавица («Я люблю тебя так, как ночной небосвод») в одинаковой степени «демон без жалости», «неумолимое и жестокое животное». И в одинаковой степени за эту мучительную страстность и холодность они тем дороже и прекраснее. Влюбленный — это «одержимый» (*le possédé*), отравленный «ядом» любви («Отрава»), всеми фибрами души и тела обожающий женщину-демона в любой метаморфозе. Узы любви-ненависти нерасторжимы.

Разврат и Смерть, клоака и могила, альков и погост со-
блазняют поэта, «фаворита ада»; продажная любовь, сме-
ющаяся над «адам и чистилищем», предлагает человечеству
забвение; стадо «похотливых демонов» уносит с собой жен-
ский идеал; современные гетеры, неутомимые и ненасытные,
словно черви, разъедают плоть; наконец, непосредственные
жертвы интимных» страстей: юное, кем-то обезглавленное
тело, как-то увиденное поэтом в комнате «преступления».

Беспощадной и трагедийной выступает бодлеровская
концепция ЖЕНЩИНЫ. Поэт никогда не переставал верить
в возможность духовного диалога между мужчиной и жен-
щиной. Вместе с тем он видел на пути такого сближения
бесконечное количество объективных препятствий. С иска-
ленным воспитанием и ущербным образованием женщи-
на была фактически лишена возможности участия в той или
иной форме созидания социального прогресса, отсюда ее
ОЖЕСТОЧЕНИЕ и стихийное тяготение к ВОЗМЕЗДИЮ:
«Для упржнения зубов в этой своеобразной игре, (игра «в
скуку») тебе ежедневно надобно чье-то сердце». Ожесточе-
ние приводит женщину к ОСЛЕПЛЕНИЮ, а оно, в свою
очередь, к НЕВЕЖЕСТВУ: «Глаза твои, освещенные, как
торговые лавки... нахально присвоили себе чужую власть,
постичь не желая закон собственной красоты». В итоге со-
временная поэту женщина квалифицируется как «СЛЕПАЯ
и ГЛУХАЯ МАШИНА», производящая ЖЕСТОКОСТЬ.
Трудно найти в мировой литературе более негативное опре-
деление женщины. Не будем, однако, спешить, ибо концеп-
ция Бодлера этим итогом не исчерпывается. Финал стихот-
ворения выявляет главную идею в следующем парадоксе:
«...природа во всем величии помыслов своих пользуется то-
бою, о женщина, о королева греха, тобою — низкое живот-
ное — ДЛЯ ВЫЛЕПКИ ГЕНИЯ». Подчеркнутый мной об-
раз обосновывает ИСХОДНОЕ величие женщины-матери,

кому человечество обязано своим духовным величием. «Королева греха» — таков лишь ее современный аспект. Когда же поймет она величайший смысл своего назначения? Кто научит ее постижению закона собственной красоты? Эти вопросы будут занимать Бодлера до самой смерти.

Полистаем самого Бодлера:

Кажется, я уже писал в своих заметках, что любовь очень похожа на пытку или хирургическую операцию. Но эту мысль можно развить в самом безрадостном духе. Даже если оба возлюбленных как нельзя более полны страсти и взаимного желания, все равно один из двоих окажется равнодушнее и холоднее другого. Он, или она, — хирург, или палач, а другой — пациент, или жертва. Слышите вздохи, прелюдию к трагедии бесчестья, эти стоны, эти крики, эти хрипы? Кто не издавал их, кто не исторгал их из себя с неудержимой силой? И чем, по-вашему, лучше пытки, чинимые усердными палачами? Эти закатившиеся сомнамбулические глаза, эти мышцы рук и ног, вздувающиеся и каменеющие, словно под воздействием гальванической батареи, — ни опьянение, ни бред, ни опиум в их самых неистовых проявлениях не представляют вам столь ужасного, столь поразительного зрелища. А лицо человеческое, созданное, как верил Овидий, чтобы отражать звезды, — это лицо не выражает более ничего, кроме безумной свирепости, или расслабляется, как посмертная маска. Ибо я счел бы себя святотатцем, применив слово «экстаз» к этому процессу распада.

— Чудовищная игра, которая неизбежно принуждает одного из игроков терять власть над собой!

Однажды при мне рассуждали, в чем состоит наибольшее любовное наслаждение. Кто-то, естественно, сказал: в том, чтобы получать, а другой — в том, чтобы отдавать себя. Тот заявил: — утеха гордыни! — а этот: — сладость самоуничтожения. Все эти похабники рассуждали, словно «*Подражание И<исусу> Х<ристу>*». Нашелся даже бесстыжий

утопист, уверявший, будто наибольшая утеха любви состоит в том, чтобы производить граждан для родины.

А я сказал: единственное и высшее сластолюбие в любви — твердо знать, что творишь зло. И мужчины, и женщины от рождения знают, что сладострастие всегда коренится в области зла.

Мы тем сильнее любим женщину, чем более она нам чужда. Любить высокоумных женщин — утеха педераста. Между тем скотство исключает педерастию.

Молодая девица в представлении издателей.

Молодая девица в представлении главных редакторов.

Молодая девица как пугало, чудовище, убийца искусства.

Молодая девица как она есть на самом деле.

Дурочка и шлюшка; величайшая тупость в соединении с величайшим распутством.

В молодой девице сочетается вся пакость уличного хулигана и ученика колледжа.

И. Карабугенко:

Бодлер первый сбросил с пьедестала существо, во славу которого было сложено столько гимнов. Позднее женщине стали изображать как зло, как роковое и губящее все вокруг создание писатели разных индивидуальностей. Наиболее последовательно и с большой художественной силой эта мысль выражена в книгах «Шарль Деймайи», «Манетт Саломон», «Фостэн», «Братья Земганно» Гонкуров; «Нана» Золя; во многих произведениях Мопассана; в романе Пьера Луиса «Афродита»; в пьесе Уайльда «Саломея»; в романах и новеллах Анри де Ренье; в творчестве скандинавского писателя Ола Ганссона. Из русских авторов достаточно назвать Брюсова (роман «Алтарь победы», сборник рассказов «Земная ось» и многие стихотворения). Влияние Бодлера сказалось и на изобразительном искусстве. Когда, например,

Фелисьен Ропс, Эдвард Мунк или современная художница Леонор Фини создавали картины и гравюры, дышащие чувственностью и злой иронией, они, несомненно, руководствовались не только собственным мироощущением, но и строками французского поэта.

Может показаться парадоксом тот факт, что почти все из упомянутых писателей — «женоненавистников» много писали о женской самоотверженности, исключительной привязанности и порядочности. И первым опять-таки был Бодлер. Только что женщина была исчадием ада, воплощением всевозможных злых сил, вампиром. Но вот что-то изменилось, и поэт готов воспевать ее, находя слова, которые отличались от любовных гимнов, сложенных предшественниками. В книге «Искусственный рай» Бодлер прямо пишет о том, что мужчины, воспитанные женщинами и среди женщин, приобретают изысканность речи и тонкость чувств, без чего самый суровый, самый мужественный гений останется незаконченным в плане художественного совершенства. В письме к Жюдит Готье, дочери знаменитого писателя, он расточает ей похвалы за рецензию на книгу Эдгара По и заключает: «В столь корректном анализе «Эврика» вы сделали то, что в вашем возрасте я, быть может, сделать не сумел бы и что не способен сделать множество зрелых мужей, именующих себя писателями... вы заставили меня усомниться в скверном мнении, которое я составил о женщинах вообще». Наконец, статьи Бодлера о поэтессе Марселин Деборд-Вальмор пронизана глубокой симпатией и уважением.

Споры о понимании Бодлером любви, о толковании им взаимоотношений мужчины и женщины ведутся вплоть до настоящего времени. Этой проблеме посвящаются не только главы монографий (Жан Прево, например, отвел целых четыре), специальных сборников, но и доклады на международных конференциях. На коллоквиуме в Намюре-Брюсселе, где в деталях обсуждались различные аспекты бодлеровского

наследия, тема «Бодлер и женщина» была освещена в выступлениях нескольких ораторов. Единого мнения, как и следовало ожидать, не было, что обусловлено, во-первых, сложностью мировосприятия самого поэта, а во-вторых, различием методов исследования. Принципиальную позицию заняла представительница Франции Эдит Мора, заявив в начале своего доклада: «В отличие от биографов, которые придавали, безусловно, неумеренное значение женщинам в ж и з н и Бодлера, и критиков, отрицающих ее как таковую, поскольку она, по их мнению, не что иное, как одно из неосознанных «я» Бодлера, я искала женщину в творчестве поэта и — сразу же оговорюсь — в творчестве продуманном, осуществленном, законченном поэтом, художником». Иными словами, Эдит Мора разделяет художественные произведения поэта и его дневниковые записи, пестрящие грубыми, резкими, порой циничными выпадами в адрес женщины, которую поэт считает существом глупым, изменчивым, находящимся во власти животных инстинктов и не способным на высокие устремления.

В любовной лирике Бодлера — будь то «Цветы зла» или стихотворения в прозе — преобладают два настроения. Во-первых, враждебность к женщине, переходящая иногда в ненависть, враждебность, возникающая одновременно со страстью. Никогда еще поэты не описывали подобных ощущений. Неприязнь к возлюбленной могла появиться в результате ревности, ее измены или охлаждения к ней. Но Бодлер первый осмелился проклясть ее в минуты объятий. Ярость мужчины вспыхивает не только от сознания женской порочности, ее вечной лживости и глупости, а главным образом потому, что, чувствуя постоянное унижение, рабскую поработченность, он все же не может избавиться от наваждения; ощущая всю глубину своего падения, не способен стряхнуть безвольного малодушия. Очень показательным в этом смысле стихотворение «Вампир»: вопль оскорбленного самолюбия и бессильной злобы.

ВАМПИР

О, ты, что как удар ножа
Мне сердце скорбное пронзила,
Ты, что влечешь меня, кружа,
Ты — черный смерч, ты — злая сила,

Ты, кем взята душа моя
И сделана твоей подстилкой, —
Чудовище, с кем связан я,
Как горький пьяница с бутылкой,

Как вечный каторжник с ядром,
Как падаль с червяком могильным, —
Тебя в неистовстве бессильном
Кляню и ночью я и днем!

Кинжал решительный и скорый
Молил я: деспота убей!
Взывал к отраве: будь опорой
Для жалкой трусости моей!

Увы! Я встретил лишь презренье.
Ответили мне яд и сталь:
«Не стоишь ты освобожденья,
Тебя, ничтожный, нам не жаль.

Ты ждешь спокойствия и мира?
Глупец! — Ты сам вернешься в ад:
Твои лобзанья воскресят
Труп умерщвленного вампира!».

Во второй своей ипостаси любовь — свет, льющийся с небес к погрязшему во зле поэту («Духовная заря», «Живой факел», «Вся целиком» и др.).

Когда, горя, влетит к распутникам восход,
Все пожирая вокруг огнем багово-рыжим,
То, мщением грозя и гневной тайной движим,
В животном сонном, злом вдруг Ангел восстает.

Над тем, кто в грязь упал, мечтающем средь мук,
Дух чистой синевой и высью поднебесной
Разверзнет глубину и манит, словно бездной...
Так, Божество мое, мой светоносный друг,

Над прахом и золой попоек безотрадных
Твои черты светлей, чудесней всех стократ,
Встают передо мной, без усталы парят;

Так застит свет дневной мерцанье плоскх чадных,
Так ясный призрак твой, победно тьму круша,
Как солнца вечный диск сверкает, о Душа!

* * *

Когда в ней равно все пленяет,
Сравненья отступают прочь,
Она, как утро, озаряет,
И утешительна, как ночь.

И слишком стройно сочетались
В ней все телесные черты;
Чтоб мог беспомощный анализ
Разять созвучья красоты.

Магическое претворенье
Всех чувств моих в единый лад!
В ее дыханье слышно пенье,
А голос дарит аромат.

Д. Обломиевский:

Как часть вещественного мира, в противовес Гюго и Ламартину и вслед за Сент-Бёвом, воспринимает поэт и свою возлюбленную. У нее копна волос («Волосы»), сверкающая подобно мерцающей материи кожа («Танец змеи»), широкая круглая шея, полные (grasses) плечи (там же), спина, груди («Песнь после полудня»). Лирический герой Бодлера отмечает ее походку, танцующую, как у змеи, обращает внимание на ее струящиеся, перламутровые одежды («В струе-

нии одежд»), на то, что она темна, как ночь («Sed non satiata» — «Но ненасытившаяся»). Он покрывает ее поцелуями с ног до черных кос, прячет голову в ее колени («Осенняя мелодия»), погружается в ее прекрасные глаза, дремлет в тени ее ресниц («Semper eadem»), пьет ее дыхание («Балкон»), всматривается в очи возлюбленной, открывающиеся перед ним, как озера, и видит свою душу как бы отраженной в них («Отрава»).

Образ женщины рисуется у Бодлера то на фоне вечеров, освещенных жаром угля из камина и овеванных туманами на балконе («Балкон»), то на фоне прекрасного осеннего неба, яркого, розового («Разговор»), то на фоне ревущей улицы («Прохожей»).

С. Великовский:

Запутанная внутренняя правда чувства для Бодлера — любовного лирика вообще важнее моралистического должностования, а тем паче портретных описательных задач. Облик той или иной женщины под его пером — это скорее повод для вызванного ею в данный миг собственного душевного настроения, так что и на девичью весну может быть перенесено отнюдь не весеннее самочувствие поклонника: «Ты вся — осенний небосклон, розовый и светлый» («Разговор»). Действительные черты возлюбленной — запах кожи, цвет волос и глаз, звучанье голоса — сплошь и рядом едва упомянуты и служат Бодлеру с его изошренной ассоциативной чувствительностью толчком к тому, чтобы начал разматываться клубок завораживающих воспоминаний или сновидческих фантазий. Обладая гораздо большей зрелищностью, плотностью, осязаемостью, чем ее лицо или стан («Экзотический аромат», «Вся целиком»), они складываются в зыбкий, намекающий отсвет самого переживания в его не поддающихся прямой разгадке, но со всей непреложностью угадываемых метаморфозах.

Мне представляется, отношение Бодлера к Любви определялось полнотой его мировидения, бессознательным и нерасчлененным миром добра-зла, правды-лжи, красоты-уродства — тем, что он сам именовал понятиями «упиться ложью», «любовью к обманчивому». Стихотворение с последним названием представляется мне ключевым для понимания бодлеровского «двуединства», принятия жизни во всей ее полноте, взаимодействии и взаимопроникновении начал, синтезе взаимоисключающих чувств и явлений:

Quand je te vois passer, ô ma chère indolente,
Au chant des instruments qui se brise au plafond
Suspendant ton allure harmonieuse et lente,
Et promenant l'ennui de ton regard profond;

Quand je contemple, aux feux du gaz qui le colore,
Ton front pâle, embelli par un morbide attrait,
Où les torches du soir allument une aurore,
Et tes yeux attirants comme ceux d'un portrait,

Je me dis: «Qu'elle est belle! et bizarrement fraîche!
Le souvenir massif, royale et lourde tour,
La couronne, et son cœur, meurtri comme une pêche,
Est mûr, comme son corps, pour le savant amour».

Es-tu le fruit d'automne aux saveurs souveraines?
Es-tu vase funèbre attendant quelques pleurs,
Parfum qui fait rêver aux oasis lointaines,
Oreiller caressant, ou corbeille de fleurs?

Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,
Qui ne recèlent point de secrets précieux;
Beaux écrins sans bijoux, médaillons sans reliques,
Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux!

Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité?
Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence?
Masque ou décor, salut! J'adore ta beauté.

Когда, небрежная, выходишь ты под звуки
Мелодий, бьющихся о низкий потолок,
И вся ты — музыка, и взор твой, полный скуки,
Глядит куда-то вдаль, рассеян и глубок,

Когда, на бледном лбу горят лучом румяным
Вечерних люстр огни, как солнечный рассвет,
И ты, наполнив зал волнующим дурманом,
Влечешь глаза мои, как может влечь портрет, —

Я говорю себе: она еще прекрасна,
И странно — так свежа, хоть персик сердца смят,
Хоть башней царственной над ней воздвиглось властно
Все то, что прожито, чем путь любви богат.

Так что ж ты: спелый плод, налитый пьяным соком,
Иль урна, ждущая над гробом чьих-то слез,
Иль аромат цветка в оазисе далеком,
Подушка томная, корзина поздних роз?

Я знаю, есть глаза, где всей печалью мира
Мерцает влажный мрак, но нет загадок в них.
Шкатулки без кудрей, ларцы без сувенира,
В них та же пустота, что в Небесах пустых.

А может быть, и ты — всего лишь заблужденье
Ума, бегущего от истины в мечту?
Ты суетна? глупа? ты маска? ты виденье?
Пусть — я люблю в тебе и славлю Красоту.

Бодлеровское понимание любви и страсти соответствует его многовидению бытия, лежащему — в духе Б о ж е с т в е н н о й К о м е д и и — между адом и раем, не оставляющему пустым ни одно состояние, не пропускающему ни одного оттенка чувства.

Между молитвенным благоговением —

Что скажешь ты, душа, одна в ночи безбрежной,
И ты, о сердце, ты, поникшее без сил,
Ей, самой милой, самой доброй, самой нежной,
Чей взор божественный тебя вдруг воскресил?

— Ей славу будем петь, живя и умирая,
И с гордостью во всем повиноваться ей.
Духовна плоть ее, в ней ароматы рая,
И взгляд ее струит свет неземных лучей, —

и каким-то чадным сладострастием («Вампир», «Отрава», «Одержимый») в «Цветях Зла» переливается бесконечное обилие оттенков, граней, неожиданных изгибов страсти. И каждое из ее дробных состояний, в свою очередь, редко сохраняет тождество самому себе, гораздо чаще это чувство-перевертыш, когда лицевая сторона и изнанка легко меняются местами («Мадонне»), порок и повергает в содрогание, и манит терпкими уладами («Лéта», «Окаянные женщины»), а закливание любящего иной раз облечено в парадоксально жестокое назидание («Падаль»). Поэтому-то в смысловом разрывании и самом построении бодлеровских любовных признаний столь часты внезапные перепады («Вы, ангел радости, когда-нибудь страдали?.. Вы, ангел кротости, знакомы с тайной злостью?.. Вас, ангел свежести, томила лихорадка?.. Вы, ангел прелести, теряли счет морщинам?..»), разбросанные тут и там связки взаимоотрицающих уподоблений («Ты — край обетованный./ Где горестных моих желаний караваны/ К колодцам глаз твоих идут на водопой./ Но не прохлада в них — огонь, смола и сера»), ударные завершающие словесные стяжения-сшибки: «О величие грязи, блистанье гниенья».

И все же в любви Бодлера есть какая-то непоследовательность: страстность уживается с художественным любованием, сексуальность с отстраненностью, чувственность с холодностью и рассудочностью. По меньшей мере странной является его максима: «Любить можно только такую женщину, которая не способна испытать наслаждения».

Бодлеровский культ «холода» явился одной из конст-рукций своеобразной антиприроды, способной противосто-

ать тотальному процессу деперсонализации и уничтожения индивидуальности вещей и явлений. Холод как нечто исключительно твердое, жесткое, неподвижное способен сохранить особенность каждого предмета. Любой «холодный» предмет имеет свое лицо и сохраняет его. Бодлеровский холод исключает «жизнь», а значит, порчу, извращенность, утрату своего «лица» и своей сущности. «Холод» — это чистота. Не случайно Бодлер устремляет свои взоры к «холодной даме» — идеалу чистоты и свободы.

Возможно, нет необходимости искать разгадку амбивалентности либидо Бодлера, потому что полярные чувства он испытывал к разным женщинам. Очевидно, что плотская любовь к Лушетте или Жанне — это одно, а чувства к г-же Сабатье или Мари Добрен — это другое...

В то же время холодность любимой женщины способствует спиритуализации вожделений Бодлера, превращая их в «сладострастия». Он, как мы видели, стремится к такому удовольствию, которое было бы умерено и смягчено духом. Речь идет о так называемых *прикосновениях*. В письме к Мари Добрен Бодлер как раз и предвкушает подобное наслаждение: он будет молча вожделеть к ней, окутает ее своим желанием с ног до головы, но сделает это лишь на расстоянии, так что она ничего не почувствует и даже ничего не заметит:

Вы не можете воспрепятствовать моей мысли блуждать возле ваших прекрасных — о, столь прекрасных! — рук, ваших глаз, в которых сосредоточена вся ваша жизнь, всего вашего обожаемого тела.

Мне представляется, что Ж. -П. Сартр сильно преувеличил любовный эгоцентризм Бодлера, относящегося к партнерше только как к предмету наслаждения или ледяной глыбе:

Бодлер — человек, вступавший в отношения лишь с самим собой; он остался таким же одиноким, как и мастурбирующий ребенок; его сладострастие не стало источником какого-либо внешнего события, он никому ничего *не дал*, он занимался любовью с ледяной глыбой. Хватило одной ночи, чтобы Председательница потеряла любовника, и причина в том, что она не сумела остаться ледяной, оказалась слишком чувственной и слишком пылкой.

В конце концов, эгоизм наличествует в каждой любви, и у Бодлера его не больше, чем у его женщин... Тем более я не могу согласиться с бесконечными и безосновательными «рассусоливаниями» автора *Т о ш н о т ы* о «глубинах» интимной жизни нашего героя, если о чем и свидетельствующими, то о склонности «аналитика» к «подглядыванию в щелку»:

Разумеется, половой акт с холодной женщиной — это для Бодлера святотатство, попытка осквернить Добро, которое, однако, несмотря ни на что пребывает столь же чистым, непорочным и незапятнанным, что и прежде. Это грех *вхолостую*, грех стерильный, беспаятный и бесследный, испаряющийся в воздухе в самый миг его свершения и тем самым утверждающий неколебимую вечность закона, вечную юность и вечную неприкаемость грешника. Впрочем, эта белая магия любви отнюдь не исключает магии черной. Мы уже видели, что, не имея возможности превозмочь Добро, Бодлер пытается украдкой подточить его изнутри. Оттого-то мазохизм фригидности идет у него рука об руку с садизмом. Холодная женщина — это не только грозный судья, это еще и жертва. Если половой акт для Бодлера совершается втроем, если кумир является ему именно тогда, когда он предается разврату в обществе проститутки, то происходит это отнюдь не только потому, что ему нужен критик и суровый свидетель, но и потому, что он хочет унижить эту женщину. Именно ее хочет он уязвить, когда погружает

свою плоть в продажное тело подружки. Ей он изменяет, ее оскверняет. Создается впечатление, что Бодлер страшится прямого контакта с миром и потому стремится к магическому воздействию на него, то есть к воздействию на расстоянии, потому, несомненно, что оно меньше его порочит. В этом случае холодная женщина обретает облик *порядочной женщины*, чья порядочность, однако, выглядит несколько смешно, поскольку муж изменяет ей направо и налево.

Точно таким же образом половой акт, совершаемый «вхолостую», овладение женщиной, которая «не умеет наслаждаться», едва ли не на расстоянии, что исключает ее «осквернение», — такой акт превращается в самое элементарное и заурядное насилие.

СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ

Редкое достоинство — заставить мыслить; дар одних избранных.

В. Гюго

Бодлера принято считать автором одной книги, благодаря которой он вошел в мировую культуру, но на самом деле его наследие во много раз превышает объем *Цветов Зла*: три внушительные книги отчетов о художественных выставках (*Салоны*), исследование *Искусственный Рай* и несколько других работ о влиянии наркотиков, книга о Вагнере, десятки критических и публицистических работ, сборник стихотворений в прозе *Парижский сплин*, книга, по значимости равная *Цветам Зла*, перевод полного собрания сочинений Эдгара По. Следует учесть, что судьба отпустила ему на творчество немногим более двух десятилетий и что болезнь, усиливающаяся с годами, материальные лишения, духовное одиночество, разгромная критика, остракизм, махинации издателей, отношения с кредиторами, предательства близких людей мало способствовали продуктивной работе.

Бодлер пробовал перо и в других жанрах — рассказы, пьесы, романы. Сохранившиеся фрагменты свидетельствуют, что, отпусти ему судьба больше времени и сил, он мог бы преуспеть и на этом поприще...

В 1869 году были опубликованы бодлеровские Стихотворения в прозе. В планы Бодлера входило издание ста стихотворений, но, по свидетельству друзей, он успел написать около семидесяти. В посмертное издание вошла только половина задуманного, остальное оказалось утраченным. Бодлер хотел озаглавить сборник миниатюр Парижским сплинном, хотя были иные варианты («Свет и дым», «Ночные стихотворения», «Одинокий прохожий», «Парижский скиталец»...). В одном из писем поэт признается, что не вполне доволен своим «Сплином»: «В общем это те же «Цветы Зла», но гораздо более свободные, детализированные, насмешливые». В предисловии к Парижскому сплину поэт пишет о своей мечте, «о чуде поэтической, музыкальной прозы, без ритма и рифмы, достаточно гибкой и резкой, способной передать лирические движения души, извивы грез, потрясения сознания».

Подобная мысль в Дневниках выражена следующим образом: «При зарождении всякой высокой мысли происходит нервная встряска, отдающаяся в мозжечке».

О! неужели же вечно страдать или вечно убегать от прекрасного? Природа, безжалостная волшебница, соперница, всегда победоносная, оставь меня! Перестань искушать мои желания и мою гордость! Созерцание прекрасного — поединок, где в ужасе кричит художник перед своим поражением.

Не вызывает сомнений (это признает и сам автор), что отправной точкой Стихотворений в прозе стал Гаспар из Тьмы А. Бертрана. Но это не «средневековая» по содер-

жанию книга, но «сегодняшняя жизнь», нечто «новое и по мироощущению, и по выражению». Прозаические миниатюры Бодлера, некоторые из которых он успел опубликовать в виде журнальных подборок, продолжают «волшебнo-чудесные», исполненные очарования или жути раскопки Цветов Зла и развивают стремление поэта совместить духовное и обыденное, «двора чудес» и «волшебные облака» с уличными мостовыми и городской толпой.

Но главным по-прежнему остается «Я» поэта, таинство человеческого существования, связи и разрывы между миром и людьми.

Поэтому разрыв, который приковывает его помыслы и гнетет, не столько между человеком и вселенской жизнью, — здесь мосты наводятся, хотя и не без труда, — сколько между самими людьми. Между «я» и «другими», родом и отпавшей от него особью, между довольным собой братством — с лица и злосчастьем пасынков — с изнанки («Старый паяц»). К этой расщелине, как причине жестоко ранящих гримас жизни, он, точно замороженный, снова и снова возвращается, независимо от того, намерен ли воплотить свои тревожные раздумья о ней в мгновенной зарисовке («Шут и Венера», «Глаза бедняков», «Вдовы») или они вырастают до крохотного рассказа или очерка («Веревка», «Мадемуазель Бистурри»), а то и панорамного обзора («Вечерние сумерки»), подкрепляются ли они моралистическим суждением под занавес («Пирожок») или умело найденной подробностью — такой, как равная белизна зубов двух детей, богатого и нищего, играющих по разную сторону садовой ограды один роскошной куклой, другой — дохлой крысой, испытывая жгучую взаимную зависть («Игрушка бедняков»).

Как и Цветы Зла, миниатюры Стихотворений в прозе отличает безупречное построение, шлифованность фраз, изысканность стиля, оригинальность формы.

В отличие от книги «Цветы Зла», композиция которой строго продумана автором, стихотворения в прозе замыслены им как ряд свободных, не связанных одним сюжетом миниатюр. В письме к Арсену Уссе, опубликовавшему двадцать его стихотворений в прозе, Бодлер писал: «Оцените, пожалуйста, исключительное удобство такой комбинации для всех: для вас, меня и читателя. Мы можем прервать, где пожелаем, я — свою грезу, вы — рукопись, читатель — чтение, ибо я не хочу неволить упряма нескончаемой изощренной интригой. Вытащите один позвонок, и две части этой извилистой фантазии без усилия воссоединятся. Разрубите ее на множество кусков — вы заметите, что каждый способен жить самостоятельно». Тем не менее «фантазия» поэта оставляет впечатление редкостного единства. Стихотворения в прозе не случайные фрагменты, а сплав комедии, трагедии, радости жизни. Воля автора не ослабевает ни на мгновение. Ею объединены эти якобы не связанные друг с другом отрывки, она зажигает их внутренним движением, направляет читательскую мысль по определенному руслу.

Пересечения Стихотворений в прозе с Цветами Зла действительно многочисленны: та же тематика, общий лирический герой (преимущественно сам поэт), общая этика и антропология, огромная емкость.

В нескольких фразах каждой миниатюры — квинтэссенция целого романа; все вместе они составляют эпопею, название которой необычайно трудно подыскать. В самом деле, как можно озаглавить эти едва уловимые состояния души, эти многоплановые образы, становящиеся символами, эти откровенные исповеди, эти мудрые афоризмы? Разве смог бы даже удачно найденный, эффектно звучащий заголовок сконцентрировать в себе все мысли поэта? Если Бодлер считал это произведение аналогичным «Цветам Зла», оно должно было обладать и аналогичным названием. Но та-

кое, как носит его книга стихотворений, отыскать не легче самородков.

БЛАГОДЕЯНИЯ ЛУНЫ

Луна, воплощенная прихоть, заглянула в окно, когда ты спала в колыбели, и сказала себе: «Мне нравится это дитя».

И она расслабленно спустилась по своей облачной лестнице и беззвучно проникла сквозь оконные стекла. Потом она простерлась над тобой с гибкой нежностью матери и наложила на твое лицо краски. С тех пор глаза твои остались зелены, а твои щеки необычно бледны. От созерцания этой гостьи так странно расширились твои зрачки, и так нежно она сдавила тебе горло, что навсегда сохранилось у тебя желание плакать.

Между тем в избытке восторга Луна заполняла всю комнату, подобно фосфорическому сиянию или светящейся отраве; и весь этот свет, живой и трепещущий, думал и говорил: «Ты вечно будешь под властью моего поцелуя. Ты будешь прекрасна моей красотой. Ты будешь любить то, что я люблю и что меня любит: воду, облака, молчание и ночь; море, необъятное и зеленое; воду, лишенную образа и многообразную; страну, где тебя нет; возлюбленного, которого ты не узнаешь; чудовищные цветы; ароматы, заставляющие бредить; кошек, томно замирающих на рояле, стонущих как женщины, хрипло и нежно!

И тебя будут любить мои любовники, тебе будут поклоняться мои поклонники. Ты будешь царицей людей с зелеными глазами, которым я, как и тебе, сдавила горло в моих ласках ночью; царицей тех, кто любит море, необъятное, бурное и зеленое море; воду, лишенную образа и многообразную; страну, где их нет; женщину, которой они не знают; зловещие цветы, подобные каминам неведомого культа; ароматы, расслабляющие волю, и зверей, сладострастных и диких — эмблемы их безумия».

И вот почему, о проклятое, о дорогое избалованное дитя, я лежу теперь у твоих ног, ища во всем твоём существе отблеска грозного Божества, вещи восприимчивой, вскармливающей ядом своим всех л у н а т и к о в.

ОПЬНЯЙТЕСЬ

Всегда надо быть пьяным. В этом все, это единственная задача. Чтобы не чувствовать ужасной тяжести Времени, которая сокрушает ваши печали и пригибает вас к земле, надо опьяняться без устали. Но чем же? Вином, поэзией или добродетелью, чем угодно. Но опьянитесь.

И если когда-нибудь, на ступенях ли дворца, на зеленой ли траве оврага или в уютном одиночестве вашей комнаты вы почувствуете, очнувшись, что ваше опьянение слабеет или уже исчезло, спросите тогда у ветра, у волны, у звезды, у птицы, у часов на башне, у всего, что бежит, у всего, что стонет, у всего, что катится, у всего, что поет, у всего, что говорит, спросите, который час; и ветер, волна, звезда, птица, часы на башне ответят вам: «Час опьянения! Чтобы не быть рабами, которых терзает Время, опьянитесь, опьянитесь непрерывно! Вином, поэзией или добродетелью, чем угодно».

СОБАКА И ФЛАКОН

«Мой славный пес, мой добрый пес, милая моя собачка, подойди и понюхай эти превосходные духи, купленные у лучшего парфюмера в городе».

И собака подходит, виляя хвостом, что, как мне кажется, отвечает у этих бедных существ нашему смеху и улыбке, и с любопытством прикладывает свой влажный нос к открытому флакону; затем внезапно пятится в ужасе и начинает лаять на меня, как бы с укором.

«А! жалкий пес, если бы я предложил тебе сверток с нечистотами, ты с наслаждением стал бы его нюхать и, быть может, сожрал бы его. И этим, недостойный спутник моей грустной жизни, ты похож на публику, которой надо предлагать не тонкие благоухания, раздражающие ее, а тщательно подобранные нечистоты».

В Собаке и флаконе — едкая ирония по отношению к вкусам публики, воспитанной на лицемерно добродетельных

сентиментальных романах и фальшивой, напыщенной литературе в духе Эжена Сю. Искусство — не только развлечение, но труд, работа. Оно учит мыслить, формирует аристократический дух. Символы, многозначность, недосказанность — способы приглашения к сотворчеству.

В Стихотворениях в прозе воплощено бодлеровское понимание прекрасного как таинственного, будящего мысль, шокирующего, дерзкого. Хотя по сравнению с Цветами Зла прозаические миниатюры приглушеннее, мягче, и здесь постоянно присутствует конфликт, острое чувство проблематичности человеческого существования, контраста поэзии и жизни, «супа и облаков»...

СУП И ОБЛАКА

Моя маленькая дурочка, моя милая возлюбленная подавала мне обед, а я созерцал в открытое окно столовой плавучие замки, которые Бог сооружает из паров, — эти волшебные строения из неосязаемого. И я говорил себе, созерцая: «Все эти прозрачные видения почти так же прекрасны, как глаза моей прекрасной возлюбленной, милого маленького чудовища с зелеными глазами».

Но вдруг я получил яростный удар кулаком в спину и услышал хриплый и чарующий голос, истерический и словно осипший от водки, голос моей милой маленькой возлюбленной: «Скоро ли вы приметесь за суп, грязная скотина... торговец облаками?».

Амбивалентность чувств поэта к женщине находит свое отражение и в этой книге: жизнь сложна, парадоксальна; тот же человек, который низвергает куртуазную любовь, отводит немало страниц прославлению женщины:

Доротeya, сильная и гордая, как солнце, шествует по пустынной улице, единственно живая в этот час под необъятной лазурью, образуя на фоне света блестящее черное пятно.

Она подвигается, изнеженно покачивая стан, такой тонкий, на широких бедрах. Ее плотно облегающее платье светлого розового шелка резко выступает на мраке ее кожи и четко обрисовывает ее длинную талию, ее выгнутую спину и остроконечную грудь.

Красный зонтик, просеивая лучи, отбрасывает на ее темное лицо кровавые румяна своих отсветов.

Огромная тяжесть ее почти синих волос оттягивает назад ее изящную голову и придает ей какой-то торжествующий и ленивый вид. Тяжелые подвески чуть слышно лепечут на ее крошечных ушах.

По временам ветер с моря откидывает край ее развевающей юбки и обнажает ее лоснящуюся блистательную ногу, а ее ступня, подобная ступням мраморных богинь, заточаемых Европою в своих музеях, оставляет свой точный отпечаток на тонком песке. Потому что Доротея такая невероятная кокетка, что страсть вызывать восхищение берет в ней верх над гордостью вольноотпущенницы, и она ходит босая, хотя и свободна.

Так выступает она, гармонически, жизнерадостная и улыбающаяся широкой улыбкой, словно видя где-то далеко в пространстве зеркало, отражающее ее поступь и ее красоту.

И. Карабутенко:

Ассоциация образа любимой со всем лучшим, что есть на земле, возвеличение ее красоты чуть ли не до космических пределов — большая честь для существа, еще недавно столь презираемого. Иногда, стремясь создать наиболее магический, наиболее притягательный образ, Бодлер выходит за грани реального. Героиня стихотворения в прозе «Желание изображать», по словам поэта, «прекрасна и более чем прекрасна: она изумительна. В ней преобладает чернота, и все, что она внушает, ночное и глубокое. Ее глаза — две пещеры, где расплывчато мерцает тайна, а ее взгляд сверка-

ет, как молния: это вспышка во мраке. Я сравнил бы ее с черным солнцем, если бы можно было представить черное светило, проливающее свет и счастье... Есть женщины, которые возбуждают желание победить их, играть с ними; эта же — медленно умирать под ее взором». «Причудливо фантастичен и облик «королевы зеленоглазых людей», возникающий в стихотворении «Благодеяния луны». Лежа у ее ног, поэт ищет во всем ее облике «отражение страшного Божества, вещи крестной матери, кормилицы-отравительницы всех сомнамбул».

Бодлер дает бесчисленные вариации нежного чувства; и, захваченные его настроением, ослепленные богатством образов, мы не можем согласиться с критиками, обвиняющими поэта в женоненавистничестве, и не признать справедливости слов, произнесенных Эдит Мора: «Я глубоко верю, что поэт не способен лгать в своей лирике».

С. Великовский:

Описание у Бодлера, слепок с достоверно происшедшего, вместе с тем имеет обычно неожиданный сдвиг («Фальшивая монета», «Собака и флакон»), таит в себе какую-то несообразность («Дурной стекольщик», «Избивайте нищих!»), а нередко выливается в притчевую фантазмагорию:

Под серым необъятным небом, на пыльной необозримой равнине, где ни тропинки, ни травы, ни чертополоха, ни крапивы, мне повстречалась толпа бредущих куда-то вдаль согбренных странников.

И на спине каждый тащил огромную Химеру, увесистую, словно мешок муки или угля или словно ранец римского легионера.

Но совсем не казались мертвой ношей эти чудовищные твари; совсем нет: они вцеплялись в людей мощной хваткой, всей силой упругих мышц, они вонзали в грудь своих усталых кляч два громадных когтя; их причудливые рыла нависали над человеческими головами подобно устрашающим гребням древних шлемов, которыми античные воины пугали врагов.

Я обратился к одному пилигриму, спросил, куда они идут. Он отвечал, что не знает, что это никому не известно, но, очевидно, они куда-нибудь идут, поскольку что-то заставляет их куда-то брести.

Что было странно: никто из этих пешеходов, казалось, даже не замечал чудовища, обхватившего шею, приросшего к спине; словно эта тварь была лишь частью человеческого тела. Я не заметил отчаяния на этих строгих усталых лицах; путники брели под унылым куполом неба, их ноги утопали в пыли равнины, пустынной, как небосвод; они брели с покорным выражением лица, как все обреченные на вечную надежду.

Процессия тянулась, проходила рядом со мной, тонула в дымке горизонта, там, где закругляется поверхность земли и прячется от любопытных человеческих глаз.

Сперва еще я пытался понять, что означало это таинство, но вскоре на меня навалилось тупое равнодушие, и я ощутил тяжесть, какой не ощущали эти люди, таща на спине свои Химеры.

Наряду с той или другой толикой «странного» в каждодневно-стертом, примелькавшемся, прозаический отрывок делает стихотворением в прозе его повышенная смысловая и структурная напряженность. Она достигается у Бодлера густой лирической насыщенностью внутренней атмосферы такого отрывка — доверительно исповедальной («Полмира в волосах», «Опьяняйтесь!»), желчно саркастической («В час утра», «Дары фей»), овсянной грезами («Приглашение к путешествию», «Прекрасная Доротея»), несущей в себе выстрадаанный вызов («Куда угодно, лишь бы прочь из этого мира»). Собственно, в совмещении вроде бы несовместимых умонастроений Бодлер и видел неповторимый уклад городского жизнечувствия, переплавившего в своем горниле крайне несхожие между собой нравы, судьбы, переживания, помыслы. В самом письме стихотворений в прозе он искал прежде всего единства чересполосицы сталкивающихся и переходящих друг в друга словесных построений — го прихотливо выющихся, изысканных, струящихся, то взрывных, задыхающихся, то круто взрывающихся вверх в увлеченном по-

рыве, то устало опадающих в афористично оброненной житейской мудрости. Тщательная проработка и отделка сырья наблюдений, до того отталкивавшего большинство французских лириков своей неказистостью, давались Бодлеру мучительно трудно. Однако полученный результат вполне оправдал обращение к Парижу в одном из бодлеровских рукописных набросков: «Ты дал мне грязь, и я обратил ее в золото».

Стихотворения в прозе ждали мытарства, сравнимые с теми, что претерпели Цветы Зла: издатели не желали публиковать новаторскую книгу либо ставили автору невыполнимые условия. Усиливающаяся болезнь и перипетии последних лет жизни не позволили завершить книгу, которую поэт оценивал как самое значительное свое творение.

Сохранившиеся пятьдесят стихотворений в прозе вышли в свет благодаря усилиям Теодора де Банвилля и Шарля Асселино и были встречены молодыми поэтами как новое слово во французской лирике.

ИЗ КНИГИ ЗАМЕТОК «МОЕ ОБНАЖЕННОЕ СЕРДЦЕ»

Наверное, это сладостно — быть попеременно то жертвой, то палачом...

Согласиться принять награду — значит признать за государством или властителем право судить вас, прославлять и т. д.

В любых переменах кроется нечто отвратительное и вместе с тем приятное, нечто общее и с предательством, и с переездом на другую квартиру. Этого довольно, чтобы объяснить французскую революцию.

Политика

У меня нет убеждений в том смысле, как это понимают люди в нынешнем веке, потому что я лишен честолюбия.

Во мне нет основы для убеждений.

Есть в добропорядочных людях какая-то трусоватость, или, верней, какая-то дряблость.

Только разбойники бывают твердо убеждены. — В чем? — Да в том, что непременно должны преуспеть. Они и преуспевают.

А с какой стати преуспевать мне, тем более что я даже и не пытался преуспеть?

На злодеянии можно основать победоносную державу, на лжи — высоконравственную религию.

Все же есть у меня определенные убеждения, но это убеждения более возвышенного толка и недоступные разумению моих современников.

С детства — чувство одиночества. Несмотря на родных — и особенно в среде товарищей — чувство вечной обреченности на одинокую судьбу.

Вместе с тем — очень острый вкус к жизни и к наслаждению.

Нации порождают великих людей вопреки собственной воле. Значит, великий человек — победитель всей своей нации.

Не может быть прогресса (настоящего, нравственного) нигде, кроме как в человеке и посредством усилий самого человека.

Но мир полон людей, умеющих мыслить только сообща, всем скопом. Отсюда все эти *Бельгийские общества*.

Поборники отмены души (*материалисты*) неизбежно оказываются поборниками отмены ада; они в этом явно заинтересованы.

Эти люди по меньшей мере *болятся воскреснуть* — они лентяи.

В любом человеке в любую минуту уживаются два одновременных порыва — один к Богу, другой к Сатане. Обращение к Бо-

гу, или духовное начало, — это желание возвыситься, ступень за ступенью; обращение же к Сатане, или животное начало, — это жажда опуститься еще ниже. Именно этой жаждой можно объяснить любовь к женщинам и задушевные беседы с животными — кошками, собаками и т. п.

Что такое грехопадение?

Если это — единство, ставшее двойственностью, значит, грехопадение совершил Господь.

По меньшей мере он мог угадать в этой локализации хитрость Божьего промысла и издевку над любовью, а в способе деторождения — как бы клеймо первородного греха. В самом деле, предаваться любви мы можем только с помощью тех органов, кои служат нам для испражнения.

Другими словами, разве акт творения не был грехопадением Бога?

Прежде всего — Быть великим и Святым ради самого себя.

День за днем стремиться быть величайшим из людей!!!

Цивилизация — это не газ, не пар, не вращающиеся столы, это сглаживание следов первородного греха.

Обожать — значит жертвовать собой и продавать себя.

Вечная история: обожаящая тварь ошибается в кумире.

В сердце человека непобедима тяга к блуду, от которой берет начало его ужас перед одиночеством. Человек хочет быть *вдвоем*. Гений хочет остаться *один*, то есть стремиться к одиночеству...

Слава означает возможность остаться *одному* и блудить совсем не так, как другие.

Это отвращение к одиночеству, эту потребность забыть свое «я» с помощью чужой плоти человек высокопарно именует *потребностью любить*.

Чем больше люди занимаются искусством, тем меньше в них похоти.

Разрыв между разумом и животным началом сказывается все сильнее.

Только животному введома настоящая похоть, а соитие — это поэзия для простолюдинов.

Совокупляться — значит стремиться к проникновению в другого, а художник никогда не выходит за пределы самого себя.

На примере всех способов и систем, всех творений природы и всех творений человека изучить всеобщий и вечный закон градации, *постепенности, неспешного продвижения вперед*, при котором сила все нарастает, как сложные проценты в финансовом деле.

То же самое с *литературной и художественной ссоркой*, то же самое с изменчивым сокровищем воли.

Какую газету ни прогляди, за какой угодно день, месяц, год, — непременно наткнешься на каждой строчке на свидетельства самой чудовищной людской испорченности, соседствующие с самым поразительным *бахвальством* собственной честностью, добротой, милосердием, а также с самыми бесстыдными декларациями касательно прогресса и цивилизации.

Что ни газета, от первой строчки до последней, — сплошь нагромождение мерзостей. Войны, кровопролития, кражи, непристойности, истязания, преступления властителей, преступления народов, преступления частных лиц, упоение всеобщей жестокостью.

И вот этим-то омерзительным аперитивом ежеутренне сдобривает свой завтрак цивилизованный человек.

В нынешнем мире все сочится преступлением — газета, стена, лицо человеческое.

Не представляю себе, как можно дотронуться до газеты чистыми руками, не передернувшись от гадливости.

ЭСТЕТИКА

Храни свои грезы, ибо грезы безумца
прекраснее грез мудреца.

Ш. Бодлер

Поэзия не должна иметь никакой цели,
кроме себя самой.

Ш. Бодлер

В жизни есть только одно истинное очарование — очарование *игры*.

Ш. Бодлер

КРАСОТА

О смертный! как мечта из камня, я прекрасна!
И грудь моя, что всех погубит чередой,
Сердца художников томит любовью властно,
Подобной веществу, предвечной и немой.

В лазури царствую я сфинксом непостижным;
Как лебедь, я бела, и холодна, как снег;
Презрев движение, люблюсь неподвижным;
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.

Я — строгий образец для гордых изваяний,
И, с тщетной жаждой насытить глад мечтаний,
Поэты предо мной склоняются во прах.

Но их ко мне влечет, покорных и влюбленных,
Сиянье вечности в моих глазах бессонных,
Где все прекраснее, как в чистых зеркалах.

Нонконформизм, самобытность, экзистенциальность, упорное нежелание поступать, думать, творить как все делали Бодлера первопроходцем, торящим свои пути, ищущем свои ценности, отказывающимся от подражания не только другим поэтам, но и природе. Эстетика Бодлера — пересмотр классической аристотелевой установки на «отражение» природного: не тяга к «мимезису», но

сила воображения, «сверхприродность», «ворожба», постижение сущего, скрытого за внешними формами.

Отсюда... извлекались Бодлером те приемы словесно-стиховой работы, которые он обозначил, как намекающе-окликающую ворожбу (*sorcellerie évocatoire*). Существо этого «колдования» в том, чтобы закрепить на бумаге — и дать другим возможность испытать — «празднества мозга»: они наступают, когда мысленно преодолена расщепленность бытия на природу и личность, вещи и дух, внешнее и внутреннее, когда «мир вокруг художника и сам художник совместились в одно».

Переключаясь с внешних форм на зыбкость глубины, с внешнего на внутреннее, поэт шел не от мира, а из себя, делал собственное «Я» главной перспективой. Возможно, именно это дало основание А. Пейру назвать его «великим эстетиком».

Новое слово Бодлера в поэзии — это «обнаженное сердце» и совсем не случайно, что именно так он озаглавил свои дневники.

«Я знаю, — пишет Бодлер, — что я из тех, которых люди не любят, но которых они вспоминают! В добрый час! Вот поэзия!». Высшее назначение искусства — не понравиться, но выразить гордое страдание, полноту и правду, «души отчаянной протест».

Искусство рассматривается не только как особая форма отношения к миру, познания мира, но преимущественно как форма самоопределения творящего субъекта. Оно дает ему единственную оставшуюся еще радость — выразить в строгой форме прекрасного душевную дисгармонию и познать ее в самом себе. В его непоправимой судьбе — это единственное удовлетворение:

Одновременно свет и тени,
Дух, превращенный в зеркала,

Колодец Правд, где свет и мгла,
Где звезд багровых отраженья;

Маяк, что бездна нам зажгла,
И адских милостей горенье,
Со славой вместе утешенье, —
Вот в чем познание Зла!

Отсюда заключительные слова «молитвы», обращенной к Сатане:

Упокой мою душу под дровом познания,
Близ тебя, когда свежей одето листвою, —
Новый Храм — заблестит оно над тобой.

В этих стихах Бодлер изумительно точно определил отличительные черты своего поэтического мышления. Среди них одной из главнейших является свойство мрачного самоанализа, неоднократно служившее предметом изображения поэта. Образ «самоистязателя» передает эту особенность с предельной резкостью и наглядностью.

Эстетика Бодлера платонична: с помощью Красоты, посредством Поэзии он стремится прорваться от вещей к сущностям, первообразам, идеям. Он и саму красоту определяет как проявление через относительное, преходящее, представленное — вечного и постоянного, с трудом поддающегося определению. Суть вещей для него важнее их вещности: «Энтузиазм, обращенный на что-либо иное, помимо абстракций, есть признак слабости и болезни». Бодлер высоко ценит духовность за ее идеальность, светозарность.

Перед чистой мечтой, перед впечатлением, свободным от анализа, всякое законченное, всякое положительное искусство — богохульство. Все обладает здесь достаточной ясностью и упоительной сумрачностью гармонии.

Бодлеровская «жажда вечности» тождественно равна его идеализму: не отрешение от земного и материального, но погружение

в «дух вещей», эйдетическая жажда первообразов и первопричин, способность постичь «тайну жизни», «беспредельность». Бодлер — величайший «метафизический» поэт, страдающий уловить «в зримом мире, в неодушевленной природе» все признаки души — «ее физиономию, ее взгляд, ее печаль, ее нежность, ее необузданную радость, ее инстинктивный гнев, ее восторг и ее ужас, короче, *человеческое начало, содержащееся во всем, что угодно...*».

Красота в эстетике Бодлера представляет собой ключ к «вечности», «беспредельности-небытию», невидимой и неведомой стороне мира. Могущество человека, позволяющее ему соперничать с Богом или Сатаной, заключается именно в его способности постичь природу красоты-мира.

Весь мир ему открыт и внятн тот язык,
Которым говорит цветок и вещь немая.

Будучи *высшей*, Красота обладает божественными свойствами — смутности, непостижимости: «Я нашел определение Красоты, моей Красоты. Это нечто пыльное и грустное, нечто смутное, оставляющее поле для догадок и предположений».

Надо иметь в виду, что Бог Бодлера опосредован культурой: «Глагол есть Бог». Боговдохновенному поэту-пророку Ронсара Бодлер противопоставляет «сверхприродность» творчества, бого-равного и искусного Мастера, связанного с Небом посредством Культуры. Рядом с сакральностью веры располагается святость культуры: «...в *Глаголе* есть нечто *священное*». Под «сверхприродностью» здесь следует понимать способность человека как венца творения разделить с Богом радость созидания, обрести орфическую цель и приобщиться к «блаженству возвращенного рая», к «празднествам мозга» для «природных существ, изгнанных в пределы несовершенного и жаждущих причаститься безотлагательно, на самой здешней земле, блаженств возвращенного рая». Иными словами, традиции поэта как уст Бога («гласа Божьего») Бодлер противопоставляет Певца, унаследовавшего у Творца способность к созиданию «сверхприродного» мира — культуры.

Угадывая и облекая в слова глубинные «соответствия» между разделенными по видимости потоками слуховых, обонятельных, зрительных ощущений, исходящих от сводного, где-то в самой глубинной своей основе единого жизненно-многоязычия, поэт, по Бодлеру, проникает сам и вводит за собой всех желающих ему внимать в загадочную святая святых нерукотворного «собора».

Сущее, как следует в конце концов из бодлеровских философских размышлений, двупластно: за дробными явлениями кроется их глубинное корневое родство, за слоем существующего брезжит заповедный слой сущностного.

Бодлеровское «сверхприродное» сродни ясновидению, магии, «намекающе-окликающей ворожке», «праздничеству мозга». Поэтическое познание — преодоление расщепленности бытия на природу и личность, объективное и субъективное, внешнее и внутреннее, вещи и дух: необходимо, чтобы «объект и субъект, мир, окружающий художника, и сам художник совместились в одно».

Стремясь продемонстрировать единство сущего и личности. Мира и «Я», Бодлер изыскивает новые изобразительные средства, метафорические обороты, «которые, у Бодлера, в отличие от жестко односмысленного словоупотребления у других стихотворцев той поры, колышутся между предметным обозначением и отсылкой к настроению, иносказанием и прямосказанием; в таких случаях внешнее, созерцаемое как бы овнутрено, а внутреннее, испытываемое сейчас и здесь — овнешнено»:

Будь мудрой, Скорбь моя, и подчинись Терпенью.
Ты ищешь Сумрака? Уж вечер к нам идет.
Он город исподволь окутывает тенью,
Одним неся покой, другим — ярмо забот.
.....
Ты видишь: с высоты, скользя меж облаками,
Усопшие Года склоняются над нами;
Вот Сожаление, Надежд увядших дочь.

Нам Солнце, уходя, роняет луч прощальный...
Подруга, слышишь ли, как шествует к нам Ночь,
С Востока волоча свой саван погребальный?

Поэт не довольствуется синтезом внешнего и внутреннего — его притягивают к себе иные состояния и иные миры, «нездешнее», инакобытие, огромная вселенная сновидения и грез, возможности прорыва в иное, спасительное измерение жизни. Мечта, греза, сон не просто важные состояния сознания, но «действительное», часто превосходящее реальность: «Земное существует в весьма малой степени... Неподдельно действительное — в мечтаниях»:

Так старый пешеход, ночующий в канаве,
Вперяется в Мечту всей силою зрачка.
Достаточно ему, чтоб Рай увидеть въяве,
Мигающей свечи на вышке чердака.

Разрабатывая теорию модернизма, Шарль Бодлер определял модернизм как фиксацию преходящего, ускользящего, сиюминутного, несказанного. По его мнению, модернистское искусство увековечивало суету сует, быстротекущее мгновение. Хотя эта концепция, с первого взгляда, противостояла модернизму Данте, воспринимавшему время как содержание истории — единый синхронистический акт, на самом деле, как выяснил Джойс в *Улисс*, преходящее и вечное — одно, имя ему — человек...

Стилистическая новация Бодлера — синтез «нестыкуемого», преходящего и вечного, конкретного и абстрактного, земного и небесного. «Абстрактный эпитет, примененный к материальному существу» — таков завет Бодлера и закон его собственной поэтики, по поводу которого Гюстав Кан писал: «Контраст абстрактного и красочного эпитета — этот простор мечты составляет его [Бодлера] основную оригинальность и его вклад [в эстетику]».

Заемствованная у Сведенборга теория соответствий суть констатация трансценденции, присутствия в мире тайного смысла, божественного значения, высшего знака, символа.

[Поэту] хочется очутиться в некоем лесу,

...где дебри символов смущают человека,
Хоть взгляд их пристальный ему давно знаком.

В конечном счете эти попытки преодоления вещей Бодлер распространит на все мироздание. Значимым окажется мир как целостность, и в этой иерархической упорядоченности предметов, готовых на самоутрату ради того, чтобы указать на другие предметы, Бодлер обретет наконец собственный образ. Сугубо материальный мир удален от него настолько, насколько это возможно; однако в универсуме, наполненном значениями, Бодлер берет реванш. В «Приглашении к путешествию», входящем в «Стихотворения в прозе», он пишет:

В этой прекрасной стране, полной покоя... не станешь ли ты там обрамлена своим собственным подобием и не сможешь ли, пользуясь выражением мистиков, созерцать себя в своем подобии?

Г. Башляр видел в соответствиях Бодлера способность поэта улавливать решающие моменты бытия:

Соответствие Бодлера не является, вопреки распространенному мнению, простой транспозицией, задающей код чувственных аналогий. В одном мгновении оно как бы суммирует все осязаемое бытие, когда осязаемые одновременности, объединяющие запах, цвет и звуки, приводят в действие самые удаленные и самые глубокие одновременности. Именно в таком двуединстве, как день и ночь, обнаруживает себя двойная вечность добра и зла. Понятие «необъятного» применительно к свету и тьме не должно вести нас к пространственному их восприятию. Свет и тьма упоминаются (Бодлером) благодаря их единству, а не протяженности и бесконечности. Тьма не есть пространство. Она —

угроза вечности. Тьма и свет суть застывшие мгновения, черные и светлые, веселые и грустные одновременно. Никогда поэтическое мгновение не проявлялось так полно, как в стихотворении, где сочетаются необъятность дня и необъятность ночи. Никогда не была так физически ощутима амбивалентность чувств, манихейство принципов.

Размышляя и дальше в этом направлении, мы неожиданно приходим к заключению, что *любая нравственность мгно-венна*. Категорический императив морали не связан со временем. Он не содержит ни одной чувственной причины, не ожидает никаких следствий. Он движется прямо, вертикально, во времени формы и личности. Поэт становится естественным проводником метафизика, стремящегося понять могущество мгновенных связей, буйство жертвенности, не поддаваясь на расчленение грубой философской дуалистичности субъекта и объекта, не позволяя остановить себя перед лицом двойственности долга и эгоизма. Поэт одушевляет более тонкую диалектику. Одновременно, в едином мгновении, он открывает общность формы и личности. Он доказывает, что форма есть личность, а личность — форма. Поэзия становится, следовательно, мгновением формальной причины, мгновением личностной мощи. Она уже не интересуется тем, что дробит и растворяет, — временем, рассеивающим эхо. Она ищет мгновение. Она нуждается только в мгновении. Она творит мгновение. Вне мгновения существуют только проза и песня. И только в вертикальном времени остановленного мгновения поэзия обретает свою особую энергию. Существует чистая энергия чистой поэзии. И она развивается вертикально, во времени формы и личности.

Г. К. Косиков:

Бодлер устанавливает три типа «соответствий». Прежде всего это явление так называемой синестезии, когда одно какое-нибудь чувство (звук) вызывает другое чувство, отно-

ящееся к иной области восприятия (цвет, вкус). Это — аффективно-ассоциативная связь, не поддающаяся рационализации, но зато чреватая многочисленными метафорическими открытиями. Идея синестезии лежит в основе программного стихотворения Бодлера «Соответствия»: «Неодолимому влечению подвластны,/ Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,/ Великий, словно свет, глубокий, словно сон;/ Так запах, цвет и звук между собой согласны» (*Пер. В. Микушевича*). Далее, «перекликающиеся», перетекающие друг в друга чувственные впечатления обладают для Бодлера несомненной суггестивной силой: они способны либо пробуждать воспоминания (ср. сонет «Аромат», где запах ладана в церкви или аромат саше вызывает — по сложной и неожиданной ассоциации — в памяти любовную сцену), либо возбуждать фантазию, воображение, как это происходит в стихотворении «Экзотический аромат» («Когда, закрыв глаза, я, в душный вечер лета,/ Вдыхаю аромат твоих нагих грудей,/ Я вижу пред собой побережия морей,/ Залитых яркостью однообразной света». — *Пер. В. Брюсова*); «чувственность» оживляет «чувства», между ними возникают капризные, непредсказуемые «соответствия». И наконец, сам «природный», психофизический мир (мир вещей, чувственных впечатлений от них и эмоциональных переживаний) оказывается знаком, отзвуком, «отражением» неявленной духовной «сверхприроды» («В бензое, в мускусе и в ладане поет/ Осмысленных стихий сверхчувственный полет». — *Пер. В. Микушевича*).

Таким образом, бодлеровские «соответствия» имеют выраженный динамический характер: привычные для нас, устойчивые «вещи» на глазах начинают преобразоваться, приобретают подвижность.

Вместо скучных гипербол, которыми условно передавались сложные и нередко выдуманные чувства, новая поэзия ищет точных символов для ощущений и настроений.

Стих и проза вступают, в таинственный союз.

Символика звуков и музыка фразы занимают не одних техников поэзии.

Поэт вслед за живописцем входит в новое, чисто эстетическое общение с природой.

Наконец, строгая богиня красоты уже не боится наклонять свой розовый факел над уродством и разложением.

Эстетика Бодлера интерпретирует искусство как метафизический символизм, дешифровку иероглифов природы и жизни:

...благодаря своей «одушевленности» природный мир предстает как некий текст, состоящий из множества знаков («иероглифов», «символов»), внятных человеку и поддающихся прочтению: «Все иероглифично, и мы знаем, что темнота символов лишь относительна, т. е. зависит от чистоты, доброй воли и прирожденной прозорливости душ. Что такое поэт, если не переводчик, не дешифровщик? У выдающихся поэтов не встретишь такой метафоры, такого эпитета или сравнения, которые не вписывались бы с математической точностью в данные обстоятельства, потому что эти сравнения, метафоры и эпитеты черпаются из неисчерпаемой сокровищницы *вселенской аналогии* и потому что их неоткуда больше почерпнуть».

Символ, «вселенская аналогия» суть таинства сродства вещей, в основе которого лежит идеальное, сверхприродное всеединство мироздания (момент, сближающий Бодлера с Владимиром Соловьёвым): художник — «источник аналогий во вселенной», медиум, способный интуитивно «схватить» ноумены или эйдосы существования, смыслы бытия*. Теория «аналогий» или «соответствий» — поэтическая версия теории познания, равно применимая к художественному и научному творчеству.

* Следует иметь в виду, что научная теория тоже оперирует с символами и аналогиями, связи между которыми и есть «модели» физического мира.

Неверно, однако, было бы думать, что человек у Бодлера лишь обнаруживает уже «готовые» соответствия и аналогии, пронизывающие собою мироздание, что он только «расшифровывает» предстоящие ему природные «символы», по мере сил переводя их на образный язык «сравнений, метафор и эпитетов». Нет, бодлеровский человек не пассивно запечатлевает налично данные «соответствия», но активно вызывает их к жизни; он охотно согласился бы с Новалисом в том, что «вечность» заключена именно в нашей «душе» — в душе, которая становится подлинным «источником аналогий во вселенной» в тех случаях, когда, говоря словами Бодлера, она начинает бросать «магический и сверхприродный свет на природную темноту вещей».

Ясно, однако, что далеко не во всякий момент душа способна засветиться подобным светом. Для этого она сама должна привести себя в особое, необыденное, «почти сверхприродное состояние», позволяющее как можно полнее раскрепостить «царицу наших способностей» — способность *воображения*. Воображение — вот еще одно ключевое понятие в эстетике Бодлера. «Именно благодаря воображению человек постиг духовный смысл цвета, контура, звука, запаха. На заре истории оно создало аналогию и метафору... Воображение — это царица истины, а одной из областей истинного является сфера *возможного*. Поистине, воображение сопряжено беспредельному».

Но каким образом раскрепостить воображение? Как добиться «сверхприродного» состояния души? Ответ Бодлера нам уже известен. Следует лишь еще раз подчеркнуть, что среди разнообразнейших средств «переваривания» «того, что есть» (наркотики, косметика, мода, дендизм и др.) главную роль он отводит искусству. Именно искусству надлежит агрессивно вторгаться в природный материал, но опять-таки вовсе не затем, чтобы умертвить его в хладнокровном акте вивисекции, а затем, чтобы, вдохнув в него человеческую

душу, подключить к первоначалам бытия: по самой своей сути искусство есть «возвышенное деформирование природы или, вернее, постоянная и последовательная попытка ее переформирования», высшая цель которого в том, чтобы превозмочь расщепленность бытия на субъект, дух и природу, внешнее и внутреннее, сделать так, чтобы «объект и субъект, внешний по отношению к художнику мир и сам художник слились в одно».

Это субъективно-эмпатическое, интуитивное *постижение* мира с помощью искусств принципиально отличается от его понятийно-рационального, объективирующего познания — отличается не только своими целями, но и средствами.

По Бодлеру символы сопричастны «сущностям мира», они являются их зримыми, озвученными, доступными эквивалентами. Причем плоды «вдохновения» отнюдь не произвольны, не случайны: искусство — окно в мир, продуманное мастерство, до известной степени — строгость. Бодлеру чуждо смутное вдохновение, как и бесхитрое выражение страстей: «вестям оттуда» он стремится придать строгие формы.

Поэт и теоретик французского символизма Реми де Гурмон писал, что «подлинное произведение словесного искусства можно узнать по обилию новых метафор; но смысл любой новой метафоры темен, неясен, следовательно, каждое новое произведение искусства темно; искусство аномально, алогично, непостижимо».

Это верно, но не исчерпывает суть предмета: вся история символизма (как модернизма в целом) — свидетельство единства строгости и «темноты», красоты и многозначности, глубины и просветленности...

Символ, метафора являются средствами человеческого познания, соединительными звеньями между субъективностью отдельного человека и структурой бытия.

Х. Ортега-и-Гассетт:

Метафора является, возможно, гораздо большей силой, чем это представляет человек. Ее способность доходить до границ чудодействия кажется игрушкой созидания, которую оставил Бог, забыв внутри одного из своих созданий во время его творения, как рассеянный хирург оставил инструмент в животе оперируемого.

Метафора является крайне необходимым мыслительным инструментом, является одной из форм научного познания... Поэзия есть метафора; наука использует ее и ничего больше. Также можно было бы сказать: и ничего меньше.

Метафора является дополнением к нашей интеллектуальной силе и представляет, в логике, удочку или ружье.

Под дегуманизацией искусства Ортега понимает именно выход за пределы человеческой ограниченности, создание новой реальности, способной конкурировать с видимой за счет ухода в глубину.

Хотя метафора и является самым радикальным средством дегуманизации, все же, заявляет Ортега-и-Гассетт, нельзя сказать, что она представляет единственное средство. Помимо нее существует бесчисленное множество других средств дегуманизации, самое простое из которых «состоит в простом изменении обычной перспективы». Человеческая точка зрения обычно упорядочивает вещи: одни являются очень важными, другие — менее важными, третьи — совсем не имеющими значения. Чтобы дегуманизировать, достаточно изменить существующий порядок вещей, достаточно перевернуть перспективу: «Достаточно перевернуть иерархию и получить искусство, где на первом плане окажутся выдающиеся своим монументальным видом минимальные проявления жизни... Лучшими примерами того, каким образом нужно преувеличить реализм, чтобы его превзойти — не

более чем перейти от внимательного рассмотрения с лупой в руках к микроскопу жизни, — являются Пруст, Рамон Гомес де ла Серна, Джойс». Раньше художник как бы соревновался с реальностью, пытался создать вторую такую же или превосходящую реальность. Если он и выражал какие-то идеи — эти идеи были прямо и непосредственно связаны с действительностью, исходили из нее как из своего основного источника. В новом искусстве положение коренным образом меняется. Идеи теряют свою связь с действительностью, они становятся «чистыми» идеями, схемами: «Если мы предлагаем сознательно реализовать идеи, то мы должны дегуманизировать, дереализовывать их, потому что они являются действительно ирреальностью. Схватывание их как реальности есть идеализация, наивная фальсификация. Заставить их жить в самой их ирреальности — это значит, скажем так, реализовать ирреальное как ирреальное. Здесь мы будем идти от сознания к миру и, наоборот, дадим пластичность, объективируем, обмиршим (*mundificamos*) схемы внутреннего и субъективного».

«Дегуманизация» — движение не от мира к сознанию, но от сознания к миру, обретение «чистых идей», замена псевдореалистических фальсификаций ирреальностью — так Ортега именует глубинное познание, освоение действительности соответственно законам красоты. «Дегуманизация» — замена изображения вещей изображением идей: «От изображения вещей живопись перешла к изображению идей; художник ослеп для внешнего мира и повернул зрачок к внутренним и субъективным пейзажам».

Модернизм — одновременно возврат к иконокласии и скачок в новое состояние искусства: отказ от «живых форм» и их замена «глубинными идеями».

Было бы интересно исследовать со всем вниманием проявления иконокласии, которая иногда проявляется в религии и в искусстве. В новом искусстве действует, очевидно,

это странное чувство иконокласии, и его девиз мог бы быть заповедью Порфирия, которая была принята манихейцами и против которой так яростно боролся св. Августин: («Всякого тела должно избегать»). И ясно, что это относится к живому телу. Любопытная инверсия греческой культуры, которая в период своего наивысшего расцвета была таким другом живых форм.

Подобно тому, как в эпоху Данте красота человеческого тела уступила красоте духа и человеческой души, современный модернизм, «вдохновение дня», освобождается от внешних копий ради внутренних состояний, переоценивает ценности, движется вперед:

...одно из двух: «или традиция уничтожает все оригинальные потенции — как это было в Египте, Византии, вообще на Востоке, — или прошлое тяготеет над настоящим; и то и другое в итоге приводит к наступлению продолжительной эпохи, когда новое искусство постепенно освобождается от старого, которое его душило». Ортега считает давление всякой традиции губительным для творческих импульсов современности.

Большая часть из того, что было названо «дегуманизацией» и отвращением к живым формам, происходит из этой антипатии к традиционной интерпретации реальности»; то, что доставляет удовольствие художника, писателя или композитора и существует лишь благодаря другим людям. Чтение, прослушивание, осмотр художественных произведений есть синтез восприятия и творчества, и этот синтез, устанавливая значимость субъекта и объекта, одновременно обогащает отношения их с миром.

Модернистская эстетика не укладывается в систему правил и предписаний, что в равной мере относится к содержанию, форме, структуре, языку. Подобно тому, как принцип пролиферации в гносеологии Фейерабенда требует «нового зрения» — теорий,

несовместимых с известными («Единодушие годится для церкви и тирании... разнообразие идей — методология, необходимая для науки и философии»), подобно этому стабильность эстетических доктрин больше не гарантируется: приближение к эстетическим истинам — увеличение числа художественных срезов.

Да, искусство всегда нарушение, потому что оно есть свобода. И эстетика может обрести систему лишь для того, чтобы показать, как она нарушается, а язык лишь для того, чтобы показать, что он больше не является, или еще не является, языком, когда на нем говорят в творческом акте. Ибо творчество в искусстве — это речь.

Приоритетным атрибутом красоты Бодлер считал ее новизну, противоречие общепринятому, необычность, неожиданность, причудливость, странность:

Красота всегда причудлива. Я не хочу сказать, что она сознательно, холодно причудлива, так как в подобном случае она была бы чудовищем, сошедшим с рельсов жизни, Я имею в виду, что она всегда содержит немного странности, наивной, не нарочитой, бессознательной и что именно эта странность в особенности заставляет ее быть Красотой, это ее признак, ее характеристика.

Искусство для Бодлера — это модернизм, поиск в неизведанных местах, открытие неизведанного: «Пусть же истинные писатели дадут нам в будущем году эту исключительную радость праздновать появление *нового!*».

Как художественный критик, Бодлер одним из первых оценил модернизм Домье, Делакруа, Мане, Курбе. Бодлер унаследовал у отца дар рисовальщика (Домье сказал о нем, что он был бы великим художником, если бы не предпочел стать великим поэтом), но «Салоны» Бодлера обязаны не его умению рисовать, но глубо-

чайшей интуиции, пониманию философии творчества. В «Салоне 1859 года» доминирует идея, согласно которой «видимая вселенная» — лишь внешняя форма и задача художника — «переварить» и «трансформировать» природу, вложив в нее индивидуальность и творческую активность субъекта. В картинах Делакруа, этих гимнах року и печали, Бодлер ценит, прежде всего, «невидимое, неосязаемое, мечту, нервы, душу». В «Салоне 1846 года», отмечая своеобразную меланхолию картин Делакруа, он утверждает, что Данте и Шекспир были великими живописцами человеческих страданий, что ужас и меланхолия присущи Рембрандту. Делакруа, пишущий человеческое варварство и резню, изнасилованных женщин и детей, брошенных под копыта лошади, продолжает эту традицию. Бодлер бросает упрек тем пейзажистам, которые считают главной заслугой художника «созерцание и копирование», а не чувство и мысль. Мощь субъективности — вот доминирующее качество творца.

Хотя при жизни Бодлера импрессионизм переживал зародышевую стадию (первая выставка импрессионистов состоялась семь лет спустя после смерти Бодлера), он предвосхитил будущего Эдуарда Мане, назвав его доимпрессионистские полотна «драгоценностью в розовом и черном» и прославив изысканную живопись Мане не только в прозе, но и в стихах.

Это он открыл гений Мане, воздал должное душевности Делакруа, приветствовал могучий талант Курбе, открыл и оценил дарование Константана Гиса, заметил выдающиеся достоинства Будена. Он лучше всех распознал, что хотел сказать Домье и первый в Европе оценил новаторства Рихарда Вагнера, увидев лишь одну постановку его *Тангейзера*. Вот ведь как: для Гюго женщины Делакруа были лягушками, для Бодлера — воплощением красоты.

Как критик, Бодлер не терпел доктрин и систем, боясь быть скованным эстетической установкой и, как в поэзии, желая ос-

таваться всецело свободным. Впрочем, одна «доктрина» у него была: непредвзятость.

Если критика хочет быть справедливой, или, иными словами, если она хочет оправдать свое назначение, она должна быть страстной, пристрастной, воинствующей, она должна исходить из позиции сугубо индивидуальной и в то же время такой, которая открывает возможно более широкие горизонты.

Как критик, Бодлер готовил публику к сегодняшнему восприятию живописи, внушал мысль о доверии к самобытности изобразительного искусства, сколь бы странной она ни казалась.

Кастекс: «В истории французской литературы Бодлер, без сомнения, единственный художественный критик, чей авторитет и компетентность ни разу не были оспорены специалистами».

Бодлер понимал, что сопротивление новому искусству неизбежно, ибо люди любят привычное и яростно сопротивляются новому. Но наступательная сила произведения искусства должна превосходить сопротивление конформизма. Бессмертным произведение искусства делает именно эта сила, это мужество, этот героизм, позволяющие пронзить очевидное и отразить неведомую реальность.

Эстетика Бодлера — это врожденное эстетическое чувство.

Там, где следует видеть только Прекрасное, наша публика ищет только сходство с Реальным. Зритель лишен непосредственного, врожденного эстетического чутья; он способен, быть может, воспринимать искусство как философ, моралист, инженер, любитель назидательных историй, — словом, как угодно, но только не с помощью эстетического чувства.

Естественно, он был антипрагматиком и гневно клеймил все попытки извлечь из произведения пользу и поучение. Хотелось бы знать, что бы он сказал о «высшем» достижении — искусстве-идеологии?

Я не хочу сказать, что поэзия не облагораживает нравы, — пусть меня поймут правильно, — что ее конечный результат не состоит в том, чтобы поднимать человека над уровнем низменных интересов. Это было бы абсурдом. Я говорю, что поэт, поставивший своей целью мораль, уменьшает свою поэтическую силу, и не будет опрометчивым сказать, что его произведение получится плохим. Поэзия не может, под страхом смерти или вырождения, смешиваться с наукой или моралью. Ее предметом не может быть Истина, но только она сама.

Бодлером кончается эйфорическое любование собой, с него начинается пристальное вглядывание в себя. «Есть красота, что древним неизвестна...». Что это за красота? — Человек — каков он есть — со всем своим злом и добром. Последние из романтиков еще выпускали свои восхищенные стоны или слали проклятия миру. Ц в е т а м и З л а он принимал его таким как он есть.

Мне всегда казалось, что в Природе, цветущей и молодой, есть нечто прискорбное, грубое и жестокое — нечто, граничащее с бесстыдством.

Главная идея его эстетики в том, что правда о человеке нравственна и плодотворна. Чистота искусства даже не в свободе от поучений, а в доверии к публике. Это мы боимся ее и не доверяем ее чутью, а вот эстет и элитарист Бодлер доверял своим читателям — тем и велик!

Если для Шефтсбери красота — внутренняя добродетель, то Бодлер, эпатуруя сусальность, испытывая к ней амбивалентные чувства, подчеркивает все многообразие человека и мира.

Впрочем, он не был здесь первопроходцем. Уже Киркегор и Шопенгауэр — по разному и независимо друг от друга — поняли и обосновали грядущий бодлеризм: трагическую компоненту бытия. Уже Жан-Поль знал, что не совестливость рождает поэтов, но — боль и божий дар. Эстетика уже вплотную подошла к новым рубежам. Уже у Блейка находим: «мораль — понятие второстепенное, относящееся к области философии, а не поэзии». Уже Китс освобождает поэзию от моральной ответственности: «что страшно этически, то может быть прекрасно эстетически». Уже Розенкранц выдвигает идею эстетического оправдания безобразного, как «саморазрушающейся красоты». Той же доктрины придерживается и Курбе, о котором писали: «Ничто не отталкивало его, если в этом была истина, даже порок». Истина, какой бы она ни была, была знаменем и Золя, и Бальзака, и философа Гюйо: «принцип искусства — жизнь».

Затем Уайльд подведет итог: первое условие критики состоит в том, чтобы критик признал, что область искусства стоит совершенно отдельно и в стороне от сферы этики.

Бодлер, возможно, не стал бы вдохновенным певцом изнаночной жизни, трагедии существования и сплина, не будь тоска, неприкаянность и абсурд болезнью века, открытой Мюссе и Шатобрианом. И все же между ними огромная разница: романтический поэт несчастен и само это несчастье — знак Бога, небесный дар; для Бодлера человеческая трагедия — внутри человека, он сам ее творец и сам свой спаситель.

Бодлер создавал, что страдание облагораживает красоту и что повышенная чувствительность к боли — отличительное качество Человека (как скажут позже, «гений болезни неизмеримо выше гения здоровья»). Эстетика Бодлера — более глубокое осознание сосуществования в Прекрасном взаимоисключающих начал, радости и несчастья, вдохновения и страдания с доминированием последних:

Я нашел определение Прекрасного — моего Прекрасного. Это нечто пылкое и печальное, нечто слегка зыбкое, оставляющее место для догадки. Если вы не возражаете, я приложу это свое определение к осязаемому предмету, например к самому интересному из всех, существующих в человеческом обществе, — к лицу женщины. Обольстительное, прекрасное — я говорю все о нем, о женском лице, — оно навевает мысли, пусть и смутные, но исполненные одновременно меланхолии, усталости, даже пресыщенности, или, напротив того, распаляет пламень, жажду жизни, смешанную с такой горечью, какую обычно рождает утрата и отчаяние. Тайна и сожаление тоже суть признаки Прекрасного...

В. Левик:

Воспеванию красоты посвятил он немало проникновенных строф:

И дьявол ты иль бог, создание тьмы иль света —
Что мне, когда одним движеньем губ иль глаз,
О ритм, о цвет, о звук! ты в плен берешь поэта,
Чтоб мерзкой жизни груз он сбросил хоть на час.

Об утраченной красоте сожалел он, глядя на современных людей:

Люблю тот век нагой, когда под звуки лиры
С вершин сам Феб сходил, чтоб золотить кумиры,
И людям страх был чужд, и ложь дыханьем зла
Ни женщин, ни мужчин еще не обожгла.
Их звал небесный луч, ласкаясь к ним с любовью,
Служить лишь красоте, лишь силе и здоровью.

И наконец, о доминанте красоты в трагическом течении собственной жизни сказал он в терцетах одного из своих прекраснейших сонетов:

Но, видя в волшебствах искусства и природы
Высокий образ мой, взволнованный поэт
Мне в жертву принесет исканий трудных годы.

Приписываемая Бодлеру, Рембо, Лотреамону (а заодно Флоберу, Жене, Аполлинеру) «эстетизация неприятного, безобразного, болезненного» выражала не только их естественный, природный неконформизм, но движение вглубь жизни, все большее осознание неотделимости ее светлых и темных сторон, зла и добра, жестокости и милосердия, падения и возвышения. Модернистская эстетика включала в «прекрасное» всю полноту жизни, не инкриминируемое проклятым бегство от реального мира в мир воображаемый, но, наоборот, расширение границ и измерений жизни, сближение эстетики и этики, эстетического и эстетизма: «Преkрасное — это реальное, которое не может быть отождествлено с эстетизмом как формой, жестом, образом, мечтой, бегством от реального».

Столь же неправомерно отождествление эстета и художника: не каждый художник является эстетом, как и не каждый эстет является художником. Обычно человек воображения пассивен, он жертва окружающего мира, общества, семьи (Сведенборг, Ван Гог, Гёльдерлин, Флобер, По, Бодлер, Лотреамон и другие). Болезнь (шизофрения, паранойя и другие психические заболевания) становится условием их творчества. Но творчество делает человека воображения активным: из жертвы он превращается в палача. Когда общество начинает поглощать произведения художника, отравленные его неврозом, он выздоравливает и все его зло трансформируется в добро.

Мне представляется, что эстетика несовместима с нормативностью, что художественный догматизм несовместим с художественностью — в этом я полностью солидарен с Дюфрэнном:

То, что мы называем безобразным, противоречит определенной нормативной идее прекрасного. Я абсолютно против

таких нормативных эстетик, которые а priori декларируют, каким должно быть прекрасное. Эстетический критерий появляется тогда, когда произведение искусства уже закончено, а не раньше, он должен быть, как говорил Гегель о философии, совой Минервы, которая появляется в сумерки. Если мы считаем, что прекрасное означает гармонию, синтез, ясность — критерии, определенные еще в средние века, — тогда, конечно, более резкая, деструктурированная музыка (как, например, Кейдж) покажется нам безобразной, хотя она скорее антипрекрасная, чем безобразная сама по себе. Когда, как отмечал Сурино, Бодлер заявлял, что прекрасное странно, он хотел сказать, что прекрасное — это не что-то успокаивающее и совершенное, а то, что нас будоражит.

К Парижскому сплину Бодлера восходит новая парадигма поэзии — осознание необходимости ломки версификационных и содержательных канонов, потребности в новой стилистике, персональном начале, ярко выраженной индивидуальности, поэтической свободе. Французский символизм поколебал все существующие каноны письма — традиционное понятие красоты, просодии, ритма, стиля, поэтической тематики. Речь шла не просто о разрушении классицизма или романтизма — пришло понимание поэтической бесконечности, свободного полета, самовыражения. Дело здесь даже не в том, что новая техника письма подразумевает свою метафизику, — новаторство требовало всей мощи персонального «Я», своеобразного духовного эксгибиционизма, переоценки всех ценностей, поиска (формы и содержания) в неизведанных местах. Кстати, это касалось не только поэзии, но всех видов культуры: начиная со второй половины XIX века, модернизация коснулась математики, физики, психологии, истории, философии, антропологии, музыки и т. д. Приходил конец абсолютизму и авторитаризму, культура вырывалась из оков, отбрасывала тотемы и табу, устремляясь к модернизации и персонализации.

Среди открытий Бодлера нельзя не упомянуть обнаружение связи между поэтической речью и подсознанием. Фактически им

высказана идея, приписываемая Фрейдю: искать «навязчивое» слово, скрывающее «навязчивую» мысль. «Чтобы угадать душу поэта или, по крайней мере, его заботы, — писал Бодлер о Банвилле, — следует искать в его произведениях, какое слово или какие слова появляются чаще всего. Слово передает навязчивую мысль». Не отсюда ли — частотные словари поэтов, появившиеся уже в наши дни?

Поэтические пристрастия Бодлера можно уподобить художественности постимпрессионизма — они как бы предвосхищают анемичную грацию Пюви де Шавана, Редона, Ходлера и Карьера, а заодно — пюви-дюжарденовскую философию линии и цвета:

Для каждой ясной мысли существует пластический эквивалент. Но идеи часто приходят к нам запутанными и туманными. Таким образом, необходимо прежде выяснить их, для того чтобы наш внутренний взор мог их отчетливо представить. Произведение искусства берет свое начало в некоей смутной эмоции, в которой оно пребывает, как зародыш в яйце. Я уясняю себе мысль, погребенную в этой эмоции, пока эта мысль ясно и как можно отчетливо не предстанет перед моими глазами. Тогда я ищу образ, который точно передавал бы ее... Если хотите, это и есть символизм.

Если хотите, это и есть передача поэтического метода Бодлера:

...он больше всего любит сумеречное время дня, подернутое дымкой голландское небо, «белесые дни, теплые и туманные», «юные болезненные тела»; ему милы все существа, вещи и люди, которые выглядят ущемленными и ущербными, тянутся к своему концу, будь то «маленькие старушки» или свет лампы, чье неверное бытие меркнет в рассветном полумраке. Апатичные и молчаливые красавицы, населяющие его произведения, тоже напоминают какую-то оговорку. К тому же все эти женщины — подростки, не достигшие полноты развития: от стихов, в которых они описываются,

остается впечатление, что речь идет о молодых и беспечных животных, скользящих по поверхности жизни, словно по поверхности земли, не оставляя на ней следов, — животных отсутствующих, скучающих, остывших, смеющихся, целиком поглощенных пустыми ритуалами. Итак, вслед за Бодлером, мы станем называть духовным такое бытие, которое доступно органам чувств и вместе с тем более всего походит на сознание. Все усилия Бодлера были направлены на то, чтобы вернуть себе собственное сознание, завладеть им, словно вещь, которую держишь в руках; вот почему он прямо на лету ловит все, что хоть как-то напоминает ему объективированное сознание; запахи, рассеянный свет, далекие звуки музыки — для него все это данности, крошечные безмолвные создания, образы его собственного неуловимого существования, которое он поглощает, проглатывает, словно облатки. Его преследует желание пощупать овеществленные мысли — свои собственные мысли, обретшие плоть:

Мне часто приходило в голову, что всякие зловредные и гадкие животные, возможно, суть не что иное, как дурные мысли самого человека — мысли ожившие, отелесенные и обретшие материальную жизнь.

Да ведь и сами его стихотворения — это «отелесенные» мысли, и не только потому, что они оплотнились — в знаках, но и главным образом потому, что любое из них — благодаря своему замысловатому ритму и тому неустойчивому, исчезающему смыслу, который они придают словам, равно как и благодаря своему невыразимому изяществу, — есть, по сути, не что иное, как оговорочное, уклончивое существование, вполне подобное аромату.

Искусство призвано не «пасти» читателя, но «пробуждать» его, активировать его художественные потенции, вовлекать в творчество.

Всякое литературное произведение есть призыв. Писать — это взывать к читателю... Таким образом, писатель взывает к свободе читателя, потому что она участвует в создании его произведения.

По мнению Дюфренна, зритель, читатель, несущий ответственность за восприятие и освещение произведения искусства, должен быть на уровне произведения даже в большей мере, чем автор. Именно в этом заключена социальная активность искусства.

Ценность произведения искусства определяется потенциалом взаимодействия писателя и читателя, способностью мобилизации художественной активности и свободы последнего. Литература, по Сартру, есть призыв к свободе читателя, способ активизации этой свободы. Чтение есть договор между автором и читателем, построенный на взаимном доверии: «каждый требовательно рассчитывает на другого как на самого себя».

Искусство, как и мораль, не должно консервировать свои «категорические императивы», их ценность — в движении к новым ценностям, в повышении ответственности писателя и читателя, в расширении их потенциала свободы. Искусство — партнер этики, но не в смысле необходимости «пасти народ», но в смысле освобождения народа от ангажированности, конформизма, догматизма, всех форм духовного порабощения.

...сартровский трансцендентальный принцип, или закон свободы, изначально обращен к свободе других людей, ибо «писать — это, стало быть, одновременно раскрывать мир и предлагать его как задачу великодушию читателя. Это значит прибегать к сознанию другого, чтобы заставить признать себя значимым в тотальности бытия». В связи с этим и само художественное произведение обретает собственно человеческие измерения: оно никогда не является чем-то естественным, но всегда «требованием и даром». Литература,

в понимании Сартра, постоянно генерирует моральные принципы и моральные максимы, содержащие в себе всю палитру нравственной жизни общества, но в отличие от официальной морали, как бы застывшей в ряде заповедей, литература и искусство представляют вечно обновленную и вечно обновляющуюся мораль в сознании и самосознании индивида и общества. Такая мораль способствует превращению свободы субъекта в свободу других.

ЭТИКА И РЕЛИГИЯ

Всем своим сердцем я желаю ...верить в то, что некое потустороннее и незримое существо — с участием относится к моей судьбе. Но как сделать так, чтобы в это поверить?

Ш. Бодлер

Бодлер испытывал ужас перед злом бытия, но считал, что поэзия не должна быть прислужницей морали, не терпел буколической слащавости и ханжеской назидательности. Одно из его стихотворений в прозе кончается восклицанием: «Изучение прекрасного — дуэль, в которой художник в ужасе кричит перед своим поражением».

Для Бодлера этика — продолжение эстетики. Ссылаясь на слова Стендаля: «Живопись есть не что иное, как мораль, выраженная красками», поэт добавляет: «Если бы вы понимали слово мораль в более или менее широком значении этого слова, то же можно было бы сказать о всех родах искусства».

Здесь речь идет не о той наставляющей морали, которая своим педантическим видом, своим дидактическим тоном может испортить прекраснейшие куски поэзии, но

о вдохновенной морали, скользящей невидимо в поэтической теме, как неуловимые токи всей мировой машины. Мораль не входит в это искусство преднамеренно; она с ним смешивается и сливается, как в самой жизни. Поэт — моралист, сам того не желая, просто вследствие изобилия и полноты своей природы.

Моральность поэта не в «моральке», но в полноте изображаемой жизни. Аморально исказить жизнь, лгать, лицемерить. Поэт не должен преследовать определенную этическую цель, которая «ослабляет его поэтическую силу», поэзия не может отождествляться с наукой или моралью, ибо «истинное произведение искусства не нуждается в обвинительной речи». Мораль художника — полнота и правда жизни, еще — глубина изображения.

Фактически Бодлер засвидетельствовал рождение новой этики, в которой зло является неизбежной составляющей добра, и новой эстетики, в которой вне страдания нет красоты: зло — движущая сила жизни и горе — источник прекрасного, то есть искусства, поэзии.

Лишь тогда, смертный, сравнишься ты с поэтом, когда
в снах твоих откроется Ад.

Друг мира, неба и людей.
Восторгов трезвых и печалей,
Брось эту книгу сатурналий,
Бесчинных оргий и скорбей!

Когда в риторике своей
Ты Сатане не подражаешь,
Брось! — Ты больным меня признаешь
Иль не поймешь ни слова в ней.

Но если ум твой в безднах бродит,
Ища обетованный рай,
Скорбит, зовет и не находит, —

Тогда... О брат! тогда читай
И братским чувством сожаленья
Откликнись на мои мучения!

Доминирующая мысль Гимна красоте — добро и зло в равной мере рождают прекрасное, открывают «врата Бесконечного», возвращают в утраченный Эдем...

Будь ты дитя небес иль порожденье ада,
Будь ты чудовище иль чистая мечта,
В тебе безвестная, ужасная отрада!
Ты отверзаешь нам к безбрежности врата.

Ты Бог иль Сатана? Ты Ангел иль Сирена?
Не все ль равно: лишь ты, царица Красота,
Освобождаешь мир от тягостного плена,
Шлешь благовония и звуки и цвета!

Этика Бодлера — не апология боли, зла, страдания, но осознание сосуществования несовместимых чувств: любовных признаний — с проклятиями, божественности — с греховностью и падением.

Бодлеровские литании Сатане ни в коей мере не носят богоборческий характер — это гимн независимости, свободы, человеческой надежды: Сатана — это тот, кто «вместе со Смертью, своей старой и верной любовницей, зачал Надежду — безумную прелесть!».

О мудрейший из Ангелов, дух без порока,
Тот же бог, но не чтимый, игральщик рока,

Сатана, помоги мне в безмерной беде!

Вождь изгнанников, жертва несправедных сил,
Побежденный, но ставший сильнее, чем был,

Сатана, помоги мне в безмерной беде!

Все изведавший, бездны подземной властитель,
Исцелитель страдальцев, обиженных мститель,

Сатана, помоги мне в безмерной беде!

Из любви посылающий в жизни хоть раз
Прокаженным и проклятым радостный час,

Сатана, помоги мне в безмерной беде!

Вместе с Смертью, любовницей древней и властной,
Жизнетворец Надежды, в безумстве прекрасной,

Сатана, помоги мне в безмерной беде!

Само обращение Бодлера к образу Дьявола — продолжение давней литературной традиции, восходящей к Данте и Мильтону, наирелигиознейшим поэтам мира. Мятежный Сатана Л и т а н и и наследует черты мильтоновского главы воинства, это не смиренный ангел, утешитель страдальцев и знаток человеческих глубин, «приемный отец тех, кто в своем черном гневе изгнали из земного рая Бога-отца». В Стихотворениях в прозе Бодлер отойдет от трактовки центральной фигуры цикла М я т е ж, придав Сатане черты коварного искусителя.

Кстати, этика А в е л я и К а и н а — не литании Злу и не яростный бунт против Бога, но компенсация «категорического императива», исторической несправедливости, ответственности сыновей за преступления отцов, порочности племенной доктрины «око за око, зуб за зуб»...

Род Авеля, блаженный в боге,
Тебе даны и сон и снедь.

Род Каина, тебе, убогий,
Во прахе ползать и истлеть.

Род Авеля, тебе во благо
Тучнеет злак, плодится скот.

Род Каина, как пес-бродяга,
Скулит голодный твой живот.

Род Авеля, твой дом — чертоги,
Тебя согрел очаг родной.

Род Каина, в своей берлоге
Ты, как шакал, дрожишь зимой.

Род Авеля, владея садом,
Пасешься ты, подобно тле.

Род Каина, тебе и чадам
Блуждать бездомно по земле.

Род Авеля, тебя ждет плаха
И вскинутых рогатин лес.

Род Каина, восстань из праха
И сбрось Всевышнего с небес!

О глубочайшей религиозности Бодлера свидетельствуют не только Стихотворения в прозе, но и последний раздел Цветов Зла (Смерть). В помещенном здесь Плаванье, являющемся своеобразным финалом книги, бодлеристы не без оснований видят забвение «земных вещей» накануне «неведомой глуби» и «нового обретения».

Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило!
Нам скучен этот край! О Смерть, скорее в путь!
Пусть небо и вода — куда черней чернила,
Знай — тысячами солнц сияет наша грудь!
Обманутым пловцам раскрой свои глубины!
Мы жаждем, обозрев под солнцем все, что есть,
На дно твое нырнуть — Ад или Рай — едино! —
В неведомого глубь — чтоб НОВОЕ обрести!

Как в XX века Эзра Паунд, в Цветах Зла Бодлер в своих странствиях по аду жизни ориентируется на Данте. Естественно, его этика радикально отличается от морали Божественной Комедии, но поэтическая задача — та же: выявить ад в сердцах людей, а заодно — движущую силу Зла. Впрочем, поэт не

останавливается на томистском человеке, а движется дальше — к человеку фаустовскому: новые цветы зла могут быть уподоблены замыслу Гёте.

Поэта явно уже не занимает «объективизация» Зла, не влечет и не манит к себе страна экзотического идеала; нет, в сущности, и обычных пейзажей сплина, городских зарисовок, настойчивого ощущения УЖАСА ВО ЗЛЕ. Происходит философская кристаллизация поэтического «я», поиск принимает иное направление, более отвлеченное от контекста конкретной эпохи; это уже не показ страдающего современника как такового; это ощущение только себя как прототипа современности, поиск современности в самом себе, поиск философской опоры для исповеди. Исповеди, правда, еще нет, есть лишь философская преамбула к ней.

Бодлер не страшится правды и полноты жизни, видит позитивность даже ее отрицательных проявлений. Скажем, он признается, что «гнев — мое обычное состояние», а в Бочке ненависти не скрывает глубины этого чувства. В Советах молодых литераторам читаем:

Действительно, ненависть — это драгоценный напиток, яд более дорогой, чем яд Борджиа, потому что он сделан из нашей крови, нашего здоровья, нашего сна и двух третей нашей любви. Нужно быть скупым на нее.

В письме к своему издателю он развивает мысль: «Я, как Вы видите, человек, отлично умеющий ненавидеть, по выражению Байрона, — я думаю, впрочем, что гнев заставил меня сделать отличную книгу о Бельгии».

Я не стал бы причислять Бодлера к прямым наследникам этики маркиза де Сада, ибо не нахожу в нем ни апологии животной личности, ни певца боли, возбуждающей удовольствие, но их действительно объединяет понимание изначальности жестокости

и зла, заложенных в природе, как и «жестокой правды» человеческого страдания: зло входит в структуру самой жизни как необходимый и даже «творческий» ее момент — идея, кстати, вполне отвечающая дарвиновской концепции эволюции жизни как борьбы за существование.

Этика Бодлера ближе «правде» де Сада, чем к прекрасноту Руссо: идеализация «природного человека» опасна утопией «гармонии жизни», кастрирующей и человека, и жизнь. Хотя в Цветах Зла мы обнаруживаем остатки романтических грез, богоборчества, томления «скукой существования», в них доминирует трезвость во всех ее проявлениях — наличие разлада в человеческой душе, настоящая реальность тела с его неустранимыми позывами и вожделениями, «зовом плоти», коллизия «идеала» и «действительности», неустранимый гедонизм, искренность и безжалостность по отношению к самому себе, многообразие человеческой «правды». Порой голос поэта напоминает дельфийского оракула, вплетаясь в мировую линию культуры «последней истины», проходящую через всю экзистенциальную мысль — от Блаженного Августина до Паскаля, Шопенгауэра, Ницше, Буркхардта, Ле Бона, Сантаяны.

Преступные склонности, впитываемые уже в материнской утробе, от природы врожденны человеку-животному. Добродетель, напротив, *искусственна*, сверхприродна, и недаром во все времена и всем народам требовались боги и пророки, дабы внушить ее людям, еще не вышедшим из животного состояния, поскольку без их помощи, *сам по себе* человек не смог бы ее открыть. Зло совершается без усилий, *естественно*, неизбежно; добро же всегда является плодом искусства.

Как и Ницше, Бодлер осознал субъективность принципов морали, но это привело его не к этическому релятивизму, а к страстным нравственным исканиям, к осознанию тяжести бремени моральной ответственности.

Не приходится сомневаться в том, что человек, заявляющий, что «во всем, что создано духом, больше жизни, нежели в материи», лучше прочих ощущает не только могущество сознания, но и его назначение. Бодлер отлично понял, что вместе с сознанием в мир является и нечто другое, чего раньше в нем не было, — значение; именно благодаря значению во всех областях жизни вечно свершается непрерывный творческий акт. Бодлер настолько высоко ценил этот акт творения «из ничего», свойственный, по его мнению, духу, что вялая созерцательность его жизни также оказалась пронизанной творческим порывом.

Бодлер живет напряженной нравственной жизнью, корчится от угрызений совести, всякий день уговаривает себя исправиться, он борется, оказывается повержен, его подавляет ощущение чудовищной виновности, заставляющей подозревать груз каких-то тайных прегрешений. В биографическом введении к «Цветам Зла» Крепе справедливо замечает:

Были ли в его жизни поступки, изгладить которые не могло время? Если принять во внимание подробную изученность этой жизни, то такое предположение следует признать маловероятным. Между тем сам Бодлер считает себя преступником, заявляет, что он «кругом виноват», уличает себя как человека, «имеющего понятие о долге, равно как и о нравственных обязательствах, но постоянно их нарушающего».

Как и Ницше, Бодлер глубоко осознал филистерство и лицемерие морального ханжества и в Моем обнаженном сердце провел глубочайшую параллель между общественным лицемерием и поведением потаскухи:

Все эти тупые буржуа, без конца твердящие слова: «бездарно, безнравственно, безнравственность, нравственное искусство» и другие глупости, напоминают мне Луизу Вильдьё, шлюху

ценой в пять франков, которая однажды за компанию со мной отправилась в Лувр, где никогда прежде не была, и там принялась краснеть, прикрывать лицо руками и, поминутно дергая меня за рукав, вопрошала перед бессмертными статуями и полотнами: да разве можно выставлять на всеобщее обозрение такие неприличности?

Крупная ошибка многих биографов Бодлера — обвинения в аморализме, унаследованные от обвинителей на процессе по делу *Цетов Зла*. Бодлер сам дал повод, слишком часто возвращаясь к теме своей «вины». Но ведь исследователи, «разобравшие» жизнь этого человека, как говорится, «по дням и часам» в один голос уверяют, что в его жизни не было никаких тайных преступлений, за исключением обычных человеческих слабостей и сексуальных странностей. «Винность» Бодлера — исключительно его высочайшая нравственная чувствительность, склонность к мистификации, инфантилизм.

При всем своем нонконформизме, склонности к «переоценке ценностей», нравственных исканиях, Бодлер — проповедник традиционных моральных принципов (нравственная чистота, труд, милосердие, умеренность, долг), в меру своих природных возможностей следующий им (и, если, в припадках пароксизма, бахвалящийся собственным аморализмом, то только в силу эпатажного характера, провокативности).

Испытываемое Бодлером чувство греха — результат не его деяний, но свойство его психики, «сознания, живущего во зле»: он начал терзаться угрызениями совести с детства — задолго то того, как мог действительно «впасть во грех». В юношеском возрасте он пишет матери, что «не осмелился показаться на глаза г-ну Опику во всей своей неприглядности» и постоянно винит себя «во множестве недостатков, которые не назовешь приятными». Мне не приходит в голову пример другого человека (разве что Кафки), оставившего столько обвинений в свой адрес, сколько их сделал Бодлер. Но это вовсе не плод «нечистой совести» — это все те же

следы христианской «средневековости» в душе тонко чувствующего человека, «ясное сознание» которого позволяет ему заметить в себе это свойство характера:

Этот смешной, недостойный, дурной поступок, воспоминания о котором одно время мучили меня, находится в решительном противоречии с моей истинной природой; моя нынешняя природа, равно как и то тщание, с которым я ее рассматриваю, инквизиторское усердие, с которым я ее анализирую и сужу, подтверждают мою благородную и божественную приверженность к добродетели. Много ли найдется на свете людей, готовых к такому же суду над собой, строгих к себе вплоть до самоосуждения?

Из всех видов греха, инкриминируемых самому себе, на первом месте, конечно, стоял грех любви — и здесь вновь сказывается христианство поэта. Будь он Данте, в глубине льдов Коцита его *Комеди* были бы помещены эротоманы. Женщина для него воплощение Зла именно по причине ее сексуальности — чар Сатаны.

Мазохизм Бодлера выражался в удовольствии от самоговора, в бесконечном количестве тех «напраслин», которые он (как Фёдор Достоевский) возводил на себя. Можно согласиться с Ж.-П. Сартром, что его жизненные перипетии «накликаны» им самим, что он сам сделал свою жизнь наказанием:

Да и чем, в сущности, была вся жизнь Бодлера, если не сплошным наказанием? Лично я не обнаружил в этой жизни никаких случайностей, никаких незаслуженных или неожиданных невзгод; создается впечатление, что в любом предмете Бодлер отражался, словно в зеркале; любое событие его жизни выглядит как тщательно обдуманное наказание; он желал семейного совета, и он его получил, мечтал об осуждении своих стихов и добился его, как добился провала на выборах в Академию или той нездоровой известно-

сти, которая оказалась столь непохожей на грезившуюся ему славу. Он делал все возможное, чтобы выглядеть гадким в глазах окружающих, оттолкнуть и отвратить их от себя. Он сам распространял о себе унижительные слухи и, в частности, особенно позаботился о том, чтобы его принимали за гомосексуалиста.

«Бодлера, — рассказывает Бюиссон, — взяли курсантом на борт корабля, отплывавшего в Индию. Об обращении, которому его подвергли, он рассказывал с ужасом. Стоит только вообразить этого изящного, хрупкого юношу, почти женщину, а заодно вспомнить о матросских нравах, чтобы поверить в его правдивость; слушая его, вы не можете сдерживать дрожь». 3 января 1865 г. он пишет из Брюсселя г-же Поль Мёрис: «Меня приняли здесь за полицейского агента (ловко подстроено!)... за *недераста* (я сам распространил этот слух, и *мне поверили*)». Нет сомнения, что именно Бодлер распустил коварную и совершенно беспочвенную сплетню (переданную Шарлем Кузеном) о том, чтобы его якобы исключили из лица Людовика Великого за гомосексуализм. Впрочем, не ограничиваясь приписыванием себе всевозможных пороков, он не останавливается и перед тем, чтобы выставить себя на посмешище. «Всякий другой на его месте просто умер бы, выгляди он таким потешным, каким хотел казаться Бодлер, получавший от этого удовольствие», — пишет Асселино. В рассказах людей, знавших Бодлера, сквозит такая высокомерная насмешка по отношению к его экстравагантным выходкам, которая современному читателю кажется совершенно невыносимой. Сам он пишет в «Фейерверках»: «Когда я внушу всему свету гадливость и омерзение, тогда я добьюсь одиночества».

Несомненно, что главную роль тут играет потребность в самонаказании, причем это верно даже применительно к сифилису, которым он заразился едва ли не нарочно. Во всяком случае, в молодости он сознательно шел на риск за-

болевания, в чем сам же и сознается, когда говорит о своей тяге к самым что ни на есть грязным проституткам. Всяческая мерзость, нечистоплотность, болезнь, больница — вот что влечет Бодлера, вот чем прельщает его «ужасная еврейка» Сара.

Еще один порок: на ней парик! Но если
Густые волосы ее давно облезли, —
Что за беда! Юнцы торопятся взаллеб
Покрывать лобзаннями ее плешивый лоб.

Ей только двадцать лет, но пылкая красотка —
Уже владелица двойного подбородка,
И все же что ни ночь ей падаю на грудь
И по-младенчески спешу лизнуть, куснуть.

Бывает, ни гроша нет у моей бедняжки,
Чтоб вдосталь умастить свои бока и ляжки, —
Но я безудержней целую эту плоть,
Чем Магдалина встарь — стопы твои, Господь!

Созданье бедное — и радость ей не в радость:
Хрип раздирает грудь и заглушает сладость;
В ее мучительном дыханье слышу я
Глухие отзвуки больничного житья.

Настрой стихотворения не оставляет никаких сомнений. В известном смысле оно, конечно, перекликается с надменным заявлением Бодлера, сделанным им под конец жизни: «Те, кто меня любил, были все люди презираемые, я бы даже сказал — презренные, если бы мне хотелось польстить *порядочной публике*». Это признание исполнено дерзости, в нем слышится завуалированный призыв к «лицемерному читателю», «подобному» самому Бодлеру, его «брату». Не забудем, однако, что дело вместе с тем идет о *констатации факта*. Очевидно, что, соприкасаясь с жалким телом Лушетты, Бодлер стремится перенести на самого себя ее болезнь, ее изъяны и уродства, причем хочет ощутить их груз вовсе

не из чувства милосердия, но лишь затем, чтобы изничтожить собственную плоть. Вызывающий тон стихотворения — свидетельство рефлексивной реакции: чем сильнее запачкано, замазано будет тело, погрязшее в постыдных утлах, тем большее отвращение вызовет оно со стороны самого Бодлера, тем проще будет ему почувствовать себя *взглядом* и воплощенной свободой, тем с большей легкостью его душа вырвется за пределы этой больной оболочки. Такое ли уж преувеличение сказать, что он сам хотел заразиться сифилисом, терзавшим его на протяжении всей жизни и приведшим к слабоумию и смерти?

Творчество и сама жизнь Бодлера во многом обязаны его католическому воспитанию, его, можно сказать, средневековым представлениям о добре и зле, рае и аде, Боге и Сатане.

Преследующее его чувство греховности, «нечистой совести» — плата за глубину этой веры, роднящая поэта XIX века с поэтами эпохи Данте. Разгадка «феномена Бодлер» во многом связана с проблемой его веры, богоискательства, феномена добра-зла и Бога-Сатаны. Даже его эпатаж или наскоки на традиционную веру диктуются «средневековостью» сознания. Когда говорят о бодлеровском «взгляде ребенка» и когда сам он говорит: «Ребенок все видит словно впервые, — так, будто он находится в состоянии непрекращающегося опьянения», — то это распространяется прежде всего на религию Бодлера, на религиозность гения, впитавшего в себя христианство и бессознательно сделавшего его отправной точкой видения мира (аналогичный подобный феномен — Джойс!).

Я могу согласиться с Сартром, что зрелость религиозного гения — утрата защищенности, даваемой детством, причем внешне это может выглядеть как богоборчество, хотя это всего лишь горечь утраты.

Возможно, незащищенность Бодлера тоже обязана своим происхождением отсутствию зримого Бога, надежного плеча, но ко-

торое можно опереться без опасений. Отсюда же — его желание обожествить мать или найти себе Великаншу, к которой можно «льнуть... как сладострастный кот». Тоска поэта по безвозвратно ушедшему детству — тоска по Всемогущему Богу-охранителю, освобождающему от забот и тягот жизни.

Бодлер не просто религиозен — он одержим идеей Бога, «Бог несомненно занимает все помыслы Бодлера, его «прекрасной душой» всецело владеет стремление приобщиться к полноте идеала, слиться с «абсолютом», «беспредельным», «неведомым» и «недоступным» — тем, что он именует «вечностью»». Бодлер искренне верил в чудотворность молитв и часто просил близких молиться за него. Ц в е т ы З л а — глубоко католическая книга. Это не моя мысль — об этом неоднократно писал и говорил ее создатель. Какой мерой цинизма надо обладать, чтобы назвать богоборцем человека, сказавшего: «Или стать христианином... или пустить себе пулю в лоб»?!

Но главная особенность религиозности Бодлера — не обретение Бога, свойственное всем конформистам, но вечный поиск, бесконечность богоискания, нескончаемая и неутолимая «жажда небытия», как сформулирует это безнадежное чувство он сам в одноименном стихотворении.

Бог, небытие, вечность не разделены в сознании поэта, символизируя недоступность и непостижимость, еще — «бездну» и «темную пропасть»...

Безмерность не вместив в сознание свое,
Я жажду стать ничем, уйти в небытие...

Последняя строка может быть прочитана многими способами — в том числе: приобщиться к Богу любой ценой, желатель но «здесь и сейчас», достичь небес — пусть путем нисхождения в ад или искусственный рай, по терминологии самого поэта.

В душе на всю жизнь оставшись шестилетним ребенком, Бодлер относится к «вечности» точно так же как он относился к своей матери; искренне не понимая, почему и за что он был лишен первозданного чувства слиянности с ними и чьей-то грубой рукой выброшен в неудобный мир борьбы, тревог и страданий, он всем своим существом убежден, что ему обязаны возратить это чувство. С удивлением замечая, что никто не спешит прийти к нему на помощь, он принимает действовать сам. Не умея ни бороться, ни ждать, ни терпеть, не готовый принять жизнь как испытание, Бодлер добивается своего Бога-«вечности» с той же нетерпеливой повелительностью, с какой добивался, чтобы мать вновь принадлежала ему одному. Если, однако, Бодлер хоть в какой-то мере мог надеяться на восстановление «младенческих» отношений с собственной матерью, то он ясно понимал, что «врата бесконечности» способна отворить только смерть, которая тем самым манила его и в то же время, что естественно, страшила своей неизвестностью. Вот почему он с такой неистощимой изобретательностью пытался найти лазейку, которая позволила бы ему, не расставаясь с жизнью, все-таки узнать вкус вечности-небытия. Бодлер прямо заявляет, что человеческая «природа» интересует его прежде всего потому, что она «изгнана в несовершенство и желает немедленно, прямо на этой земле обрести открывшийся ей рай». Как это сделать? Существует лишь один способ: попытаться создать для себя «искусственный рай» — найти такие суррогаты подлинного «рая», которые позволили бы, пусть временно, изжить ненавистное Бодлеру жизненное напряжение, создать имитацию предвечного блаженства. В роли таких «искусственных раев» и выступают для Бодлера телесные наслаждения, гашиш, опиум, вино, табак.

Все это — «пороки», воплощение «греха» и «зла», но эти пороки ценны как единственно доступные человеку эфемерные и ущербные артефакты «вечного». Не в силах дожидаться подлинного и окончательного приобщения к небытию, отчаявшийся человек принимается сознательно его си-

мулировать, отдавая себе полный отчет в неполноценности такой симуляции. «Увы! — восклицает Бодлер, — пороки человека... несут в себе доказательство... его жажды бесконечного; все дело лишь в том, что это такая жажда, которая то и дело ошибается дорогой»; «именно в этом искажении чувства бесконечного лежит, на мой взгляд, причина всех наших преступных бесчинств». Но если это так, то неосуществимое «желание возвыситься» с необходимостью должно замещаться «блаженством нисхождения», и нет ничего парадоксального, в частности, в том, что в качестве «искательниц бесконечного» Бодлер готов воспеть даже «окаянных», «проблкятых» женщин («дьяволиц», «чудовищ»), ибо их грешные утехы имеют ту же природу, что и «пороки» самого Бодлера. Все это — «яд, созданный в раю».

Мне импонирует идея средневековой религиозности Бодлера, его плотиновского отношения к плоти как к аду, грязи, разложению (не отсюда ли П а д а л ь?), имеющего ту особенность, что плоть отвергается демонстрацией шокирующих ее «ужасов», а прорыв к небесной чистоте мыслится как не менее шокирующее «пребывание во грехе»...

Он ищет не «свинских», говоря словами Ламетри, услад, но «редких», «необыкновенных», «исключительных» ощущений — точек наивысшего напряжения мира, точек соприкосновения «посюстороннего» и «потустороннего», где возможен прорыв из одного измерения в другое. Чтобы осуществить этот прорыв, требуется вовсе не отрешение и не безвольное расслабление, но наоборот — максимальная мобилизация всех чувственных способностей (вкуса, осязания, обоняния), как это происходит в стихотворении «Флакон», где едва слышный аромат старой склянки из-под духов целиком захватывает душу в «плен» и переносит ее в «искусственный рай» — в рай воспоминаний и грез.

Итак, бодлеровское «добро» — это вовсе не христианская любовь (к Богу и к другим людям), это всепожирающая

жажда слияния с вечным и бесконечным мирозданием — жажда, которая тем не менее может быть удовлетворена только «конечными», телесными средствами, обнаруживающими на поверку свою «злую», «греховную» или, по меньшей мере, внеморальную природу. Здесь — корень знаменитой «амбивалентности» Бодлера. Два, казалось бы, непримиримых полюса — добро и зло, дух и плоть, Бог и Сатана — начинают неотвратно перетекать друг в друга. Сатана выступает как воплощенный голос плоти, однако сам этот голос, как оказывается, есть голос «тоски по невозможному», которая, в свою очередь, способна найти хоть какое-то удовлетворение лишь при посредстве материального. Вот почему бодлеровский Сатана оказывается не ангелом, отпавшим от Бога, но, скорее, земной ипостасью Бога и «приемным отцом» человечества, а Бог — всего лишь сублимированным Сатаню. Две «бездны», стремящиеся к слиянию, притягивают и отталкивают Бодлера одновременно, и его метания заканчиваются тем, что он застывает между ними в состоянии замороженности и ужаса.

Бодлер осознал не только единоприродность добра-зла, но и веры-неверия. Частые, как правило недобросовестные, упреки в атеизме связаны с непониманием сложной, нетривиальной веры поэта. В новелле *Фанфарло* есть ключевая фраза: «Подобно тому, как он был набожен до исступления, он стал атеистом до безумия». Если убрать антитезу временных форм, то мы получим формулу Бодлера, не утратившего веру, но осознавшего зыбкость грани между «исступлением» и «безумием»...

При всей своей «средневековости» Бодлер не был ортодоксом, считая, с одной стороны, потребность в религии непреодолимой («даже если бы Бога не существовало») и, с другой, оставляя за собой право искать религию и отказываться от нее:

Даже если бы Бога не существовало, все равно религия была бы святой и Божественной. Бог — вот единственное

существо, которому, чтобы всевластвовать, даже нет надобности существовать.

Я терпеливо изложу все причины, побуждающие меня питать отвращение к роду человеческому. Когда я останусь в полнейшем одиночестве, то примусь искать для себя какую-нибудь религию... а оказавшись при смерти, отрекусь и от этой последней религии, чтобы ясно показать свое отвращение ко всеобщей человеческой глупости. Как видите, я не изменился.

Видимо, это правда, что Бодлеру свойственно «трагическое незнание Спасителя» (Жан Массен) и средневековая (снова-таки) вера в Карающего Судию — Ветхозаветного Бога: «...Бодлер хочет не столько спасения, сколько суда».

Критиками, особенно *нашими*, много сказано о богоборчестве и кошунствах Бодлера, а также о его «религиозном» обращении в конце 50-х гг. Но, мне кажется, он никогда не был ни богоборцем, ни бунтарем (впрочем, как и ортодоксальным католиком) — просто воспринимал бытие во всей его полноте, единстве добра-зла, всеприсутствия Бога и Сатаны. **В о з д а я н и е г о р д о с т и** отличается от **М я т е ж а н е «о**бращения», а развитием, восхождением, столь естественным для мудрости. Бодлер не примирился с действительностью, но принимал ее цельность, синтетичность, полноту, иерархичность, заполненность всех состояний. Подлинное братство — не в безумии или прострации бунта, но в союзе «уединенных», в признании права на существование всех составляющих бытия.

Я не считаю, что раздел «Бунт» случаен для Бодлера и не связан с остальным его творчеством. Дело не в том, что, как считает М. Руфф, «Бунт» находится в очевидном противоречии с «Маяками» или «Благословением», или что «Отречение Святого Петра» противоречит всему разделу «Смерть», но в том, что полнота жиз-

ни невозможна без бунта и отречения, что дьявол («дьявольская часть», «сатанинская щекотка» и т. п.) неизменно присутствует в жизни и не только как ад в сердце или душе, но и как творческая сила, критический дух, как инообличье Бога.

Если хотите, «Отречение Святого Петра» — не кошунство, но нонконформистски понятое христианство. Еще Т. Готье заверял, что в «Бунте» нет безбожия, но только — «холодная ирония», «обычная» для автора Ц в е т о в З л а, склонного к шокированию и эпатажу.

Кстати, даже *наши* склонны признать многозначность бодлеровского Дьявола — и это отнюдь не «переосмысление», но исходная позиция, восходящая к христианским представлениям.

Это становится ясным, если сравнить трактовку Дьявола в «Непоправимом», «Неотвратимом», в «Гэауонтиморуме-нос» с трактовкой, принятой в «Литаниях Сатане». Дьявол утрачивает черты античного Прометея, врага богов, отца искусств. Вместо прославления гордого дьявола, выступавшего союзником человека против Бога, Бодлер выдвигает теперь образ Сатаны, близкий «средневековой», ортодоксально католической трактовке. Дьявол, судя по «Предисловию» и «Разрушению», — лицо, порождающее все пороки людей. Он держит в руках все нити, движущие людьми-злодеями. Это злой дух и соблазнитель. Сатана оказывается, судя по «Разрушению», первопричиной зла, источником такого взгляда на существующее, который помогает злу утвердиться в мире.

Религия Бодлера — напряженное сосуществование Бога и Сатаны, надмирного и земного, красоты и уродства. Бодлеровская теодицея — необходимость зла для самоосуществления добра, отвечающая мефистофелевской формуле:

Я — сила та, что без числа
Творит добро, всему желая зла.

Человеческая природа порочна и божественна одновременно: человек — зло и грязь, но грязь божественная, испытывающая потребность восхождения к небу, солнцу, чистоте, совершенству.

В любом человеке, в любую минуту уживаются два одновременных порыва — один к Богу, другой к Сатане. Обращение к Богу, или духовное начало, есть желание возвыситься, ступень за ступенью; обращение же к Сатане, или животное начало, — это блаженство нисхождения.

Сознавая, что человек слаб, чувствуя это на собственном примере, Бодлер видит необходимость религии в ее дисциплинирующем влиянии на «падших»:

Все народы во все времена нуждались в богах и пророках, дабы они научили добродетели человечество, опустившееся до скотского состояния... сам по себе человек не сумел бы ее открыть.

Повторяю, пресловутая греховность Бодлера во многом «создана» им самим — я имею в виду не его действия, а его переживания обыденных в общем-то поступков. Я хочу сказать, что большая часть его «грехопадений» — плод воспаленного воображения. К тому же раскаянье входит в набор традиционных христианских добродетелей — почему же интроверту, сосредоточенному на самом себе, не отдаться еще одному удовольствию — покаянию в несовершенных грехах?..

А я сказал: единственное и высшее сластолюбие в любви — твердо знать, что творишь *зло*. И мужчина, и женщина от рождения знают, что сладострастие всегда коренится в области зла.

Как человека, переполняемого вестями *оттуда*, Бодлера всегда интересовала мистика, начиная от платоновских эйдосов и кон-

чая откровениями Бёме, Сведенборга, Лафатера. Тайны жизни, «Идея, Форма, Существо» могут быть познаны через их «отблески», «отражения» — то «неотвратимое», которое является в мир через Поэзию:

I

Идея, Форма, Существо
Низверглись в Стикс, в его трясину,
Где Бог не кинет в грязь и в тину
Частицу света своего.

Неосторожный Серафим,
Вкусив бесформенного чары,
Уплыл в бездонные кошмары,
Тоской бездомности томим.

И он в предсмертной маете
Стремится одолеть течение,
Но все сильней коловерченье
И вой стремнины в темноте.

Он бьется в дьявольской сети,
Он шарит, весь опутан тиной,
Он ищет свет в норе змеиной,
Он путь пытается найти.

И он уже на край ступил
Той бездны, сыростью смердящей,
Где вечной лестницей сходящий
Идет без лампы, без перил,

Где, робкого свода с ума,
Сверкают чудищ липких зраки,
И лишь они видны во мраке,
И лишь темней за ними тьма.

Корабль, застывший в вечном льду,
Полярным скованный простором,

Забывший, где пролив, которым
Приплыл он и попал в беду!

— Метафор много, мысль одна:
То судьбы, коим нет целенья,
И злое дело, нет сомненья,
Умеет делать Сатана.

II

О, светлое в смешенье с мрачным!
Сама в себя глядит душа,
Звездю черною дрожа
В колодце Истины прозрачном.

Дразнящий факел в адской мгле
Иль стусок дьявольского смеха,
О, наша слава и утеха —
Вы, муки совести во Зле!

Дневники, Фейерверки, Гигиена, Мое обна-
женное сердце избилуют размышлениями о религии, ми-
стике, Боге:

С самого детства у меня склонность к мистицизму. Мои
разговоры с Богом.

Кроме религий, на земле нет ничего поистине увлека-
тельного.

Бог и Его глубина.

Нельзя же настолько не иметь здравого смысла, чтобы
искать в Боге сообщника и друга, которого нам всегда так
недостает. Бог — вечный наперсник в той трагедии, в кото-
рой каждый из нас играет героя. Возможно, ростовщики и
убийцы обращаются к Богу со словами: «Господи, сделай
так, чтобы мне удалось задуманное!». Но молитва этих не-

годяев не пятнает моей молитвы и не портит радости, которую она мне дарит.

В молитве заложено магическое действо. Молитва одна из величайших сил интеллектуальной динамики. Ее можно уподобить электрической индукции.

Человек, совершающий ввечеру молитву, — все равно что офицер, выставляющий часовых. Он может спать спокойно.

Клянусь самому себе, что следующие правила сделают отныне незыблемыми правилами моей жизни:

Каждое утро возносить молитву Богу — вместилищу всей сущей силы и справедливости, и моим заступникам — отцу, Мариетте и По; молить их о ниспослании мне силы, достаточной для исполнения моего долга, и о даровании матери моей такого долголетия, чтобы она дождалась моего перерождения; трудиться целый день или по крайности столько, сколько позволят силы; в осуществлении моих планов положиться на Бога, то есть на воплощенную Справедливость; каждый вечер снова молиться, испрашивая у Бога жизни и сил для матери и для меня; всякий заработок делить на четыре части — одну на каждодневные нужды, одну кредиторам, одну друзьям, а одну матери; повиноваться правилам самой строгой воздержанности, из коих первое — это отказ от всех возбуждающих средств, каковы бы они ни были.

Выкладки в пользу Бога.

Все существующее имеет некую цель.

Следовательно, мое существование имеет цель. Какую? Мне сие неизвестно.

Следовательно, не я определил эту цель.

Следовательно, это сделал кто-то, кто мудрее меня.

Из этого следует, что нужно молиться, чтобы этот «кто-то» меня просветил. Вот самое разумное решение.

ФИЛОСОФИЯ И АНТРОПОЛОГИЯ

Быть полезным человеком всегда казалось мне ужасной гадостью.

Ш. Бодлер

Быть великим и святым *ради самого себя* — только это идет в счет.

Ш. Бодлер

Классика — это зрелость, наиболее полно и целостно передающая дух эпохи, но не ее ограниченность. Т. С. Элиот вполне мог отнести Ш. Бодлера к «классикам», и действительно оценивал его как поэта вечных проблем человеческого существования, как бытийного художника.

В восходящих к Руссо исповедям «сыновей века» злое начало бытия помешалось извне исповедующегося — как злокозненность мира, судьбы, неладно устроенной жизни. Бодлер (как до него Паскаль, Киркегор, Гаман) осознал неустранимую амбивалентность существования, единородство и одноприродность противоположностей, их взаимодополнительность, взаимообращение, и, бросая вызов расхожим самообольщениям «праведности», превратил исповедальность в саморазоблачение, присвоил себе право — даже долг — свидетельствовать от лица «каинова отродья», всех отверженных миром и человеком (А в е л ь и К а и н, Л е б е д ь).

Между молитвенной нежностью и каким-то иступленным-чадным сладострастием в «Цветах Зла» переливается бесконечное обилие оттенков, граней, неожиданных изгибов страсти. И каждое из ее drobных состояний, в свою очередь, чаще всего чувство-перевертыш, когда лицевая сторона и изнанка легко меняются местами («Мадонна»; порок и подвергает в содрогание, и манит («Отрава», «Одержимый», «Окаянные женщины»), а заклинание любящего иной раз облечено в парадоксально жестокое назидание («Падалъ»).

Экзистенциальность Бодлера — не столько даже в констатациях трагичности человеческого удела («Крышка», «Бездна»), сколько в демонстрации невозможности ухода от себя, «оазиса ужаса и тоски» и, вместе с тем, в сохранении человеческого достоинства перед ужасом жизни:

[Он] знает, что жизнь представляет собой мрак и боль, что она сложна, полна бездн. Он не видит перед собой луча света, он не знает выхода. Но он от этого не отчаялся, не расхандрился, напротив, он словно сжал руками свое сердце. Он старается сохранить во всем какое-то высокое спокойствие.

Говоря о Вагнере, Бодлер вспоминает «мощные жалобы рыцаря Тангейзера, *стремящегося к скорби*». В искусстве своих предтеч он выше всего ценит «восхищение пламенными явлениями жизни» и «страстную энергию выражения».

Экзистенциальность Бодлера подпитывалась его внутренним одиночеством*, чувством оставленности и отвергнутости другими, еще — рано пришедшим самоосознанием инакости или «самости», как определил свое психологическое состояние он сам в письме родителям:

Вы прогнали меня, исторгли из того совершенного целого, в которое я был погружен, обрекли на существование в полном одиночестве. Что ж, отныне я обращаю это существование против вас самих. Если в один прекрасный день вам захочется вновь привлечь меня к себе, вобрать в себя, — у вас ничего не выйдет; ведь отныне я обладаю сознанием своей самости — самости по отношению ко всем прочим людям, самости, направленной против них...

* По свидетельству Асселино, Бодлер панически боялся остаться один, «не мог пробыть без людей и часа».

Рано осознав себя как личность и как личность, отличную от других, Бодлер использовал свою «самость» и как защиту, и как силу, и как своего рода аскезу: отсюда его гордыня, нарциссизм, мазохизм, «святость» павшего ангела, но и глубочайшая рефлексия, самоанализ, самоуглубление, а — главное — автоцентризм, сверхсубъективность, своего рода берклианский солипсизм — не мир вне меня, но мир, преломленный мной, моим сознанием:

Не все ли равно, что представляет собою действительность, существующая вне меня, коль скоро она помогает мне жить, чувствовать, что я существую, чувствовать, что я такое.

При этом сам Бодлер ругает не за приоритет субъективности, а за неотделимость субъекта и объекта, не за отказ от реальности, а за ее слитность с сознанием воспринимающего художника:

Что такое чистое искусство, согласно современным представлениям? Это полная впечатляющей силы магия, в которой содержится одновременно и объект, и субъект, иными словами, внешний по отношению к художнику мир, и сам художник.

В этой точке экзистенциальное отношение к бытию соприкасается с художественностью Бодлера: сознание — не отражающее зеркало, но сотворец мира, во всяком случае вереница душевных состояний, адекватных бытию. Я категорически не согласен с Ж.-П. Сартром в том, что Бодлер — жертва иллюзии, ибо если это верно, то жертвы все: никому не дано узреть мир иначе, как через собственное сознание, разве что Бодлер это сознает, а другие твердят об «объективности»... Именно то, что Бодлер «переполнен самим собой», делает его прозорливцем, новатором, первопроходцем, а не конформистом, резонером, прозелитом. Ибо для того, чтобы добратся до «потаянных глубин», надо носить их в себе, узреть многообразный мир внутри самого себя. Новое ви-

дение мира, достигнутое в Цветах Зла или Стихотворениях в прозе, есть результат «душевного пейзажа Бодлера», не будь которого стал бы возиться с «феноменом Бодлер» экзистенциалист Сартр?..

Не согласен я и с тем, что Бодлер чувствовал себя *лишним* человеком, переживал свою ненужность и бесполезность. Не говоря уже о том, что «быть полезным человеком» представлялось ему «ужасной гадостью» (речь, как я понимаю идет о негативном отношении к утилитарности), поэт считал собственную отстраненность предпосылкой к поэтическому постижению существования. В этом находит свое выражение игровое отношение Бодлера к миру, что, как мы ныне знаем, является важной предпосылкой познания мира. «Озарения» редко бывают плодом «лени», о которой говорил Бодлер, или «недееспособности», как характеризовал его ситуацию Сартр, — тем более «оцепенения» или «возбуждения», знающего о своей тщете. Написав книгу о Бодлере, в которой так много высокомерия и так мало сочувствия, Сартр так и не объяснил, почему «монстр», нарисованный им, оказался ровней Данте или Шекспиру.

Экзистенциальность Бодлера — в его неудовлетворенности существованием, в киркегоровской критике человека и эпохи, в предполагаемом ответе на риторический вопрос: «Осмелюсь спросить Вас, довольствуетесь ли Вы зрелищами земного бытия?». То, что Сартр именуется лицемерием Бодлера, и есть экзистенциальное ощущение проблематичности этого бытия: «Куда угодно! Куда угодно! Лишь бы прочь из этого мира».

Ригоризму, силлогизму, строгости, рациоцентризму, всем «пошлым декламациям» Бодлер противопоставляет «самое священное право человека — противоречить себе». В одном из писем к Туссенелю и в статье об Э. По поэт называет себя противником сильно переоцененного Фурье и поклонником недооцененного де Местра, а также «врагом своего века».

Бодлер восстает против рассудочности и однобокой действительности, холодного анализа и однозначности силлогизма.

Анализ разрушает «чистую мечту», от него веет холодом погребя, с ним врывается жестокая действительность — судебный исполнитель, пошлая любовница, посыльный из журнала, символизирующие нищету, профанацию чувства и тяжкий труд. Анализ обнаруживает «вечную скуку» и грязь (заплеванный камин), «грубую диктатуру» Времени, «весь адский кортеж Воспоминаний, Сожалений, Конвульсий, Страхов, Томлений, Кошмаров, Негодований и Неврозов. Каждая секунда говорит: «Я — Жизнь, нестерпимая, неумолимая Жизнь!».

Мне трудно согласиться с Дю Бо, узревшем высшую трагедию Бодлера в его ненависти к жизни, «ненависти одинокого ума, которая проистекает из абсолютной несовместимости», но Бодлер действительно ставил под сомнение многие социальные ценности и питал глубокую антипатию к конформизму, в том числе — собственному: «Моя жизнь... всегда будет сделана из гнева, *мертвых*, оскорблений и в особенности недовольства самим собою».

Экзистенциальность антропологии Бодлера определяется его антропоцентризмом: бодлеровский человек — средоточие Бытия, точка омега универсума, сопричастная всему сущему. Человеческое начало присутствует во «всем, что угодно», «небо» оказывается инообличием земли, и сам Бог — человекобогом, питаемым «вечностью», «небытием», «беспредельностью».

Бодлеровская «беспредельность» на поверку оказывает пейзажем его собственной души, разросшейся до размеров мироздания, до масштабов символического вселенского «храма».

Экзистенциальность Бодлера, его глубочайшее ощущение абсурда человеческого существования порой граничат с мизантро-

пией, безысходностью пароксизма, бегством от реальности. Я не утверждаю вслед за Г. Лансоном, что мироощущение Бодлера исключает просветленность, но полагаю, что бодлеризм содержит в зародыше и безрадостный нарциссизм Малларме, и декаданс О. Уайльда, и то чувство «проклятых поэтов», что они «пришли слишком поздно в этот слишком старый мир».

Экзистенциализм Бодлера — уход в себя, самоуглубление, граница с отказом от мира, от жизни, от любви...

Но «пограничность» «феномена Бодлер» в том и состоит, что в нем сосуществуют «фанатическая любовь к природе» (так он сам определяет ценность творчества Пьера Дюпона) и высказанное в одном из писем негативное отношение к ее бездушию:

...я неспособен расчувствоваться при виде растительного покрова, моя душа восстает против этой странной новой религии, в которой, на мой взгляд, всегда будет для всякого духовного существа нечто шокирующее. Я никогда не поверю, что в растениях обитает душа богов, а если бы даже она там и обитала, мне это было бы глубоко безразлично, и я все равно считал бы, что моя собственная душа куда ценнее святочитимых овощей. Мне всегда казалось, что в Природе, цветущей и молодящейся, есть нечто удручающее, грубое и жестокое — нечто граничащее с бесстыдством.

Следует иметь в виду, что последний пассаж можно интерпретировать и как отповедь поэта пантеизму и позитивизму — подмене духовной компоненты мира «вещностью»:

Его «ужас» жизни — это ужас перед напряженной дисгармонией человеческих отношений, перед конфликтностью существования и т. п., но никак не перед природой. Вопреки утверждению Сартра, Бодлер как поэт принадлежит не «великому антинатуралистическому движению» XIX в., восходящему к просветительской идеологии, а великому роман-

тическому движению, оспорившему просветительский позитивизм.

Теперь уже нетрудно понять, что настороженное отношение Бодлера к «природе» объясняется вовсе не тем, что поэту якобы претит ее «гуманизм», что он-де воспринимает ее как невыносимое «узилище», а тем, что как таковая, не озаренная воображением, природа для него мертва; чистая предметность, не одушевленная смыслом, подобна голой оболочке, или пустой скорлупе: она ровным счетом ничего не может сказать человеку и потому попросту неинтересна. «Я нахожу бесполезным и скучным изображать то, что есть, ибо ничто из того, что есть, меня не удовлетворяет. Природа непривлекательна и добропорядочной тривиальности я предпочитаю чудовищные порождения моей фантазии». «Если пейзаж прекрасен, то отнюдь не сам по себе, а лишь благодаря мысли и чувству, которые я с ним связываю».

Вот «кредо» Бодлера, устанавливающее отношение «воображения» к «природе»: «Весь видимый мир есть вместилище образов и знаков, которым воображение придает соотносительные место и ценность; этот мир можно уподобить пище, которую воображение должно переварить и преобразить. Все способности человеческой души должны подчиняться воображению, мобилизирующему их все одновременно». Не «бегства» от природы, не ее «стерилизации» а ее «преобразования» добивается Бодлер — преобразования, которое упорядочивает вещи в соответствии с их «местом и ценностью», взыскуемым нашей душой.

Видимо, это правда, что Бодлер жаждал свободы и бежал ее, что он высоко ценил свободу, но сделал жизненный выбор в пользу опеки. Не в том смысле, что с готовностью подчинился ненавистному семейному совету или решениям Анселя, но в том, что испытывал метафизическую (и практическую) нужду в Высшем Авторитете, Поводыре (в этой точке «феномен Бодлер» соприкасается со «случаем Кафка»):

Вот почему создание семейного совета отнюдь не явилось результатом несчастного стечения обстоятельств, погубившим его карьеру; этот совет в точности воплощал желания самого поэта и был необходимым средством поддержания его душевного равновесия. Благодаря ему Бодлер всегда оставался как бы на привязи, пребывал в оковах; всю жизнь эти важные представительные особы (Кафка назвал бы их «господами») имели право разговаривать с ним с отеческой строгостью; словно какой-нибудь праздный студент, он был вынужден постоянно выпрашивать денег, получая их лишь благодаря благожелательности всех этих многочисленных «отцов», назначенных ему по закону. Он так и остался вечным младенцем, стареющим подростком и прожил жизнь, терзаемый бешенством и ненавистью, но зато под бдительным и умиротворяющим взглядом Другого.

Бодлеру было ведомо чувство свободы, он знал ее вкус, но, добравшись до крайних рубежей своего сознания, он ее утратил, ибо увидел, что свобода с неумолимостью ввергает человека в абсолютное одиночество и ведет его к тотальной ответственности. Он хочет спастись от той экзистенциальной тоски, которую суждено испытывать всякому, кто, зная о своей ответственности, не может найти опоры в окружающем мире, в предуготованном разграничении Добра и Зла. Да, разумеется, ему хочется свободы, но свободы в пределах уже завершеного, устойчивого мира. Отвоевав себе право на узаконенное и опекаемое одиночество, он точно таким же образом добывается для себя свободы с ограниченной ответственностью.

Бодлеровская свобода — это непредсказуемость, невозможность рационализации. Это относится к свободе вообще и к самому Бодлеру в частности:

Тщетно выстраивает он частокол предосторожностей, чтобы отгородиться от опыта, тщетно выписывает заглавные

ми буквами «практические максимы, правила, указания, догматы и формулы, долженствующие предрешить его будущее», — он все равно ускользает от самого себя, знает, что ему не за что зацепиться.

...он знает, что ему не помогут ни рычаги, ни пружины: он — не причина и не следствие; сегодня он сам бессилен против того, чем он станет завтра. Он свободен, а это значит, что ни в самом себе, ни вовне ему не найти средства от собственной свободы.

Свобода — головокружение, бездна, распростершаяся у ног человека:

И нравственно, и физически я всегда ощущал близость бездны — не только бездны сна, но и бездны действия, воспоминания, мечты, желания, печали, раскаяния, красоты, множества и т. д.

...я испытываю постоянное головокружение.

Свобода в сознании Бодлера синонимична творчеству, созиданию, действию. Он даже уравнивает в этом отношении «трех почтенных лиц — священника, воина и поэта». «Знать, убивать и творить» — вот свобода...

Свою собственную свободу Бодлер воспринимает как самость, уникальность, неповторимость своей личности, единственность, как свое право на творение новых ценностей и как ответственность за такое право.

Свобода, инакость, одиночество — разные грани экзистенциальности Бодлера, тесно связанные между собой: одиночество, самость — залог свободы, свобода — единственный способ самореализации в мире *других*.

Антропология Бодлера несет на себе след его «средневековости» — он верит, что человек игрушка в руках темных сил, оказанных внешних влияний.

Ш. Бодлер — Г. Флоберу:

Меня всегда преследовало ощущение невозможности объяснить некоторые внезапные поступки или мысли человека, не допустив предположения о вмешательстве какой-то злой, внешней по отношению к нему силы.

В Стихотворениях в прозе находим:

Я не раз бывал жертвой этих приступов, этих порывов, дающих нам основание верить, что какие-то коварные демоны вселяются в нас и заставляют нас без нашего ведома выполнять свои самые нелепые повеления... дух мистификации... имеет много общего... с тем настроением — истерическим, по мнению врачей, и сатаническим, по мнению тех, кто мыслит немного глубже, — которое неудержимо толкает нас на множество рискованных или несообразных поступков.

Поэзия Бодлера антропоцентрична: человек — не только ее главный герой, но центр всех соответствий (Ж. Прево), мера всех вещей. Самого поэта человек привлекает, прежде всего, душевной жизнью, глубиной чувств, экзистенциальным началом. Внешний мир присутствует лишь в преломлении через сознание человека — как мир-в-душе. Бодлер далек от солипсизма, но «отражения» для него не менее важны, чем мир. Можно согласиться с Л. Сеше, в том, что автора Ц в е т о в З л а «интересует только внутренний мир».

Бодлеровская концепция человека неотделима от «греховности» и «виновности». В письме к Туссенелю (1856 г.) он пишет, что «ересь человека доброго от природы» является следствием «главной современной ереси» — отрицания идеи «прирожденно-го греха». В Д н е в н и к е поэта находим:

Невозможно просмотреть ни одну газету за любой день, месяц или год и не найти в каждой строке доказательство самой ужасной человеческой извращенности одновременно с поразительным бахвальством своей честностью, добротой, щедростью и с самыми дерзкими уверениями в прогрессе и цивилизации.

В Непредвиденности (Обломки) речь идет о бо-гоотступниках, существах слепых и глухих, источенных порчью:

Настенные часы бормочут: «Плоть — срамна.
Уж коли пробил час — что ахать, в самом деле?
О глупый человек, трухлявый, как стена,
Которую жучки проели!».

Вот пример антропологического кредо поэта из его **Дневника**:

Ну а я, подчас ощущающий в себе нелепую чужаковость пророка, — я знаю, что никогда мне не удастся обрести человеколюбие врача. Затерянный в этом гнусном мире, затертый и помятый людскими толпами, я подобен измученному человеку, который, озираясь назад, в глубь годов, видит лишь разочарование да горечь, а глядя вперед — грозу, не псушую в себе ничего нового, ни знания, ни скорби. Вечеру, украв у судьбы несколько часов радости, убаюканный пищеварением, забывший — насколько возможно забыть — о минувшем, довольный настоящим и смирившийся с будущим, упоенный своим хладнокровием и своим дендизмом, гордый тем, что не опустился так низко, как те, что проходят мимо, человек этот говорит себе, созерцая дым от своей сигары: «Какое мне дело до того, куда идут эти поденщики?».

Упреждая современную психологию, Бодлер пишет о немотивированности поступков человека («Наглый стекольщик»), о преобладании иррациональной мотивации под воздействием «зловред-

ных демонов» подсознания, которые «проскальзывают в нас» и заставляют следовать их абсурдным повелениям. То, что позже «медики» (так у Бодлера) назовут истерией, есть сатанинские настроения человека.

Образ дьявола, возникающий в «Литаниях Сатане», вместе с тем имеет двойственный характер. С одной стороны, этим образом усиливается изображение нищеты, страданий, одиночества человека, покинутого богом и обреченного на мучения. С другой стороны, образ Сатаны акцентирует слабость человека, его неспособность к самостоятельным действиям. Бодлер серьезно сомневается в органической способности людей на активные деяния. Он недаром почти всегда имеет дело не с восставшими, не с бунтующими, а с побежденными. Человек, в его представлении, — жалок, беспомощен, не в состоянии сам организовать свою жизнь. В стихотворном «Предисловии» к «Цветам Зла» поэт прямо заявляет, что человек безволен, что его воля испарилась. Им руководит Сатана, который держит в своих руках все нити, движущие человеком.

Я не согласен с этим: бодлеровский человек множественен, подвижен, изменчив. В нем совмещаются самые разные, порой взаимоисключающие, начала.

Как говорил Паскаль, человек — не ангел и не зверь. Бодлеровский человек всегда чувствует себя как бы над пропастью: гордость, скука, головокружение, некоммуникабельность, абсурдность, бесполезность. На своем жизненном и творческом пути Бодлер встретил, согласно Сартру, «неопределенные образы универсального сознания. Гордость, ясность, тоска составили одно». Такой человек противостоит всему миру, но и самому себе. Его нечистая совесть, несчастное сознание держат в постоянном напряжении, в борьбе с самим собой. Победы оказываются поражением, свобода — оковами, наслаждение — отвращением, облада-

ние — потерей, радость — горечью, счастье — несчастьем, добро — злом. «Современный чувственный человек» не страдает по тому или иному частному мотиву, а страдает вообще, потому что ничто на этой земле не могло удовлетворить его желания». Универсальный характер «неудовлетворенности» у Бодлера — это своеобразная форма реванша против Добра с позиции Зла. Добро для Бодлера не является ни объектом любви, ни абстрактным императивом. Зло выступает в виде некой субстанции, основа которой — свобода. Путь к свободе есть путь Зла, и пролегает этот путь через Зло.

Человек для Бодлера «запределен», бесконечен в своих проявлениях, по большей части — негативных:

Увы, пороки человека (в том случае, если они стремятся к бесконечному расширению) несут в себе доказательство его влечения к бесконечному; другое дело, что это влечение нередко устремляется по ложному пути... Вот в этой-то поворжденности инстинкта бесконечности как раз и коренится, на мой взгляд, причина всех порочных извращений...

«Запредельность» человека связывает его с бесконечностью, делая его, по терминологии М. Хайдеггера, «существом издалека» — не данностью, наличностью, но неопределенностью, обращенной в будущее, потенциальной возможностью, беспределностью, лежащей между Богом и Сатаной. Бодлеровский человек «не ангел и не животное» (по определению Б. Паскаля), но средоточие всего добра-зла, бездна, способная явить все мыслимые лики в разное время, а порой — одновременно.

В антропологии Бодлера важны понятия неповторимости, множественности, иерархичности. «Мне нравится лишь то, чего не увидишь дважды» — это бодлеровская формула плюрализма, но уж никак не «похвальное слово абсолютному бесплодию» (Ж. -П. Сартр). Высшее человеческое проявление для Бодлера —

труд, творчество: творчеству надлежит быть не столько обильным, сколько уникальным, неповторимым — ведь оно возникает в актах исключительного напряжения духа.

Христианское отношение Бодлера к человеку выражалось в концепциях «сосуда Зла», «борьбы Бога и Сатаны в сердцах людей», «промежуточности» человека между небом и землей, еще — в концепции человеческой свободы. Бодлеру ненавистно принуждение, насилие над душой. Бог наделил человека свободой воли не для того, чтобы за него решали другие. Божественность человека — в его личном противостоянии «другим», «природе», «насилию», в праве персонального выбора. Жизнь человека — это огромный труд, прежде всего труд по обузданию себя: я верю, заявлял он, «лишь в терпеливый труд, в истину, сформулированную на хорошем французском языке, и в магию точного слова».

Постоянные, непрерывно варьируемые темы Дневников, Фейерверков, Гигиены эссеистики и переписки Бодлера — человек, жизнь, любовь, религия, грех, этика, эстетика, творчество, труд. Труд — прежде всего. Труд, спасающий от нищеты, меланхолии, скуки:

Чтобы исцелиться от чего угодно, от нищеты, болезни и меланхолии, недостает только одного — вкуса к труду.

Работать вслепую, без цели, с одержимостью сумасшедшего. Поглядим, что из этого выйдет.

Мне кажется, что судьба моя зависит от того, сумею ли я ежедневно и неотрывно трудиться по несколько часов.

Обрести ежедневное лихорадочное рвение.

Изо дня в день делай, что велят долг и благоразумие.

Если будешь работать изо дня в день, жизнь делается для тебя более сносной.

Работай шесть дней, не давая себе передышки.

Нужно трудиться, если не из склонности, то хотя бы из отчаяния, потому что, если все хорошенько взвесить, трудиться не так скучно, как развлекаться.

Наслаждение изнуряет нас. Труд придает сил. Давайте выбирать.

Сиюминутный труд, даже неумелый, все равно ценнее погружения в грезы.

Черета малых волевых усилий приносит значительные плоды.

Каждое послабление воли — это частичка утраченной субстанции. До чего же расточительно колебание! Подумать только, какие огромные усилия приходится совершать впоследствии, чтобы покрыть такие потери!

Труд — хочешь не хочешь — порождает добронравие, умеренность и нравственную чистоту, а значит, и здоровье, богатство, последовательный и постоянный рост дарования и милосердие.

Age quod agis *.

Мудрость в кратком изложении. Утренний туалет, молитва, труд.

- Молитва: милосердие, мудрость и сила.
- Без милосердия я лишь кимвал бряцающий.
- Мои унижения были милостью Божией.
- Окончилась ли для меня фаза эгоизма?
- Способность откликаться насиюминутную необходимость, короче говоря, неукоснительная точность, безусловно, будет вознаграждена.

* Делай, что должен делать (латин.).

ВРЕМЯ

Прошлое, сохранив всю притягательность миража, обретет наконец светозарность и подвижность, свойственные жизни, и станет настоящим.

Ш. Бодлер

Бодлеровское отношение к времени напоминает образ, созданный О. Манделштамом: «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху». Художник, тоскуя по прошлому, не довольствуясь сегодняшним днем, жаждет целины времени. Нечто сходное писал Жорж Пуле о Бодлере:

...создается впечатление необыкновенного взаимопроникновения всех частей пережитого времени. Как взглянуть одним махом, свободно обозревает все пространство, которое простирается перед ним, так духовное око видит вокруг себя развернутые обширные страны прожитой жизни. Все эпохи взаимосвязаны, соприкасаются, аукаются, продолжают одна другую в отзвуках.

Для поэта время многолико: и диктатор, и гнусный старик, и неумолимая жизнь, и носитель б л а г о й в е с т и, и погонщик:

О, да! Время снова явилось. Время вновь теперь властно здесь правит; и вместе с гнусным стариком вернулась вся его дьявольская свита: Воспоминаний, Сожалений, Судорог, Томлений, Страхов, Кошмаров, Гнева и Неврозов.

Поверьте, что секунды теперь отчеканиваются громко и торжественно, и каждая из них, слетая с маятника, говорит: «Я — Жизнь, невыносимая, неумолимая Жизнь!».

Есть только одна секунда в человеческой жизни, которой суждено принести б л а г у ю в е с т ь, единственную благую весть, наводящую на каждого неизъяснимый ужас.

Да! Время царствует; оно снова забрало свою грубую диктаторскую власть. Оно погоняет меня, как вола, своей рогатиной: «Ну же, вперед, скотина! Обливайся потом, раб! Живи, проклятый!».

Бодлеровское время тревожно, ибо «съедает жизнь», «гложет сердце». Время питается кровью, которую мы теряем, «растет и жиреет на нашей крови». Время уходит, теряется, поэтому так важно ценить время, наполнять его трудом.

Хотя время производительно, только смерть художника оставляет ему надежду на бессмертие: смерть дает надежду на то, что «зародившиеся в мозгу цветы» посмертно расцветут. Время — враг творца и его надежда. Время — терпение художника, его высокие помыслы, ибо нетерпение и порожденная им ненависть — «бочка бледных Данаид», в которой демон-Время «сверлит дырки», дабы ее содержание вытекло впустую. Коварное время часто прибегает к нетерпению и ненависти, чтобы не дать художнику возможности для созревания «цветов в мозгу».

Дабы художник не стал «фальшивым аккордом в божественной симфонии», он должен все помнить и принять на себя ответственность за все непотребства своего времени:

«Я — рана и кинжал, оплеуха и щека, телега и колесо, жертва и палач... вампир я для собственного сердца». «Прожорливая ирония», поселившаяся в душе поэта, — не помощник, ибо облик ее — «жуткое» искривленное зеркало, «отражающее нищету». Зачатый злом, он — жертва зла, ощущающая «ужас во зле». Наступают времена года, когда сама природа празднует ТРИЗНУ. Это конец осени, зима, «грязь ранней весны», это времена, «убаюкивающие» поэта. Тогда его «сердце и мозг» «заворачиваются в саван из пара», напоминающий ГРОБ. В просторах «огромной степи» шествует БЫЛОЕ, и «душа широко расправляет свои крылья»,

как ВОРОН. Однако ощущение приближения конца (смерти), увы, — отнюдь не обещание покоя. Поэт знает, что и в могиле покоя не будет. Над ним паук «продолжит ткать свою паутину», змея рядом станет «выводить малышей», а волки «оглушать жутким криком» окрестность. И призраки людей «зашепчутся рядом» — «женоподобные ведьмы», «похотливые старцы», смутные и преступные элементы. Покоя не будет, пока живо ЗЛО.

Для Бодлера наиболее важная составляющая времени — *прошлое*, прошлое, придающее ценность и смысл настоящему и будущему.

Это прошлое, однако, нельзя обозначить как некое несовершенное предвосхищение или, тем более, как *предшествующее* существование вещей, попросту равных по своему достоинству и мощи тем, с которыми имеем дело мы. Отношение настоящего к прошлому — это Прогресс наизнанку: старое детерминирует и объясняет новое совершенно так же, как для Конта высшие формы объясняют и детерминируют низшие. Финализм, предполагаемый понятием Прогресса, у Бодлера отнюдь не исчезает, но лишь обретает обращенную форму. В прогрессистском представлении о финализме изваяние грядущего служит объяснению и детерминации того эскиза, который скульптор набрасывает в настоящем. У Бодлера изваяние помещено в прошлое, и именно из прошлого объясняет оно тем развалинам, в которые превратилось ныне, грубость потуг, с помощью которых его пытаются восстановить. Социальная система, пользующаяся благосклонностью Бодлера, обладает такой степенью завершенности и строгой иерархичности, что не терпит ни малейшего улучшения. Любое нарушение ее разрушает. Что же касается индивида, то, совершенно аналогичным образом, течение времени способно принести ему лишь старческое увядание и распад.

Ощущение текущего времени вызывает у Бодлера ужас; ему кажется, что утекает его собственная кровь: убегающее время — это утраченное время, время, пожертвованное лени и слабоволию, заполненное множеством данных самому себе и невыполненных обещаний, время, потраченное на переезды, беготню, поиски денег. Но вместе с тем это время, где царствует скука, выплескивающая все новые и новые порции Настоящего. Настоящее неотделимо от того пресноватого, вязкого ощущения, которое Бодлер вызывает у самого себя, оно неотделимо от прозрачных лимбов его внутренней жизни:

Поверьте, теперь секунды отчеканиваются громко и торжественно, и каждая из них, слетая с маятника часов, громко говорит: «Я — Жизнь, невыносимая и неумолимая Жизнь!».

В известном смысле можно сказать, что в Прошлом Бодлер пытается скрыться от собственного предприятия и собственного проекта, от связанной с ними неопределенности.

Прошлое для Бодлера — это глубина времени, дающая ему новое измерение. Прошлое — это духовность, вечность, окончательность, недостижимость. Прошлое — это память...

К творчеству Бодлера вполне приложимо название одной из работ Бергсона: «Материя и Память», ибо прошлое в целом, а не только прошлое, запечатленное в сознании, предстает у него как способ бытия, полностью отвечающий его желаниям; прошлое *есть* потому, что оно — неизменный и подлинный объект всякого пассивного созерцания; и в то же время оно *отсутствует*, становится недостижимым и слегка поблекшим; оно наделено тем прозрачным бытием, которое Бодлер именует духом и к которому только и дано приспособиться нашему поэту; раздумья о навеки уснувших радостях

как раз и сопровождаются столь драгоценными для него возбуждением и лихорадкой нервов. Это бытие *далеко* — «дальше даже, чем Индия и Китай», и, однако, нет ничего ближе, чем оно: это бытие по ту сторону бытия.

...Бодлер сделал выбор в пользу того, чтобы *быть* этим осознающим себя Прошлым. Он стремится преуменьшить значение своего нынешнего чувства, выдать за низший вид бытия, причем обесценивает именно потому, что хочет лишить его настоятельности и силы присутствия. Чтобы обрести право отвергнуть реальность настоящего, он превращает его в уменьшенную копию прошлого. В этом он близок отчасти к такому писателю, как Фолкнер, который совершенно аналогичным образом отвернулся от будущего и принался хулить настоящее, чтобы превознести прошлое.

...Бодлер требует, чтобы прошлое стало вечностью, которая вернет его самому себе; это отождествление прошлого с вечностью имеет для него принципиальный смысл. Ведь прошлое есть нечто окончательное, неподвижное и недосыгаемое. Это-то и значит, что Бодлеру дано познать безрадостное сладострастие декаданса, вкус которого он передал, словно вирус, своим ученикам-символистам. Жить — значит падать; настоящее — результат падения; выбор Бодлера состоит в том, чтобы пережить свою связь с прошлым, испытать угрызания совести и чувство раскаяния. Этим угрызениям недоставало определенности; временами невыносимые, временами упоительные, в сущности, они были всего лишь конкретизированной формой воспоминания. Именно воспоминание позволяет Бодлеру утвердить свою глубочайшую солидарность с тем человеком, которым он некогда был, но при этом сохранить и свою свободу. Он свободен, потому что виновен, равно как и потому, что именно в грехе его свобода проявлялась чаще всего. Он поворачивается лицом к прошлому (ведь он сам и *есть* это прошлое), которое, по

его мнению, он осквернил; он на расстоянии присваивает себе собственную сущность, но тем самым доставляет себе извращенное наслаждение от греха. Однако на этот раз он проповедует уже не против готовой добродетели, но против себя самого.

Бесконечность — излюбленное слово поэта, в которое он вкладывает множество смыслов: безграничная и необозримая данность, необозримость человеческих проявлений, «запредельность» человеческого существования и то, что его обуславливает, присутствие будущего в настоящем или наши потенции, еще — жребий, выпавший человеку... В *Приглашении к путешествию* поэт страдает «мечтать и длить часы бесконечностью ощущений», а в *Confiteor* констатирует: «Есть же некоторые упоительные ощущения, смутность которых не исключает их напряженности: и нет острия более отточенного, чем острие Бесконечности».

Бесконечность Бодлера — связующее времен, причем не только прошлое определяет будущее, но, в силу существования бесконечности, настоящее обусловлено будущим, существующее — несуществующим (в этом состоит трансцендентность времени).

Бодлер восхищается Константином Гисом именно потому, что видит в нем художника, который живописует не преходящее, но таящуюся в нем вечность.

Бодлер не верил в прогресс и вообще побаивался будущего — его видение мира апокалиплично. Возможно, здесь сказывался его страх перед собственной судьбой: поэт переносил на мир («осталось ли у этого мира хоть какое-нибудь предназначение во вселенной?») свои опасения относительно личного будущего.

Я еще не вполне старик, — пишет он в декабре 1855 г. — но могу стать им в самом ближайшем будущем.

В 1859 г. он возвращается к той же мысли:

Что, если я стану калекой или почувствую, как мой мозг гибнет, раньше, чем я совершу все, что, как мне кажется, должен и могу совершить?

И в другом месте:

Есть вещи посерьезнее... чем физические боли; это страх видеть, как в этом ужасном, полном сотрясений существовании истрепывается, хиреет и утрачивается восхитительная поэтическая способность, ясность помыслов и могущество упования, которые в действительности и составляют мой капитал.

Но и в метафизическом плане идея прогресса была глубоко чужда поэту, причиняла ему страдание, напоминающее боль утраты...

...причина в том, что эпоха вырывала его из состояния, в котором он мог созерцать прошлое, и насильно заставляла повернуть голову в сторону будущего. От этого ему казалось, что его побуждают пережить попятное течение времени, и он чувствовал себя таким же неуклюжим и скованным, каким чувствует себя человек, которому приходится пятиться задом. Успокоение Бодлер обрел лишь после 1852 г., когда Прогресс, в свою очередь, превратился в безжизненную мечту о прошлом.

П л а в а н ь е задает последующей поэзии темы вечной цикличности («вечного возвращения» по Ф. Ницше), путешествия-возвращения, человеческих исканий, столкновения мистики и реальности, «исканий в вышине», земного времени и пространства...

Мне представляется, что бодлеровские Ч а с ы, завершающие раздел «Сплин и идеал» его главной книги, относятся к мировым

шедеврам на тему цепящего страха перед необратимым и неумолимым ходом времени, столь же вечным, как и само время. Ч а - с ы — виртуозный образец переживания времени и одновременно проникновения в его экзистенциальную сущность:

Часы! Живет в вас бог, бесстрастный,
беспощадный.
Он пальцем нам грозит, бормочет: — Не забудь!
Когда придет к концу твой недалекий путь,
В тебя тупая боль вопьется пьавкой жадной.

И радость бытия — запомни, человек! —
Сильфидою вспорхнет и в тень кулис умчится;
Пожрут мгновения, крупицу за крупицей,
Огрызок счастья, что дан на весь твой век.

За краткий час шепнуть Секунда успевае
Три тысячи шестьсот долбящих: *не забудь!*
Я гнусным хоботком твою сосало грудь,
Я было, я — Вчера, Сегодня повторяет.

Remember! * Не забудь! На языках любых
Я глоткою стальной вещаю всем народам.
Минуты, жалкий мот, подобны тем породам,
Где скрыто золото. Возьми его из них!

Глупец! Лишь потому играет время смело,
Что проиграть оно не может: — Не забудь!
День вспыхнул и угас, кругом ночная муть,
И бездна алчно ждет: клепсидра опустела.

И крикнут все тогда: и Случай, юный бог,
И оскорбленная невеста — Добродетель,
И Угрызение — последний твой свидетель:
— Ты опоздал, о трус! Умри. Пришел твой срок.

* Помни (англ.).

ЛОТРЕАМОН

Вы шли своим путем, а я — своим, но одинаково порочны были эти пути.

Лотреамон

Целью поэзии должна быть применимая к жизни правда.

Лотреамон

Затем Элюар напишет свою парафразу на эту строку из лотреамоновских Стихотворений: *Поэзия должна иметь целью практическую истину.*

«Племя тупое и слабоумное! Ты расквасишься в своем поведении. Ты в этом расквасишься, погоди! Моя поэзия только и будет крушить человека, этого лютого зверя, и Творца, который не должен был создавать подобную нечисть. Томá, до конца моих дней, будут нагромождаться горой, но в них не найдут ничего, кроме этой единственной мысли, вечно живущей в моей душе!».

«Мать однажды с потухшим взглядом, сказала мне: «Когда будешь в постели и услышишь с полей завывание псов, не смейся над ними: в них живет, как в тебе и во мне, как и во всех прочих людях, неутолимая жажда безмерного... По сей день блюду я этот завет усопшей. Подобно собакам, я тоже испытываю потребность в безмерном... И я не могу, не могу ее удовлетворить! Я, как мне говорили, сын мужчины и женщины. Удивляюсь... я мнил себя чем-то большим! Впрочем, не все ли равно мне, откуда я появился? Будь это в моей воле, лучше б уж стал я сыном акульей самки, чей голод под стать ураганам, и тигра, свирепость которого общепризнана: я был бы менее злобен».

«Каждое утро, когда солнце встает для других, изливая на всю природу целебную радость и теплоту, — я в это время, глядя пристально, с застывшими чертами, в пространство, полное мрака, погруженный в отчаяние терзаю могучей рукой свою грудь под

лохмотьями. И я чувствую все же, что не один на свете страдаю! Как осужденный ощупывает свои мускулы, раздумывая об их участи, ибо взойдет скоро на эшафот, так стоя на своей подстилке, закрыв глаза...

Кто же это по голове колотит меня железным брусом, как молотом по наковальне?».

Итак, таинственный и трагичный «демонический отрок», Изидор Дюкасс, граф де Лотреамон, гневно мечущий проклятия и вопиющий о милосердии, объединяющий в единое целое зло и добро, прячущий какую-то нечеловеческую драму или зрящий апокалиптическое будущее — нас...

Может быть, не случайно о нем почти ничего не известно? Может быть, в этом смысл элиотовской «деперсонализации» поэзии? Может быть, так легче осуществить погружение в этот ад?..

Может быть, не случайно *такие* уходят юношами? Ведь всегда есть опасность зачеркнуть себя юного, поддавшись на провокации жизни.

«Слезинка ребенка» здесь обретает еще один — неожиданный — смысл: дитя-пророк, оплакивающий увиденный апокалипсис...

«Полночь, от Бастилии до церкви Магдалины ни одного омнибуса. Нет, я ошибся, вот появился один, внезапно, как из-под земли. Несколько прохожих провожают его глазами, ибо он необычен. У пассажиров на империале остекленевший взгляд дохлых рыб, они прижаты вплотную друг к другу и выглядят неживыми. (О нас?). А когда кучер подхлестывает лошадей, кажется, это кнут взмахивает рукой, а не рука кнутом. Что это за сборище странных немых существ? Кто они? Лунные жители? (Мы?). Порой в это можно поверить, но больше они похожи на трупы. Омнибус, спеша к конечной остановке (всегда эта конечная цель!), несется по мостовой... Он удаляется!.. Но бесформенный ком отчаянно

мчится следом за ним в клубах пыли. «Остановитесь, умоляю, остановитесь... я шел целый день, мои ноги распухли... я не ел со вчера... меня бросили родители... я не знаю, что теперь делать... я только ребенок, мне восемь лет... у меня вся надежда на вас...» (О нас?). Он удаляется! Он удаляется. Но бесформенный ком отчаянно мчится за ним в клубах пыли. Один из этих истуканов, с ледяными глазами (О нас?) толкает локтем соседа и, кажется, высказывает недовольство серебристыми стопами, коснувшимися его слуха. Другой слегка наклоняет голову, соглашаясь, и вновь укрывается в окостенении своего эгоизма, как черепаха в панцире. На лицах остальных путников ясно видны те же чувства... (О нас?). Только юноша, погруженный в задумчивость, единственный среди этих каменных статуй как будто жалеет ребенка. Но не решается вступить... Упершись в колени локтями и спрятав лицо в ладони, он, потрясенный, спрашивает себя, неужели это и есть пресловутое *человеческое милосердие*. Он понимает теперь, что это простое слово, которого не найдешь даже в поэтических словарях, и искренне признается, что был неправ. Он говорит себе: «Действительно, к чему беспокоиться о ребенке? Проедем мимо».

Да, о нас!

Нет, это не доведенный до белого каления сатанизм «мировой скорби» с присущим ей налетом невсамделишности, не готические кошмары, не гипертрофированный байронизм, ополчившийся на самого Творца, — это чистая Боль, квинтэссенция Боли, ее экстракт, и сам он — не кощунствующий вития, но *Тот*, кому открылось *Там*.

Нет, не страсти-мордасти, а предчувствие абсурда — нас...

Нет, не просто пародия на «черный роман», не еще один образец ледящего кровь «черного юмора», не темная мифология, не отходная романтизму, не пустая вакханалия выдумки, не фантазматика, не безудержный разгул фантазии, но вместе со всем этим

и прежде всего — юношески-боевое восприятие темного низа жизни: *«Если вы не желаете мне верить, сходите убедитесь сами...»*.

Это новый вид протеста, религиозно окрашенный протест не столько против творения, сколько против Творца.

Бесчинства Мальдорора поданы не как прихоть и несуразный вывих, а как осмысленная, выстраданная месть «павшего ангела», вновь и вновь возобновляемый богоборческий бунт против небесного устроителя земной юдоли. Ведь она, по Лотреамону, есть сплошь долина скорбей, смердит грехами, а владыка сущего, ложно почитаемый вместилищем всех мыслимых и немыслимых совершенств, на поверку сам гнусное исчадие порока — кровожадный упырь, жалкий пьянчужка и похотливый пакостник. Даже самые гневные изобличения церковничества и веры в XVIII и XIX веках не достигали хлесткости тех поношений, какие вложены в уста Мальдорора, рисующего Бога в облике неопрятного обжоры: «с горделивостью идиота» восседает тот в поднебесье на «троне из золота и человеческих испражнений», облачен в «саван, сшитый из нестиранных больничных простынь», а по его бороде текут чьи-то мозги, поскольку он занят тем, что выхватывает из кровавой жижи у себя под ногами плавающие там тела и пожирает одно за другим, откусывая по очереди руки, ноги, голову, а затем запихивая в рот все остальное и смачно разгрызая хрустящие у него на зубах кости.

Такого накала протест свойственен только наиболее чувствительным разуверившимся душам, чрезмерно наказанным небесами. Эти три качества — экзальтация, неоправдавшаяся вера и невыносимый груз наказания и есть тот феномен, имя которому — Изидор Дюкасс.

Лотреамон предъявляет небесному творцу старый — а вскоре, у Достоевского, «карамазовский» счет за кричащее неблагоустройство, жестокость земного «творения», и это

помещает Мальдорора в длинный преемственный ряд Каинов и Люциферов прошлого века, исстрадавшихся отщепенцев и мстителей одновременно.

Почти все эти песни — про изуверства, которые наблюдает в своих странствиях по белу свету, а чаще чинит сам демонический скиталец по имени Мальдорор («зоровое зло» апокалиптических рассветов), архангел-истребитель, «печальный, как вселенная, прекрасный, как самоубийство». Среди них — глумление над слабыми, заманивание простодушных в коварные ловушки, изощренное уничтожение попавших в беду и молящих о спасении, мучительства, зверские изнасилования, болезненно-извращенные выходки, измывательства над детьми и ответные расправы их над родителями, кощунства на каждом шагу, — длинная череда преступлений.

Да ведь все это — о нас! Да ведь это провидение грядущего — нас!

Восстань Лотреамон только против Предвечного, мы отпустили бы ему все его прегрешения и приняли бы его в свою церковь сатаны. Но ведь не принимаем! Знаем, о ком...

Поднимая руку на Творца, он не щадил и творение, которое не столько жертва, сколько достойное детище... жестокосердное, низменное, растреленное, порочное, вечно вожделеющее, племя тупое и слабоумное.

«Моя поэзия только и будет озабочена тем, чтобы крушить человека, этого лютого зверя, и Создателя, который не должен был производить на свет подобную мразь».

Лотреамон — поэт трагической судьбы, великой злобы и мстительных надрывов. Ни одна из современных литератур как будто не знает такого богохульства, таких кощун-

ственных слов, какие таят его «Песни Мальдорора». Это бунтарский вызов Богу. Его проклинающие грозно поднятые руки кажутся распластанными на все континенты, а зычный звериный голос будто разносится по всем горизонтам и громом проклятий отдаёт по всему небосводу. Свою силу Лотреамон равняет на стихии: он спор ведёт с океаном, переговаривается с ветром и тут же бросает реплики планетам. Но это не самодовольное приятельское заигрывание с Солнцем Владимира Маяковского, а пощечина и неистовый плевок в лицо всего мироздания. Не добродушное «Свети, и никаких гвоздей», а злобное «Сгинь, и никаких чертей». Лотреамон кажется каким-то исчадием ада. Сам дьявол, если бы такой нашёлся, не подыскал бы для проклятия мира ни таких слов, ни таких интонаций.

Лотреамон — это царственный безбожник или божественный одержимый в пароксизме гневного отчаянья. До такого пафоса проклятий едва ли доходил исступленный Савонарола в борьбе с земными пороками, такие ноты, как в «Песнях Мальдорора», можно найти разве только в дантовском «Аду».

Лотреамон безумно одинок. Он одинок перед этой величественной пустотой, и в жажде его вытянуться во весь рост, в его нечеловеческом напряжении стать рядом с ней, как равный с равным, вся творческая сила его поэтического таланта. Это конечный предел романтического взлёта, даже намного превзождённого по духу и существу своему. В Лотреамоне сплелась вся тревога одиночества с гнетущим пессимизмом романтиков, но не в лирические излияния они у него претворились и не в искательство душевозвышающих обманов, а в буйный стихийный протест.

Конечно, не в богоборчестве Лотреамона свежесть его поэзии — в её искренности, непроницаемой и сегодня глубине, в чуткости к ритмам жизни, в абсолютном отсутствии лицемерия,

мужественной выразительности, в «автоматической точности» выражения подсознания — «в его патетическом творческом воображении и оригинальности индивидуальной правды».

Каковы мотивы богоборчества и мизантропии Лотреамона? Автор дает исчерпывающий ответ на этот вопрос — царящее в мире зло, страдание, ужасающая несправедливость, нищета, жестокость. То, что абсолютное большинство людей воспринимает как привычную данность, то, что для пытливых умов нуждается в теодицее, для людей с лотреамоновским темпераментом и остротой чувств является основанием для нескончаемого потока богохульств, которых еще не знала Земля.

И что же, преступный Властелин, ты, не моргнув глазом, все это выслушаешь и не покраснеешь? Не ты ли сам обрек свои творенья на жизнь в пороке и страданье, в убожестве и нищете? Да еще и трусливо утаил причину, почему ты их так обездолил. Пути Господни неисповедимы? О, только не для меня, я знаю Его слишком хорошо. Не хуже, чем Он меня. Если наши дороги скрестятся, Он, издавляя приметив меня своим зорким оком, поспешно свернет в сторону из страха перед разящим жалом с тремя стальными остриями — таков мой язык, мое природное оружие! Так сделай милость, Владыка, дай мне излить душу. Я стану осыпать тебя язвительными, ледяными насмешками, и знай, пока не оборвется нить моей жизни, не истощится и их запас.

Так покарай же меня скорее, убей за дерзость: вот грудь моя, я смиренно жду, рази! Где обветшалый арсенал загробных мук? Где жуткие, стократ описанные с леденящим душу красноречием орудия пытки? Смотрите все, я богохульствую, я глумлюсь над Господом, а он не властен убить меня! Меж тем, кому же неведомо, что порой из прихоти, безвинно, умерщвляет он юношей во цвете лет, едва вкусивших прелести жизни! Жестокость, вопиющая жестокость — по крайней мере, таково сужденье моего далекого от совер-

шенства разума. И разве на моих глазах Всеблагой Господь, теща бессмысленную свою свирепость, не поджигал дома и не злорадствовал, глядя, как гибнут, объятые пламенем, грудные младенцы и дряхлые старцы? Не я пошел войной на Бога, зачинщик он, и если ныне я вооружился стальным хлыстом, и стегаю обидчика, и заставляю его вертеться волчком в бессильной злобе, то виноват он сам. Моя хула — лишь плод его деяний. Так пусть же не остынет пыл!

Должен признаться, что даже в посткоммунистическую эпоху уничтожения святынь, церквей, миллионов и миллионов людей я не осмеливаюсь воспроизводить жуткие, леденящие кровь богохульства Лотреамона, продолжая недоумевать над причинами столь неистового вызова.

Обличая Бога и человека, Лотреамон порой делает зарисовки с натуры, будто бы списанные с эпохи «грядущего хама»:

Пока ты будешь идти к славе дорогой добродетели, тебя обскочат сотня хитрецов, так что к тому времени, как ты, со своей щепетильностью, доберешься до цели, тебе попросту некуда будет втиснуться.

Честные и чистые средства никуда не годятся. Нужны рычаги помощнее, силки понадежнее.

Выходит, чтобы прославиться, надо сначала, не дрогнув, искупаться в крови, которая рекою льется при разделке пушечного мяса. Цель оправдывает средства.

Фактически Лотреамон не делает различий между Богом и человеком, в неистовстве обличений изображая первого как наихудший — в силу масштабности вселенского зла — вариант второго. «Человечность» Бога — и в мерзких сверхненавистнических его «снижениях» и в таких вот «теодицеях»:

Не спешите судить о Боге, смертные, разве ведомо вам, каких усилий стоит подчас не выпустить из рук поводья все-ленской колесницы! Как от натуги приливает к голове кровь, когда приходится творить из ничего новую комету или новую расу мыслящих существ! Порою изнуренный дух сдается, отступает, и божество, пусть только раз за вечность, не может не поддаться слабости — и в этот миг его застали.

Лотреамон потому и ищет союзников среди самой ужасающей нечисти, что только эту невероятную гадость может уравнивать с двумя главными своими противниками: человечеством и Богом.

«Адская машина» мстительного красноречия, перемалывающая своими гусеницами всё и вся, не оставляя в своем буйстве ни Бога, ни человека, ни природу, не проходит мимо и своего создателя: развенчание зла мира перемежается саморазвенчанием, самопоношением, самопроклятьем.

Да по какому такому праву явился ты на землю обращаться в посмешище ее обитателей, ты, гнилой обломок, швыряемый скепсисом из стороны в сторону?

Самоотрицание — результат той бескомпромиссной исповедальности, которая, проклиная мир, уже не в состоянии следовать нелепым и неуклюжим оговоркам типа «кроме меня», «кроме моей религии», «кроме моего государства». Предвосхищая Кафку, Музиля и Беккета, дух восстает против самого себя, против собственного самодовольства и гегелевской напыщенности.

Лотреамон — демонический отрок, впервые почувствовавший, что сам дух бездуховен, что культура содержит в себе антикультуру. П е с н и М а л ь д о р о р а — это первое европейское путешествие на край ночи, предшествовавшее скитаниям Селина, Лериса, Жарри, Арто, Ионеско, Беккета и других.

Это — уникальная исповедь. Не рассудочный, восходящий к Августину самоанализ, не духовные искания Толстого, не притязающее на откровенность лицемерие Руссо, но непосредственное, бурное и буйное чувствоизвержение — здесь и сейчас: «Я образую мой ум по мере того, как выстраиваю звено к звену мои думы».

Да, в двадцать и в шестьдесят пишут разные исповеди. И первые куда естественней — хаосом, невзвешенностью, непродуманностью деталей, чистотой и инфантилизмом чувств: только экзальтация, только врожденное чутье, только юношеская страстность в стремлении к истине плюс божий дар. Не исповедание обретенной веры, но подлинность исканий.

КТО ОН?

Твой ум настолько болен, что ты сам не замечаешь этого и считаешь естественным, когда губы твои произносят безумные слова, исполненные адского величия.

Лотреамон

Даже его имя — граф де Лотреамон — вызов. Вызов претенциозному миру. Как Мальдорор — символ духа отрицания.

Возможно, свой псевдоним Изидор Дюкасс позаимствовал у Эжена Сю, автора романа *Лотреамон*. Происхождение имени Maldoror тоже не случайно — здесь определенная игра слов *mal d'aurore* (зоровое зло) и *mal d'horreur* (ужасающее зло).

О молодом человеке, обладавшем «разнузданной» фантазией и упредившем литературные течения XX века, известно чрезвычайно мало: он ушел из жизни, не дожив до 25 лет и не оставив даже могилы.

Дюкасы — родом из французского департамента Южные Пиренеи — принадлежали богатому роду, однако Изидор-Люсьен родился в Монтевидео, где отец служил консулом Франции. Говорят о гнетущей опеке отца, из-под которой поэт пытался вырваться (мать умерла, когда ребенку исполнилось полтора года.). Всё, что о нем достоверно известно, уместается в несколько строк. Сохранились только свидетельства о рождении (4 апреля 1846 г.) и смерти (24 ноября 1870 г.), да еще шесть деловых писем.

В 13 лет отец направил сына учиться во Францию: с октября 1859-го по май 1865-го Изидор — лицеист Тарба и По, где жили его родственники.

О школьных годах Изидора сохранились воспоминания его соученика Поля Леспеса, составленные, впрочем, в 1927 г., когда мемуаристу исполнился уже 81 год, а Лотреамон-Дюкасс стал знаменитостью. Тем показательнее «портрет» юного Изидора, нарисованный Леспесом, по-видимому, не поддавшимся искушению «подтянуть» облик одноклассника до уровня его громкой славы: «Я и сейчас словно вижу перед собой этого высокого худощавого юношу, слегка сутулого, с длинными спускающимися на лоб волосами и пронзительным голосом. В его лице не было ничего замечательного». Не было ничего экстраординарного или, тем более, «демонического» и во внешнем поведении Дюкасса. Было другое — запойное чтение беллетристики и незаурядное рвение при написании школьных сочинений на заданную тему — черты, непосредственно связанные с «творческим обликом» будущего «графа де Лотреамона».

По завершении лицейского курса будущий автор П е с е н М а л ь д о р о р а, судя по всему, два года провел в Тарбе, не задумываясь о профессии и предаваясь запойному чтению всего, что попадало в руки. Мечтая о грядущей славе, юноша «набирался ума» и делал первые пробы пера.

В 1867 г. Изидор уже в Париже. Его литературный портрет сохранился благодаря воспоминаниям первого издателя Песен Альбера Лакруа: «Высокий, темноволосый, безбородый молодой человек, нервный, собранный и работающий».

Работал он, видимо, самоотверженно, неистово: Песни написаны, скорее всего, в течение одного 1868 года (возможно, начало работы — конец 1867-го). Песнь первая (без имени автора) опубликована Балиту в провинциальном издательстве в августе 1868 г. и перепечатана (снова-таки анонимно) в коллективном альманахе Ароматы души в Бордо (январь 1869 г.).

В том же году шесть «песен» были набраны отдельной книгой в Брюсселе, но Альбер Лакруа, издающий «рискованных» авторов, таких как Золя или братья Гонкуры, отпечатав книгу и памятуя о судьбе Госпожи Бовари и Цветов Зла, не решился пустить опус, изданный под именем графа де Лотреамона, в продажу. Это случилось лишь через несколько лет после падения Второй империи, когда Дюкасса уже не было в живых.

Изидор-Люсьен умер при невыясненных обстоятельствах в комнате доходного дома. В свидетельстве о смерти сказано лишь, что «холостяк» и «литератор» («других сведений не имеется») скончался в 8 часов утра, в четверг 24 ноября 1870 г.

Кладбище, где он похоронен, было скрыто на следующий год после смерти злополучного поэта.

Возможные причины смерти молодого человека — быстрая чахотка или самоубийство. Безвестность 24-летнего поэта и обстановка осадного положения Парижа в дни его смерти сделали его конец анонимным...

Первое издание Песен не было замечено: сохранилось лишь свидетельство, что уцененные экземпляры можно было купить у парижских букинистов еще в 1910 г.

Лишь спустя пятнадцать лет после первого издания Леон Жонсо, компаньон и преемник Лакруа, переиздал *Песни*, уступив настоятельным просьбам Альбера.

Поначалу «адскую машину», как называли книгу любители «клубнички», воспринимали «кентаврической помесью» готического («черного») романа и лирической прозы, родственной бреду. От внимания прозелитов ускользал скрытый за мелодраматизмом и эпатажем подтекст, философские отступления, скрепляющие «эпизоды» и отрывки в единую книгу: на ее единстве не без оснований настаивал автор, сравнивавший свое письмо со стаей скворцов, внутри которой кажущееся хаотическое движение обладает своеобразным порядком, движением стаи к определенной цели.

Первые впечатления критики от *Песен Мальдораора*, относящиеся к концу XIX века, — «страсти-мордасти умалишенного», в лучшем случае «талантливого сумасшедшего» (Реми де Гурмон), в худшем — буйнопомешанного (Л. Блуа). Впрочем, второе издание *Песен* обратило на себя внимание других писателей: юный Альфред Жарри, натура психологически близкая Лотреамону, в *Минутах памятного песка* (1894) назвал автора *Песен* «своим другом из Монтевидео», а Гюстав Кан в одном из писем сравнил Лотреамона с Рембо.

Проницательный Андре Жид в дневнике записал, что чтение Лотреамона вызывает у него чувство стыда за собственные произведения. В предисловии к *Песням* издания 1925 года А. Жид усилил эту позицию: «Наряду с Рембо и, возможно, больше, чем Рембо, Лотреамон является провозвестником литературы завтрашнего дня». Можно сказать, что А. Жид предвидел ту роль, которую сыграет Изидор Дюкасс как предтеча сюрреализма и постмодернизма*.

* Не случайно среди многих живописных «портретов» автора *Песен* один из лучших принадлежит кисти С. Дали.

Всеми забытые *Les Chants de Maldoror* откопал Филипп Супо в «Доме друзей книги», лавке Адриена Монье, и чуть ли не единственный уцелевший экземпляр привел в восхищение «мушкетеров», создателей и авторов *Littérature* (А. Бретона, Л. Арагона, П. Элюара), заставил их опрокинуть привычные нормы ханжеского и лицемерного существования.

Сюрреалисты (Бретон, Деснос, Супо, Кревель), фиксируя «функционирование мысли в отсутствии какого бы то ни было контроля разума», считали своими предшественниками Бодлера, Рембо и Лотреамона.

Первые статьи о Лотреамоне написаны «поэтом смерти» Леоном-Полем Фаргом и Валери Ларбо, другом Джеймса Джойса (1913 г). Однако, признание к рано ушедшему поэту пришло лишь в двадцатые годы нашего века после того, как Блез Сандрар, увидевший в нем предтечу сюрреалистов, издал *Песни в третий раз* (1920 г.).

В 20-е гг. к Лотреамону-Дюкассу приходит, наконец, слава. Его переиздают (с 1922 по 1977 г. вышло 40 изданий — от «роскошно-иллюстрированных» до «карманных»), переводят на все европейские языки, читают и на все лады обсуждают. К настоящему времени «Песни Мальдорора» и «Стихотворения» обросли несметным числом исследований, дотошных комментариев и хитроумнейших толкований.

Вокруг его имени легенды напластовываются на крохи правды, превращая его песни и его жизнь в миф. Единственное, что не вызывает сомнений, — это то, что *Песни Мальдорора* не могли написать здоровье и благополучие.

Мы знаем о его истощении, голоде, одинокости, заброшенности, о смерти в 24 года, но это не открывает нам истоки того надрыва и той боли, которые, убив его, породили его песни.

Читая эти песни — есть ли слово, более чуждое их содержанию? — мы видим, как сознание капля по капле покидает их создателя. Это — состояние духа умирающего, перед глазами которого проходят обрывки отягченных бредом воспоминаний. Демоническая, полная безумных видений, эта книга скорее пугает, чем очаровывает, — скажет Гурмон.

ПЛАГИАТ ИЛИ ФИЛИАЦИЯ ИДЕЙ?

Поистине, существует апокалиптическая культура, до известной степени посвящающая иступленных в несомненные факты и события, хотя это и наводит на мысль о странном психологическом феномене, заключающемся в повторении нанятий прошлого, в несамостоятельности, заимствовании, шаблонности иступлений.

Т. Манн

Мой читатель, видимо, обратил внимание на пристрастие автора к истории влияний, к выяснению литературных предтеч и творческих повторений. Кстати, сами поэты не скрывают своей зависимости от предшествующей культуры, а самые значительные даже стремятся выставлять ее напоказ. У Анны Ахматовой по этому поводу сказано:

Не повторяй — душа твоя богата —
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама —
Одна великолепная цитата.

Не говоря уж об античных или средневековых авторах, упорно переписывавших друг у друга, превращавших письмо в кунсткамеру, в коллекцию заимствованных раритетов, бравировали своей эрудицией и количеством заимствований Монтень, Грим-

мельсхаузен, Лабрюйер, Гёте, Пушкин, Томас Манн, Джойс... Но даже в этом ряду Изидор Дюкасс — вне конкуренции:

Предаваясь упоенному «цитированию», сам цитирующий стремится без остатка раствориться в воспроизводимых им топосах, ни под каким видом не желает появляться на сцене собственного произведения: в «Песнях Мальдорора» нет и намека на личность человека по имени Изидор Дюкасс: ни в одной строке нам не дано встретиться с его прямым взглядом, расслышать неискаженный голос, узнать его собственную точку зрения на жизнь. Вместо себя он выставляет — и заставляет говорить — вымышленную фигуру, некоего «графа», именующего себя Лотреамоном, каковой «граф» более всего напоминает «летописца» или даже «писца» при Мальдороре, прилежно запечатлевающего его «деяния и подвиги». Но в отличие от настоящих писцов Лотреамон изъясняется отнюдь не бесстрастным («сухим», «казенным» или «протокольным») языком, но постоянно имитирует чью-либо стилевую манеру, беспорядочно перекакивая с одного дискурса (типа речи) на другой, так что в конце концов в «Песнях» возникает настоящая какофония множества разнородных литературных голосов...

Уникальность П е с е н в том, что книга эта передает не жизненный опыт и не чувства автора, а исключительно его гротескно трансформированное книгочейство, кихотизм. Под кихотизмом я имею в виду подмену реальной действительности действительностью литературной — «жизнью из книг», погруженностью героя в «рыцарское чтиво», противостоящее жизни, с одной стороны, и создание «иноного мира» человеком с бурной фантазией, с другой.

Если хотите, П е с н и М а л ь д о р о р а — это кихотизм с обратным знаком, отвечающий духу времени: перелицовка «добрых намерений» в «расчисленное зло»: «Я воспел зло, как это делали до меня Мицкевич, Байрон, Мильтон, Саути, А. де Мюссе, Бодлер и т. д.».

«Песни Мальдорора» — если попытаться дать им самое предварительное определение — суть не что иное, как самозабвенная *имитация всевозможных беллетристических образцов*. В этом их суть. Более того, в отличие от Дон Кихота, одержимого желанием спроецировать литературные идеалы на жизненную «прозу», не только поверить жизнь этими идеалами, но и навязать ей сублимированные рыцарские ценности, Лотреамон, по всей видимости, не испытывает ни малейшего интереса к жизненной практике, замыкается в самодостаточном мире книжной культуры. «Нам представляется, — замечал по этому поводу Гастон Башляр, — что для объяснения творчества Изидора Дюкасса не следует выходить за рамки “культурной жизни”. Это — драма культуры, драма, родившаяся в классе риторики...». И действительно, в «Песнях» невозможно обнаружить ни одного живого впечатления, ни одной ситуации или персонажа, взятых из «реальности», ни одного отклика на действительные — прошедшие или текущие — события: это книга о других, ранее прочитанных книгах, которые служат не только предметом подражания, но и мотивировкой «Песен».

Вот далеко не полный перечень авторов и книг, с которыми был знаком юный автор *Песен* и которые так или иначе наложили свой отпечаток на их текст: Гомер, Эсхил, Софокл («Царь Эдип»), Платон, Аристотель, Вергилий; Данте, Петрарка, Макиавелли, Камюэнс («Лузиады»), Шекспир, Мильтон, Корнель, Расин, Филипп Кино, Жак Прадон («Федра»), Мольер, Ла Кальпренед, Жан Ротру, Декарт, Мальбранш, Паскаль, Спиноза, Буало, Скаррон, Лабрюйер, Ларошфуко, Вольтер, Руссо, Вовенарг, Жак-Луи де Мальфилатр, Лагарп (трагедии), Мармонтель (трагедии), Клопшток, Э. Юнг («Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии»), Р. Саути, Франсуа де Вольней («Руины»), А. Шенье, Гёте («Вертер», «Фауст»), Жан-Поль, Бернарден де Сен-Пьер («Поль и Виргиния»), Байрон («Манфред», «Лара», «Корсар», «Дон Жуан»), Шатобриан, Гюго (предисловие к «Кромвелю», «Осенние листья», «Созерцания», «Легенда веков», «Чело-

век, который смеется»), Эжезипп Моро, Ламартин, Мюссе («Ис повесть сына века», «Ролла», «Ночи»), Нерваль, Алоизиус Бертран («Гаспар из тьмы»), Мериме («Коломба», «Хроника времен царствования Карла IX»), Сенанкур («Оберман»), Сент-Бёв, Жорж Санд, Э. По, Мицкевич («Конрад Валленрод»), Лермонтов, Готье («Альбертус», «Мадмуазель де Мопен»), Бодлер, Леконт де Лиль, Франсуа Коппе, испанский романтик Хосе Серилья-и-Моралес, эквадорская поэтесса Долорес Вейнтимилья; В. Скотт, Ф. Купер, Бальзак, Дюма-отец, Диккенс, Флобер («Госпожа Бовари», «Воспитание чувств», «Саламбо»); драматурги Викторьен Сарду и Эрнест Легуве («Медея»); авторы так называемых «черных», кошмарных, мелодраматических и приключенческих произведений: А. Радклифф, Ч. Р. Мэтьюрин («Мельмот-Скиталец», «Бертрам»), Понсон дю Террайль («Рокамболь»), Э. Сю («Вечный жид», «Парижские тайны», «Латреамон»), Фредерик Сулье («Воспоминания дьявола»), Дюма-сын («Дама с камелиями»), Гюстав Эмар, Эмиль Габорио, Поль Феваль, Габриель де Ла Ландель (морские романы); Жюль Мишле (очерк «Море»), Феликс-Аршимед Пуше («Классическая зоология, или Естественная история животного царства», «Вселенная: бесконечно малые и бесконечно большие»), д-р А. Шеню («Энциклопедия естественной истории»); Адольф Франк («Кабала, или Религиозная философия евреев»), Прудон, Эрнест Навильль («Проблема зла»), И. Тэн («Об уме»); проповедники Анри Лакордер и Ксавье де Равиньян.

Важнейшим источником произведения Дюкасса является английский «черный» (или «готический») роман, превратившийся во Франции в «роман кошмаров и ужасов», особенно любимый представителями так называемого «неистового» романтизма.

«Черный роман» — «Замок Отранто» (1765) Горацио Уолпола, «Удольфские тайны» (1794), «Итальянец» (1797) Анны Радклифф, «Монах» (1796) Мэтью Грегори Льюиса, «Мельмот-Скиталец» (1820) Чарлза Роберта Мэтьюрина и др. — представлял собой (с интересующей нас точки зрения) реакцию против сентименталистской идеализации дей-

ствительности, сосредоточившись на изображении «жесточкой правды», понимаемой как зловещая изнанка жизни, обнажаемая благодаря вмешательству сатанинского начала, готический роман «тайн и ужасов» дополнил эту «правду» сильным фантастико-приключенческим началом: мрачные замки, загадочные коридоры со множеством пугающих дверей, глухие подземелья, сумасшедшие дома, призраки, прогуливающиеся со светильником в одной руке и с окровавленным кинжалом в другой, монахи-святотатцы, мертвецы, сбежавшие из могил, физический и нравственный вампиризм, садистские истязания, пытки — таков inferнальный антураж «черного романа», где обычно действует герой-лиходей, наделенный неистовыми страстями, нестигаемой волей и магической притягательностью.

[Во Франции] «черный» налет коснулся всех жанров и едва ли не всех писателей. Сказка Шарля Нодье «Смарра» (1821) полна кошмарных видений, его повесть «Мадмуазель де Марсан» (1832) написана под влиянием Радклифф, а знаменитая новелла «Инес де лас Сьеррас» (1837) представляет собой вариацию на тему «кровоавой монахини» из романа М. Г. Льюиса с развязкой в духе Радклифф. Из-под пера Бальзака, захваченного «черной» тематикой, вышли «Наследница Бирага» (1822), «Клотильда Лузиньянская» (1822), «Пират Аргоу» (1825) и др. «Колдун» (1822) написан под явным впечатлением от романа Мэтьюрина, а «Арденнский викарий» — от романа Льюиса. Когда Гюго писал «Гана Исландца» (1823), перед его глазами, несомненно, стояли сцены из «Мельмота», причем настолько живо, что один из рецензентов не преминул язвительно заметить: «Этого нагромождения ужасов более чем довольно, чтобы навсегда расшатать нервную систему». Реминисценции из английских романистов — от Уолпола до Льюиса — нетрудно обнаружить в романе Альфреда де Виньи «Сен-Мар» (1826) или в таких новеллах П. Мериме, как «Души чистилища» (1834), «Венера Ильская» (1844) и др.

С конца 20-х гг. «черные» мотивы хлынули в массовую беллетристику, где нагнетание всевозможных «ужасов» превратилось чуть ли не в самоцель.

Пародируя Рабле, Лотреамон — в раблезианском стиле — издевается над феноменом смеха, изображая человека в «добрые» моменты жизни и завершая изображение абсолютной стилизацией под автора **Г а р г а н т ю а**:

Нет, не петуха, а хуже, хуже! — козу напоминает человек, когда смеется! Ни малейшего благообразия не остается в мерзкой харе с выпученными, как у рыбы, глазами, которые (это ли не плачевное зрелище?)... которые... которые блестят безумным блеском, как маяки в ночи!

Смейтесь, так и быть, но только сквозь слезы. И если влага не течет у вас из глаз, пусть течет изо рта. На худой конец, можно и помочиться — была бы жидкость, все равно какая, дабы умерить сухость, ибо смех с раскрытым ртом безмерно иссушает организм. Что до меня, я равнодушно внимаю нахальному кудахтанью и истошному бляню толпы ничтожеств, всегда готовых освистать того, кто не похож на них самих...

Дюкассовский Мальдорор, «зоровое зло», одновременно утрировал и пародировал кровавую вивисекцию французских «черных романов», авторы которых уже декларировали стремление к «пылкой жестокости, оборачивающейся шутовством» (слова Бальзака).

Ж. Жанен:

На Олимпе, мною устроенном, я нагромоздил преступления на злодеяния, гнусность физическую на подлость моральную; я ободрал натуру и, лишив ее белой упитанной оболочки, украшенной нежным румянцем и персиковым пухом, раскрыл все ее сосуды... Настоящая живая бойня!

Представьте операцию: молодой здоровый человек лежит на широком черном камне, а два опытных палача сдирают с него кожу, парную и окровавленную, как с зайца, не отделяя от всего ни лоскуточка. Вот избранныя мною натура.

Море крови, жестокие пытки, «кровавые ванны», отрезанные головы, свирепые душегубы, демонические богоборцы, безжалостные мстители, все эти Рокамболи и Мельмоты, буквально наводнили французский роман первой половины XIX века, причем многие из них — уже вполне в духе Мальдорора — «творили зло», восстав против злого мироустройства, мерзостного творения (человека). Как и многие предшественники, Мальдорор — мститель, испытывавший «боль и жалость, вызванные ощущением величайшей несправедливости», «бешеную ярость», «достойную жестокого чудовища, чьи очерстевшие дети способны лишь изрыгать хулу да изощряться в злодеяниях».

Я сознаю, что Лотреамон не мог предвидеть «народных печальников» и «сверхчеловеков» эпохи тоталитаризма, но — внимание! — в Мальдороре сосуществует два главных качества грядущих «бесов»: склонность к мучительству и некрофилии в сочетании с «великими идеалами» и состраданием: «Я явился, чтобы защитить людей». Разве что, творя злодеяния, Мальдорор испытывает муки совести («О Фальмор... Как ласков его голос... Так он простил меня?..»), тогда как его лицемерные и безжалостные неопиты совести не имели...

Если Мальдорор палач, то он же и жертва, поскольку его ненависть направлена не только на Творца и на созданных им людей, но и на самого себя. Отсюда — парадокс: чем больше герой страдает человеку, тем нетерпимее становится к его порочности; проявляя безжалостность именно потому, что переполнен жалостью, он начинает крушить весь миропорядок, включая и тех, ради кого он поднял свой мятеж: бунтуя против зла, он лишь умножает его,

обозначая тем самым нравственный тупик, в который, будучи доведена до логического конца, заходит важнейшая романтическая мифологема — мифологема богоборчества.

При почти абсолютной несовместимости этических идей в Песнях Мальднора обнаруживаются вполне киркегоровские мотивы:

...мы все посланы в этот мир для страданий. И это честь для человека, ибо Бог признал его способным превозмочь жесточайшие страдания. Подумай и скажи, если ты не утерял дар речи, каковым наделены все смертные: когда бы на свете не было страданий, как ты желал бы, то в чем тогда заключалась бы добродетель — тот идеал, к которому мы все стремимся?

Мы восхищаемся при виде останков древних городов, но куда прекраснее, о могильщик, созерцать останки человеческих жизней!

Модернистская этика Лотреамона — осознание неотделимости зла и добра, их взаимосвязи, их производности от тяги человека к совершенству:

Что такое добро и что такое зло! Быть может, это проявления одной и той же неутолимой страсти к совершенству, которого мы пытаемся достичь любой ценой, не отвергая даже самых безумных средств, и каждая попытка заканчивается, к нашей ярости, признанием собственного бессилия.

С Киркегором Дюкасса роднит не только внутренняя экзальтация и неконформизм, но и склонность к использованию «масок», демонстрации драмы идей, опробованию разных «голосов». Не скрывая авторской позиции, поэты отказываются от монолога и дают волю многоголосью, конкуренции, страсти. Оба больше не претендуют на право «всё сказать»; оба не столько говорят сами, сколько

испытывают «на прочность» все варианты — мироощущений (Киркегор) или способов литературного мышления (Дюкасс).

...автор «Песен» подобен режиссеру-постановщику, который, скрывшись в полутьме зрительного зала, руководит оттуда спектаклем, где действующими лицами оказываются чужие топосы и дискурсы, которые подвергаются безжалостному *нажиму* и *трансформации*, меняющей — иногда до неузнаваемости — их исходный смысл. Диапазон этого трансформирующего давления у Дюкасса очень широк: от дословного цитирования имитируемого текста — через тончайшее пастиширование или пародийную стилизацию — до резкого смещения всех пропорций и карикатурного коверкания исходного образца.

Осознанно или бессознательно, и Киркегор, и Дюкасс приобщились к гениальной традиции самокритики литературы и жизни («современной эпохи») их же средствами, то есть вывернули наизнанку литературу и жизнь, дав возможность ошеломленной публике лицезреть все то, что они больше всего хотят спрятать, что в простонародьи именуется: «шито белыми нитками».

Конечно же, «всеядность» богоборца не могла пренебречь библейскими архетипами и мотивами: в *Песнях* мы обнаруживаем следы и милосердного самарянина, и апокалиптического всадника смерти, скачущего на белом коне, и небесного воинства, и «саранчи», вышедшей из «кладезя бездны», когда вострубил пятый ангел...

Сцена пиршества жестокого Бога, непосредственно напоминая, с одной стороны, аналогичную картину из бодлеровского «Отречения святого Петра» (Бог здесь — «упившийся тиран», для которого «симфоний лучше нет, // Чем стон замученных и корчащихся в пытке, // А кровью, пролитой и льющейся в избытке, // Он все еще не сыт за столько тысяч лет»), в то же время соотносима с «великой вечерей

Божией», на которую ангел созывает птиц, чтобы «пожрать трупы царей, трупы сильных, трупы тысяченачальников, трупы коней и сидящих на них, трупы всех свободных и рабов, и малых и великих» (Откр., 19, 17 – 18).

Хотя Фридрих Ницше родился на полтора года раньше Изидора-Люсьена Дюкасса, его первая книга (Рождение трагедии из духа музыки) появилась двумя годами позже Песен Мальдорора, я уже не говорю о Заратустре. Так что юный уроженец Монтевидео бесспорно упредил автора «сверхчеловека» — я имею в виду не только «гения Зла», но «переоценку ценностей» и «иммориализм». Ничего не зная о существовании друг друга, два великих поэта были настроены на одну волну и даже говорили одними словами. Я приведу слова одного из них и задам умудренному читателю вопрос: кто сказал?

До сих пор мировая поэзия шла по ложному пути, то возносясь до небес, то ползая во прахе и вечно насилуя собственную природу, не зря же добрые люди всегда и вполне заслуженно осыпали ее насмешками. Ей не хватало скромности, главного и незаменимого достоинства любого несовершенного существа! Конечно, и я не прочь шегольнуть своими талантами, однако не желаю лицемерно скрывать свои пороки! И потому продемонстрирую читателям не только благородство и изысканность, но и безумие, гордыню, злобу, и каждый узнает в этом изображении самого себя, да не таким, каким хотел бы себя видеть, а таким, каков он есть на самом деле. И, быть может, этот непритязательный образ, этот плод моего воображения превзойдет все самое возвышенное, самое великолепное, что было создано поэзией. Ибо, обнажая свои пороки, я только выигрываю в глазах читателя, так как они оттенят соседствующие с ними добродетели и позволят мне поднять их — я разумею добродетели — на такую высоту, что гении грядущих поколений удостоят меня восхищением. Пусть мои песни докажут миру, что я доста-

точно силен, чтоб пренебрегать людскими предрассудками. Мой Мальдорор — свободный певец; для собственной улады, а не для развлечения толпы звучит его голос. Воображение его презрело человеческие мерки. Неукротимый, словно буря, проносится он над погибельными безднами своей души.

Да, только последние строки выдают авторство...

Дюкасс не только упредил Ницше, но осознал игровое начало творчества. Речь идет не о поэтическом нагнетании темных страстей, а о собственном отношении к написанному: «Отдадим ему должное. Он изрядно меня подурачил. А то ли было бы еще, живи он подольше! Свет не видывал такого искусного гипнотизера!».

Предвосхищая «книжность» произведений модернистской литературы XX века, прежде всего Томаса Манна и Джойса, П е с н и М а л ь д о р о р а всецело построены в виде коллажа, мозаики, литературных топосов, реминисценций, аллюзий, заимствованных у бесконечного количества авторов, большей частью — современников автора. Особенно много пересечений с Бодлером.

У Бодлера:

Кто, море, знает ключ к твоим богатствам скрытым?
Твои, о человек, кто смерит глубины?

У Лотреамона: «Как часто задавался я вопросом: что легче измерить, бездну влажных недр океана или глубины человеческой души?».

У Бодлера:

Когда ж прискучат мне безбожные забавы,
Я положу, смеясь, к нему на эту грудь
Длань страшной гарпин: когтистый и кровавый
До сердца самого она проточит путь.

И сердце, полное последних трепетаний,
Как из гнезда — птенца, из груди вырву я
И брошу прочь, смеясь, чтоб после истязаний
С ним поиграть могла и кошечка моя.

У Лотреамона: «Две недели надо отращивать когти. А затем — о сладкий миг! — схватить и вырвать из постели мальчика... и вонзить длинные когти в его нежную грудь».

Реминисценции на тему **Цветов Зла** можно множить бесконечно — те же символы, образы, словосочетания, мотивы, душевный настрой...

Даже сравнительно с бодлеровской зачарованностью грехопадениями, своими собственными и точащими сердца близких, Лотреамон «Песен Мальдорора» с их удрученным и яростным переживанием зла как изначального и неизбежного, не поддающегося лечению изъяна человеческой породы смотрит на жизнь куда более мрачно. В прославленной «строфе» об океане, искусном переложении в прозе благоговейных песнопений в честь загадочной мощи природных стихий, он словно бы прямо подхватывает у Бодлера («Человек и море») сравнение неисчерпаемости своевольных пучин морских и «угрюмых провалов души». Однако при этом Лотреамон опрокидывает бодлеровское равенство-подобие водяных бездн и сердца («О, близнецы-враги! О, яростные братья!»), чтобы в каждом из хвalebных повторов своей «оды» затвердить на разные лады сквозную мысль о ничтожестве человеческих помыслов и дел.

«О древний Океан, струящий хрустальные воды, ты словно испещренная багровыми рубцами спина бедняги-юнги; ты огромный синяк на горбу земного шара — вот удачное сравненье! Не зря твой неумолчный стон, который часто принимают за беззаботный лепет бриза, пронзает наши души и оставляет в них незаживающие язвы, и в каж-

дом, кто пришел вкушать твоих красот, ты оживляешь память о мучительном начале жизни, когда впервые познаем мы боль, с которою уже не расстанемся до самой смерти. Привет тебе, о древний Океан!».

Кстати, само молитвенное обращение Лотреамона к «древнему Океану» только стилистическая реминисценция с заклинаний Франсуа де Вольнея в его Р у и н а х: «Приветствую вас, о сырые руины, святые могилы, безмолвные стены! К вам я взываю, к вам обращаюсь с мольбой».

«О древний Океан, ты символ постоянства, ты испокон веков тождествен сам себе. Твоя суть неизменна, и если шторм бушует где-то на твоих просторах, то в других широтах гладь невозмутима. Ты не то что человек, который остановится поглазеть, как два бульдога рвут друг друга в ключья, но не оглянется на похоронную процессию; утром он весел и приветлив, вечером — не в духе, нынче смеется, завтра плачет. Привет тебе, о древний Океан!

О древний Океан, в тебе, возможно, таится нечто, сулящее великую пользу человечеству. Даровал же ты ему кита. Но из скромности ты оберегаешь от дотошных натуралистов тайны твоих сокровенных глубин. Не то что человек, расхваливающий себя по каждому пустяку. Привет тебе, о древний Океан!

О древний Океан, рыбы племени, населяющие твои воды, не клянутся друг другу в братской любви. Каждый вид живет сам по себе, и если такое обособление кажется странным, то лишь на первый взгляд — различие в повадках и в размерах вполне его объясняет. Люди тоже живут порознь, но никакие естественные причины их к этому не побуждают. И хотя бы их скопилось миллионов тридцать на одном клочке земли — никому нет дела до соседа, и каждый словно пустил корни в своем углу. Все, от мала до велика, живут, как дикари в пещерах, и лишь изредка наведываются к сородичам, живущим точно так же, забившись в норы. Идея

объединить все человечество в одну семью не что иное, как утопия, уверовать в нее способен лишь самый примитивный ум. При взгляде же на твою наполненную соком жизни грудь невольное сравнение приходит в голову, и думаешь о тех родителях — а их немало, — которые, забыв о долге благодарности перед Отцом Небесным, бросают на произвол судьбы своих отпрысков, детей стыда и блуда. Привет тебе, о древний Океан!

О древний Океан, твоя вода горька. Точь-в-точь как желчь, которую так щедро изливают критики на все подряд: будь то искусство или наука. Гения обзовут сумасшедшим, красавца — горбуном. Должно быть, люди очень остро ощущают свое несовершенство, коли так строго судят! Привет тебе, о древний Океан!

О древний Океан, великий девственник! Окидывая взором бескрайнюю пустыню своих неспешных вод, ты с полным правом наслаждаешься своей природной красотой и теми искренними похвалами, что расточаю тебе я. Величавая медлительность — лучшее из всего, чем наградил тебя Создатель, мерно и сладостно твое дыханье, исполненное безмятежности и вечной, несокрушимой мощи; загадочный, непостижимый, без усталости стремишь ты чудо-волны во все концы своих славных владений. Они теснятся друг за другом параллельными грядами. Едва откатится одна, как ей на смену уж растет другая, закипает пеной и тут же тает с печальным ропотом, который словно бы напоминает, что в этом мире все эфемерно, как пена. И люди, живые волны, умирают с таким же неизбежным единообразием, но их смерть не украшает даже пенный всплеск. Порою странница-птица доверчиво опустится на волны и повторяет их изящно-горделивые изгибы, пока уставшие крылья не окрепнут вновь, чтобы нести ее дальше. Хотел бы я, чтоб в человеке был хоть слабый отблеск, хоть тень от тени твоего величия. Я желаю этого от души и от души преклоняюсь пред тобою, но понимаю, что это значит желать слишком мно-

гого. Твой высокий дух, воплощение вечности, велик, как мысль философа, как любовь земной женщины, как дивная прелесть летящей птицы, как мечта поэта. Ты прекраснее самой ночи. Послушай, Океан, хочешь быть моим братом? Бушуй же, Океан... еще... еще сильнее, чтобы я мог сравнить тебя с Божьим гневом; выпусти свои белесые когти и расцарапай собственную грудь... вот так. О страшный Океан, гони вперед воинство буйных волн; один лишь я постиг тебя и простираюсь пред тобою ниц. Фальшивое величье человека не внушает мне благоговенья, лишь пред тобою я благоговею. Когда я вижу, как грозно ты шествуешь, увенчанный пенною короной, в сопровождении толпы придворных в белых кружевах, все подчиняя своей магической и страшной силе; когда слышу рев, что вырывается из недр твоих, словно исторгнутый раскаянием в каких-то неведомых грехах, глухой и неумолчный рев, который повергает в ужас и заставляет трепетать людей, хотя бы даже они смотрели на тебя с безопасного берега, — тогда я понимаю, что не вправе посягать на равенство с тобою».

Данте положил начало модернистской традиции автокомментария, виртуозно используемого затем такими художниками, как Томас Манн и Джеймс Джойс. В прозе *Новой Жизни* Данте постоянно разъясняет свои побуждения, толкует смысл своих канцон и сонетов, просвещает читателя и как бы приглашает его к беседе. Кроме того, проза является здесь цементирующим средством, соединяющим стихи в цельное произведение, придающим им динамичность.

Подобным образом, в *Песнях Мальдорора* автор, прослеживая собственные поэтические и стилистические «выверты», то и дело прерывает «действие», дабы — в самый, казалось бы неподходящий момент и с большой издевкой, — вмешаться в «игру» или разрушить патетику неожиданным восклицанием, лукавым сеготованием, притворным возмущением или болтливим псевдонаучным отступлением. Автокомментарии Дюкасса, может быть, пре-

следуют совсем иные цели, чем у Данте, Манна или Джойса, но достигают той же цели — гальванизируют интерес читателя, «обнажают прием», оживляют текст самым актом отстранения.

Г. К. Косиков:

Ему [Лотреамону] удалось уловить и зафиксировать двойственную природу стереотипа, который в момент своего рождения, строго говоря, отнюдь еще не является стереотипом. Напротив, он обычно возникает как доселе небывалый и не бывший в употреблении язык, как новое видение жизни, открывающее в ней такие стороны, которые не замечались всеми прежними языками или были им недоступны. Момент рождения такого языка есть момент свободного познания и открытия мира, и беда заключается лишь в том, что момент этот оказывается до обидного кратким, поскольку, опьяненный собственным успехом, новорожденный язык немедленно принимается закреплять свои находки во всевозможных образных «формулах», в конце концов убивающих его первозданность и уникальность.

В литературе, таким образом, идет постоянная борьба двух начал — освобождающего и поработщающего. Оригинальность Дюкасса в том, что предметом изображения он сделал то неустойчивое состояние, когда литература балансирует между творческим «видением» и репродуцирующим «узнаванием», когда в свободно созданном образе уже проглядывает будущий стереотип, а в стереотипе — живой, но подавленный образ, который и воскрешает Дюкасс. Вот почему тексты, являющиеся объектами его пародийных трансформаций, оказываются не просто подлежащим дистанцированию «материалом», но чем-то интимно-близким, не допускающим окончательного преодоления, — неотъемлемой «субстанцией» его собственного текста: Дюкасс способен говорить только на тех языках, которые сам же и пародирует, и пародирует он именно те языки, на которых только и способен говорить.

В этой двойственности как раз и лежит подлинный ключ к тому ошеломляющему эффекту, который производят «Песни Мальдорора» и который составляет их неоспоримую силу.

«Литературность» творчества Лотреамона можно понять лишь в сочетании с такими его личностными качествами, как гиперчувствительность, сверхэмоциональность, может быть, неадекватность... Читая Поля и Виргинию Бернардена де Сен-Пьера, он, по собственному признанию, стучал зубами, «катался по полу и, суча ногами, пинал свою игрушечную лошадку». Дюкасс не просто творил утрированную имитацию «черного романа», но вкладывал в творение («роман кошмаров и ужасов») частицу собственной души, преломлял через нее не столько реальную жизнь, сколько литературную готику с ее мифологемой «вселенского зла и ужаса», не скрывая преследуемой цели довести их до апогея, вызвать шок.

Но было ли это главной или единственной целью? Почему, нагнетая страхи и ужасы, автор не доводит читателя до «белого каления», а, наоборот, вызывает странное чувство искусственности, невзаправдашности, игры? Разгадка, видимо, в том, что — сознательно или бессознательно — Дюкасс занимается пародией, травестией, трансформацией «черной готики» в карикатуру, в шарж на нее. Судя по интересу многих модернистов нашего времени к Песням Мальдорора, по вызволению самого Дюкасса из небытия, за его имиджем «запоздалого романтика» был глубоко спрятан модернистский потенциал «саморазоблачения», эксгибиционизма. Именно благодаря этому «второму плану», еще — литературной условности любого произведения искусства, современный читатель, которого мало интересует «черный роман» или «реализм» Диккенса или Бальзака, вряд ли пройдет мимо Песен Мальдорора, этого по словам Ж. Грака, «потока едких признаний, питаемых тремя веками нечистой литературной совести». Иными словами, за «страшилками» юного автора такой читатель обнаружит босховские образы «внутреннего состояния»,

«борьбу Бога и Дьявола» в душе человека, а это и есть отличительный признак модернизма по сравнению с «модной литературой», читаемой современниками автора.

Здесь мы сталкиваемся с извечной проблемой «вечности» произведения искусства, проблемой посмертной памяти, ухода в небытие «модных» и «прославленных» и «воскрешения» из небытия «безвестных» и «поруганных». Существует такая, почти не знающая исключений закономерность, согласно которой у «прославленных» и «знаменитых» мало шансов на бессмертие: их читают почти так, как газеты, — массовому читателю газет никогда не придет в голову ворошить давно пожелтевшие листы... А вот Августина, Паскаля, Ницше, Бодлера, Джойса, Кафку, Киркегора, отвергнутых своим временем, будут читать всегда...

Ирония Мальдорора не «бьет в глаза», «не выпирает на поверхность», но тем и ценна: не сознавая еще зольгеровского представления о ее природе, способности с ее помощью преодолеть «конечное» («[Дух художника] должен охватить все направления одним всевидящим взглядом. И этот над всем парящий, все разрушающий взгляд мы называем иронией»), Дюкасс обращает в литературный прием саму разрушительность — обличает не художников и их ограниченные средства, но сам предмет изображения, ирония по отношению которого превращается в сатанинскую бравату Мальдорора...

Рядом с иронией гения явственно различима его игра, его каприз, его внутренняя вера в собственное превосходство над действительностью и предметом изображения, его чувство свободы от общепринятых условностей и этически-эстетических норм:

Вы, — говорит ироник, — принимаете закон на самом деле и честно, как нечто само по себе сущее, я тоже знаю об этом законе и принимаю его, но я вместе с тем пошел дальше вас, я стою также и вне этого закона и могу его сде-

лать таким или иным, действовать так или иначе. Не дело превосходно, а я превосхожден, я являюсь господином закона и предмета и лишь играю ими, как своим капризом, и в этом ироническом сознании, в котором я даю погибнуть самому высокому, я лишь наслаждаюсь собой.

Возможно, именно такова движущая сила Лотреамона и его героя.

Сознавая ограниченные возможности человеческого языка, его адекватность лишь определенному пласту бытия, недостаточный ресурс изобразительных средств поэтического искусства, «потолочность» самого человеческого сознания, лимиты рационализма и т. п., модернисты — вполне сознательно — требовали максимально возможного «раскрепощения»: уничтожения цензуры социокультурных кодов, пут воображения, ограничений разума, этики, эстетики, словаря, национального языка, психологических шор — отсюда тяга к высвобождению сугубо спонтанного языка бессознательного («автоматическое письмо»), сокровенным состояниям потока сознания, фантазиям и снам, синтетическим языкам, симеотическим новациям, демиургической иронии и самоиронии.

Ирония модернизма может конкурировать только с его игровым элементом, с глубочайшим осознанием условности произведения искусства, с божественной спонтанностью, совпадающей с глубинной сущностью мироздания. Важнейшая, краеугольная мысль: дабы максимально углубиться в эту сущность, художник должен ощущать себя богоравным — творить, фантазировать, играть, шутить, будто именно он Творец и Зиждитель Мира.

И вот Лотреамон. Его творчество как раз и представлялось сюрреалистам захватывающим примером такой бесконтрольной спонтанности, совершенно свободной игры воображения. Зачарованный знаменитыми — нарочито вызывающими, дразнящими здравый смысл и рациональную

логику — лотреамоновскими сравнениями («Прекрасен, как формула кривой, которую описывает пес, бегущий за своим хозяином... прекрасен, как трясущиеся руки алкоголика... прекрасен, как железная хватка хищной птицы или как судорожное подрагивание мышц в открытой ране заднешейной области или, скорее, как постоянно действующая кры-соловка, в которой каждый пойманный зверек растягивает пружину для следующего, так что она одна, даже спрятанная в соломе, способна истребить целые полчища грызунов, или, вернее всего, как случайная встреча на анатомическом столе зонтика и швейной машинки»).

Бретон называл подобные сшибки несовместимых смысловых рядов «откровением, превосходящим все человеческие возможности»: «Уже не просто стиль, но само слово претерпевает у Лотреамона глубочайший кризис, оказываясь точкой, с которой все должно быть начато заново. Он разделался с границами, в которых прежде отдельные слова только и могли сопрягаться с другими словами, а вещи — с вещами. Не только предметы, но и мысли подчинились у него принципу взаимопревращения, добивающегося их полного освобождения, а значит, и освобождения самого человека».

Сознавал это автор *Песен Мальдорора* или нет, но своим «сверхплагиатом» он стал провозвестником грядущей модернистской «игры в бисер», демонстратором условности и игрового начала творчества, первопроходцем «литературы наизнанку», в которой собственное видение тождественно иронической гримасе карикатурно изображенного прототипа.

Г. К. Косиков:

Опыт Дюкасса учит наслаждаться накопленными богатствами, а не создавать новые, он учит, что никакая непосредственность через посредство литературы невозможна в принципе и что человеку, избравшему ремеслом писатель-

ство, не дано преодолеть условность, разомкнуть круг литературных языков и вырваться за его пределы; каким бы оригинальным ни было его слово, оно способно лишь расширить этот круг.

Для писателей-постмодернистов (от Х. Л. Борхеса до У. Эко) опыт Дюкасса оказался бесценен, и тем не менее ясно, что литература в целом, литература, желающая жить и развиваться, не может идти по его пути. Но она не может и не учитывать его уроков: откройте Лотреамона — и вся литература окажется вывернутой наизнанку; закройте Лотреамона — и, хотя все вроде бы вернется на свои места, вы заметите, что уже не испытываете к литературе того наивно-доверия, которое было у вас прежде.

Философская антропология Песен Мальдоро́ра — предчувствие Полых людей и Бесплодной земли:

Я насмотрелся на людей, мерзких уродов с жуткими запавшими глазами, они бесчувственнее скал, тверже стали, злобнее акулы, наглее юнца, неистовей безумного убийцы, коварнее предателя, притворней лицедея, упорнее священника; нет никого на свете, кто был бы столь же скрытен и холоден, как эти существа, им нипочем ни обличенья моралистов, ни справедливый гнев небес!

Пусть вознегодует океан и поглотит разом все корабли, пусть смерчи и землетрясения снесут дома, пусть нагрянут мор, глад, чума и истребят целые семьи, невзирая на мольбы несчастных жертв. Люди этого и не заметят. Я насмотрелся на людей, но чтобы кто-нибудь из них краснел или бледнел, стыдясь своих деяний на земле, — такое доводилось видеть очень редко.

Дюкасса не без оснований числят предтечей будущих «путешественников на край ночи» — он первым сгустил до высокой

концентрации человеческое зло, сатанинское начало, «разогрел до белого каления сложившееся на заре XIX века... трагическое жизневиденье».

ПЕСНИ МАЛЬДОРОРА

О три суровые математики, я не забывал вас с тех пор, как ваши мудрые уроки, слаще меда, вошли в мое сердце подобно живительной влаге. Арифметика! Алгебра! Геометрия! Великая троица! Лучезарное триединство! Безумен тот, кто не узнал вас! Ваши скромные пирамиды переживут пирамиды Египта, эти муравейники, возведенные рабством и глупостью. Спасибо вам за бесчисленные услуги, что вы мне оказали. Спасибо за необычные свойства, которыми вы одарили мой ум. Без вас я, быть может, проиграл бы свою борьбу с человеком. При помощи этого устрашающего орудия я обнаружил в человечестве, нырнув на самое его дно, укрывшуюся напротив отмели ненависти черную и омерзительную злобность, погрязшую в смертоносных миазмах, восхитительно созерцающую свой пуп. Первое, что я обнаружил в сумерках людского чрева, — зло! этот роковой порок. С отравленным оружием, которым вы судили меня, я заставил сойти с пьедестала самого Создателя! Он скрежетал зубами, но стерпел это позорное оскорбление, так как его противник был сильнее. Но я брошу его, как клубок бечевки, чтобы лететь, снижаясь, всё дальше... О пресвятые математики, дайте мне силы, не оставляйте меня до конца моих дней, утешайте меня в людской злобе и несправедливости мироздания!

Брат пиявки (Мальдорор) медленно шел по лесу. Наконец, он вскричал: Человек, если ты увидишь мертвую собаку, перевернувшуюся на спину и прислоненную к плотине, которая не дает ей уплыть, не трогай рукою, как все это делают, червей, выползающих из ее раздутого брюха, не рассматривай их с удивлением, не открывай ножа, чтобы вырезать их еще больше. Помни, что с тобою будет то же, что с этой собакой. Какой тайны ты ищешь!

Что это за существо, там на горизонте, которое дерзновенно приближается ко мне кривыми, беспокойными скачками? И какое величие, смешанное с безмятежной нежностью! Его взгляд, хотя и мягкий, глубок. Его огромные веки от ветра кажутся живыми. Встречаясь с его чудовищными глазами, я дрожу всем телом. Оно окружено ореолом ослепительного света. Как оно прекрасно!.. Каким ты должен обладать могуществом! Лик твой более чем человечесен. Он печален, как мир, прекрасен, как самоубийство... Как! Это ты: жаба! Толстая несчастная жаба... Прости. Зачем пришла ты сюда, в этот мир проклятья? Но что ты сделала с твоими липкими, вонючими бородавками, чтобы иметь столь кроткий вид? Когда ты спускалась оттуда, сверху, я видел тебя. Бедная жаба! Тогда я думал о бесконечном и о моем бессилии... Ты немного утешила меня, но мой колеблющийся разум повергает меня ниц перед твоим величием... Сложи свои белые крылья и не гляди вверх, подняв беспокойные веки.

Пресытившись в конце концов потным духом своей подруги, он возжаждал растерзать ее живую плоть по жилкам, но пощадил, ибо она была женщиной, и предпочел подвергнуть этой пытке кого-нибудь из мужского пола. Призвав некоего юношу из кельи по соседству, беспечно заглянувшего в сию обитель поразвлечься с девками, он велел ему подойти поближе к ложу. Я не мог видеть, что в точности произошло между ними, поскольку обломанный копчик мучительно болел и не давал приподняться с полу. Но как только мой хозяин смог дотянуться до юноши рукой, ключья трепещущего мяса полетели на пол и упали подле меня. Они-то и поведали мне шепотом, что хозяин выдрал их, схватив несчастного за плечи и притянув к себе. Несколько часов боролся юноша с неизмеримо сильнеешим противником и наконец поднялся с ложа и горделиво распрямился. Вся кожа с его тела была содрана, вывернута наизнанку, спущена, как чулок, и волочилась за ним по каменному полу.

На мне короста грязи. Меня заели вши. Свиньи блюют при взгляде на меня. Кожа моя поражена проказой и покрыта струпами; она лопается и гноится. Не касается ее влага речная, не

орошает ее влага небесная. На темени моем, словно на навозной куче, выросла купа огромных зонтичных грибов на мощных цветоножках. Четыре столетия восседаю я в полной неподвижности на давно утратившем первоначальный вид сидении. Ноги мои пустили корни в землю, полуодеревеневшая плоть по пояс превратилась в некое подобие кишашего гнусными насекомыми ствола. Но сердце еще бьется. А как бы могло оно биться, если бы гниющий и смердящий труп мой (не смею называть его телом) не служил ему обильною пищей! Под левою мышцей обосновались жабы и, ворочаясь, щекочут меня. Смотрите, как бы одна из них не выскочила да не забралась вам в ухо: она примется скоблить ртом его внутренность, пока не проникнет в мозг. Под правую мышцей живет хамелеон, что вечно охотится на жаб, дабы не умереть с голоду: какая же божья тварь не хочет жить! Если же ни одной из сторон не удастся обойти другую, они расходятся полюбовно и высасывают нежный жирок из моих боков, к чему я давно уж привык. Мерзкая гадюка пожрала мой мужской член и заняла его место: по вине этой гадины я стал евнухом. О, когда бы я мог защищаться руками, но они отсохли, если вообще не превратились в сучья. Во всяком случае одно бесспорно: ток алой крови в них остановился. Два маленьких, хотя достигших зрелости, ежа выпотрошили мои яички: содержимое швырнули псу, каковому подаянию он был весьма рад, а кожаные мешочки старательно промыли и приспособили под жилье. В прямой кишке устроился краб; ободренный моим оцепенением, он охраняет проход клешнями и причиняет мне отчаянную боль! Пара медуз пересекла моря и океаны: пленительная надежда влекла их, — надежда, в которой они не обманулись. Их взгляд приковывали две мясистые половинки, из коих состоит человеческий зад, и вот, приткнувшись к сим округлостям и вжавшись, они расплющили их так, что, где прежде была упругая плоть, стала мразь и слизь, два равновеликих, равноцветных и равномерзких кома. О позвоночнике же лучше и не вспоминать — его заменяет меч.

Острое лезвие погрузилось по рукоять между лопатками жертвенного тельца, и его костяк сотрясло подобие землетрясения.

Клинок вошел в тело так глубоко, что никто до сих пор не смог его извлечь. Атлеты, изобретатели, философы, врачи испробовали все способы. Они не знали, что зло, которое причиняет человек, непоправимо! Я простил им всё их врожденное невежество и приветствовал их, мигая ресницами. Путник, когда ты будешь проходить мимо, не обращай ко мне, молю тебя, ни с единственным словом утешения: ты ослабишь мое мужество. Ступай прочь... Пусть я не вызову у тебя и тени жалости. Ненависть еще необъяснимее, чем ты думаешь; ее проявления прихотливы. Такой, каким ты меня видишь, я могу еще совершить путешествие к чудесам поднебесья во главе отряда убийц и вернуться сюда же, чтобы погрузиться снова в многочисленные планы мести. Прощай, я не задержу тебя больше, но, чтобы просветить и предостеречь говорю тебе: подумай о роковой судьбе, которая толкнула меня к бунту, хотя я, быть может, родился добрым! Ты расскажешь сыну о том, что видел; взяв его за руку, ты покажешь ему красоту звезд и величие вселенной, гнезда малиновок и храмы господа. Ты будешь удивлен его вниманием к отцовским советам и вознаградишь его улыбкой. Но когда он сочтет, что его не видят, взгляни на него, и ты увидишь, как он плюет на добродетель; он обманул тебя, сын рода человеческого, но больше уже не обманет: ты впрямь будешь знать, во что он превратится.

Вокруг моего корня вздувались волдыри, сочащиеся ядовитым гноем, и набухали по мере того, как распялялась дотоле неведомая моему хозяину похоть, набухали и вытягивали из меня жизненные соки. Чем исступленнее делались их ласки, тем быстрее убывали мои силы. И когда спаянные вожделием тела забились в бешеных конвульсиях, мой корень зашатался, как сраженный пулей солдат, и оборвался. Разом погасло согревавшее меня живое пламя, я отломился, как засохшая ветвь, и слетел с божественной главы на пол, ослабший, помертвевший, изможденный, но полный жалости к хозяину и скорби о его сознательном грехопаденье! А я все гадал, кто же он, этот неведомый хозяин! И все теснее прикидал к решетке... Еще куда ни шло, когда бы он сжи-

мал в объятых чистую невинную деву. Она, по крайней мере, была бы более его достойна, и это было бы не так позорно. Но горе! он лобзает лоб блудницы, покрытый коростой грязи, не единожды попранный грубою, пыльной пятой! Он с упоением вдыхает влажный смрад ее подмышек! Я видел, как от ужаса вставали дыбом волосы, что растут в этих потных ложбинках, видел, как сжимались от стыда и отвращения ноздри, не желая вбирать в себя зловоние. Но любовники не принимали во внимание протест подмышек и ноздрей. Она все выше вскидывала руку, а он все яростнее прижимал лицо. И я был принужден терпеть это кошунство! Принужден глядеть на эти бесстыдные телодвижения, наблюдать насильственное слияние двух несоединимых, разделенных бездною существ!..

Здесь текут реки зловонной трупной жидкости и человеческой спермы, псы насилуют и рвут на части детей, женщины превращаются в навозные шары гигантских скарабеев, кишат сгустки вшей, люди совокупаются с акулами и убивают ангелов, балки старинных замков исступленно стучат, громко вопя об отмщенье, невинных вешают за волосы*. Здесь рекомендуют отличное смягчающее средство в виде смеси кисты яичника, язвительного языка, распухшей крайней плоти и трех красных слизней, настоящее на гнойных гонорейных выделениях. Здесь плюют в воронкообразный зад педерастов и произносят все мыслимые и немыслимые богохульства. Здесь воплощенье высшей духовной гармонии соседствует с такими, например, сценами:

Чтобы познать вас, я должен был раздвинуть столпы ваших ног и прильнуть к средоточию целомудрия. И кстати (замечание немаловажное), не забывайте каждый день как можно тщательнее мыться горячею водою, ибо иначе уголки моих ненасытных губ неминуемо будут разъедены вене-

* Кстати, все это опять-таки литературные реминисценции. Скажем, сонитие Мальдорора с самкой акулы — пассаж, переписанный из очерка Мишле.

рическими язвами. О, если бы весь мир был не огромным адом, а гигантским задом, я знал бы, как мне поступить: я бы вонзил свой член в кровоточащее отверстие и иступленными рывками сокрушил все кости таза! И скорбь не ослепила бы меня, не застлала бы взор сыпучими дюнами, я отыскал бы в недрах земных убежище спящей истины, и реки скользкой спермы устремились бы в бездонный океан.

Мой член всегда чудовищно раздут, и даже когда пребывает в невозбужденном состоянии, никто из приближающихся к нему (а мало ли их было!) не мог выдержать его вида, даже тот грубый чистильщик сапог, который в припадке безумия всадил в него нож. Неблагодарный!

Откуда эта безумная гордость, эта мстительность, этот пароксизм злобы, это великолепие непристойности, эта мания величия, это кощунственное богохульство, этот сверхчеловеческий вызов миру и небесам? Что надобно пережить, чтобы самому ощутить себя демиургом, равняющим силы по стихиям, плюющим в лицо всему мирозданию?

Только он и Бог — больше никого не существует в мире. И Бог стесняет его. И между ними — чудовищная борьба.

И в этом поединке вся сила страсти, весь напор энергии, все внутреннее напряжение на стороне Лотреамона перед пассивностью, безразличием, безличием его противника. И в этом наличие страшной человеческой трагедии и ее величие.

Уже в первой песне автор, формулируя свою «сверхзадачу», «берет быка за рога»: «Я посвящаю свой талант живописанью наслаждений, которые приносит зло». Далее следуют разъяснения:

...мелодии, которые певец исполнит перед вами, не новы, но то и ценно в них, что все надменные и злобные мысли моего героя каждый обнаружит в себе самом.

Я насмотрелся на людей, и все они, все до единого, тщедушны и жалки, все только и делают, что вытворяют одну нелепость за другой да старательно развращают и отупляют себе подобных.

Пинать, дразнить, язвить тебя, о человек, тебя, хищная тварь, тебя и твоего Творца, за то, что породил такую скверну, — лишь в этом суть моей поэзии. Все будущие книги, все до последней, множество томов, я посвящу сей единственной цели и останусь верен ей, пока дышу!

...когда с годами я лучше узнал Человека, то к чувству жалости прибавилась бешеная ярость, — разве не достойно ее жестокое чудовище, способное лишь изрыгать хулу да изощряться в злодеяньях. И к тому же беззастенчиво лгать, что зло среди людей большая редкость!

...я исследовал потаенные уголки человеческой души и там, в самой глубине, обнаружил глыбу ненависти, на которой среди ядовитых миазмов сидит и созерцает собственный пуп гнусный уродец. Это само Зло, угнездившееся там, в потемках, Зло, господствующее в человеке над Добром, — и я первый разглядел его!

«Феномен Лотреамон» — это юношеский максимализм, романтическая порывистость, тяготеющая к крайностям, нигилизм и жестокость молодости, не обремененной пониманием боли, неумная гордыня таланта, лишаящая других прав и жаждущая «последних» истин. «Феномен Лотреамон» — болезнь отрочества, интеллектуальная, духовная корь или свинка, которой необходимо переболеть, дабы приобрести иммунитет.

Взаимоисключающие императивы Песен Мальдора и Стихотворений — наигранный сатанизм первых и нравственный конформизм вторых («Я замещаю меланхолию муже-

ством, сомнение — уверенностью, отчаяние — надеждой, злобу — добротой, жалобы — чувством долга, скепсис — верой, софизмы — спокойным здравомыслием и гордыню — скромностью») — свидетельства не глубоких убеждений, не «смены кожи», но — игра, примеривание образов, опробование «неизведанных мест», если хотите — литературный прием. Как иначе понять нагромождение сатанизма, с одной стороны, и «возврат к Конфуцию, Будде, Сократу, Иисусу Христу», с другой?

Ключ к юному Изидору — изящная словесность, любование языковым потоком, лингвистическая провокация, но не философия или этика, тем более — не жизненная установка автора (которая просто еще не родилась — не успела родиться). Даже известнейший афоризм Дюкасса: «Поэзия должна иметь своей целью истину, применимую к жизни», — не более чем декларация необходимости жизненной истины, а не обладание таковой.

Короче говоря, наследие начинающего автора, так и не успевшего приступить к творчеству, — иллюстрация той художественной протоплазмы, того «первичного океана», где зарождается художественность, самобытность, стилистика, сам Наблюдатель.

«Феномен Лотреамон» интересен именно «состоянием зарождения», а не идеологией крошечного светопрестваления или нравственной слепоты. Его неповторимость — не в установках на мировое зло или добро, но в демонстрации «хаоса сознания», глубинного сюрреализма творческого процесса, первичной магмы, еще не принявшей окончательных форм.

Мне кажется, нет нужды доискиваться, каким мог стать Дюкасс, проживи он дольше: он интересен не ставшим, но становлением, не «вступлением в лучезарные грады», но поиском себя. Продолжая тему исповедальности, я бы сравнил Лотреамона с Августинном, но не на стадии написания *Исповеди*, а на стадии мучительного богоискательства, самообретения, «странствия

сквозь ад головокружительного мятежа» в жажде «песни небес» во славу «небывалой мудрости и небывалого труда».

Это уже не экстракт романтического отвержения мира, а прорыв в метафизически зрелую боль мудрости, в экзистенциальное одиночество грядущих Мальро и Камю, в абсурд Жене, Жарри, Ионеско, Беккета.

В Лотреамоне сплелась вся тревога одиночества с гнетущим пессимизмом романтиков, но не в лирические излияния они у него претворились и не в искательство душевозвышающих обманов, а в буйный стихийный протест.

При всей завораживающей исключительности и неповторимости своих «песен», не имевший никаких личных литературных связей Дюкасс считал себя наследником вереницы «певцов зла» от Байрона до Бодлера. И если чем-то выделялся среди них, то лишь мощью сатанизма.

Это верно лишь отчасти. Наследник «сыновей века», усугубивший их богоборчество, был не столько продолжателем романтического бунтарства, сколько зачинателем искусства боли и абсурда, предвосхитившим трагическое мировосприятие художников «эпохи заката», воочию увидевших, до какого зверства и каких его масштабов способен дойти homo sapiens. Песни Мальдорура — не столько последние отзвуки Каина, Анафемы, Incelsis и Последнего видения, сколько первые ноты Полых людей, Бесплодной земли, Носорога, Мэлона, Конца игры и Годо.

Интерпретировать эти песни как предпоследний шаг к карамазовской вседозволенности и нищенскому сверхчеловеку — значит не понять их смысла. Скорее они предостережение, чем призыв. Сверхчеловек возник как предел надменного отщепенче-

ства «блудных детей» XIX века, трагические песни Мальдорора накануне его возникновения предупредили об опасности.

Первые интерпретаторы-открыватели Лотреамона (Бретон, Супо, Грак) видели в нем предтечу сюрреализма, черпающего вдохновение в недрах бессознательного душевного подполья — в сновидениях, наваждениях, фантазмах причудливого (хотя психоаналитически объяснимого) воображения. Позднее это было названо автоматическим письмом, но в сущности своей структуралистская его интерпретация есть дальнейшее развитие сюрреалистической.

Трудно, трудно из Песен Мальдорора вычленить созидательное начало, ту всепорождающую плазму, которую усмотрел в них А. Бретон: атомизацию мира, призванную из этого пламени родить непредсказуемый новый. Проклятие есть проклятие и распад есть распад — их созидательность проблематична...

Каждый народ имеет своих Лотреамонов, но Изидор Дюкасс — единственный, столь же загадочный, сколь неповторимый: поэт вне жанров, вне определений, вне поэзии. Вызов «черного юмора» и уничтожающее самоотрицание, визионерство и пародия, открытый многостраничный плагиат и виртуозная, изощренная оригинальность, стилизация романтизма и ярчайшие образцы автоматического письма.

Поэзия перемежается имитацией романов ужасов, меткие сатирические зарисовки — иррациональными кошмарами, озарения — гротескными алогизмами. Предвосхищая Верлена и Рембо, Лотреамон сознательно употребляет расплывчатые, неточные образы, создающие полифонический поэтический текст.

Используя едва ли не все возможные литературные приемы, доводя их до гротеска и абсурда, Лотреамон ставит под вопрос само существование поэзии. И однако весь этот злобный пафос, весь этот заряд отрицания остался бы только

литературным курьезом, если бы за всеми этими литературными хитросплетениями не чувствовалось глубочайшего страдания и подспудного лиризма.

Чем могла прельстить искушенных в литературе знатоков инфантильная, бредовая, претенциозная и полная заимствований книга-кентавр, представляющая собой помесь готического «черного» романа и мелодраматической бесовской мистерии? Почему первая проба пера никому не известного автора, опубликованная в провинциальном альманахе «на самом дальнем краю литературного небосклона тогдашней Франции» и никем, естественно, не замеченная, не канула в лету, как это регулярно происходит с признанными и даже знаменитыми при жизни авторов произведениями, обласканными критикой и современниками? Что сделало Лотремона предтечей многих будущих «путешественников на край ночи»?

Конечно, Песни Мальдораора отмечены всеми недостатками начинающего автора: книга эта рыхлая, бесструктурная, стихийная, экзальтированная, порой экстатическая, эпатажная. Автору явно не хватает собственного житейского опыта и лицеистской премудрости, которые он тщится подменить коллажами и непереваренным «чтивом». Отсутствующую глубину он пытается восполнить «страшилками», бесконечно уговаривая читателя, что ему предстоит услышать «такое» — богохульственное, дерзостное, вызывающее, неслыханное, — чего еще не сказал ни один из смертных. Юный автор еще не сознает, что величие текста не в выкриках и вызовах, но в мощи персонального начала, в проникновенности, в глубине самовыражения. Ничего этого, конечно, в книге нет, зато есть та прелесть непосредственности рождения гениальности, огромная жажда самооткрытия, исповедальное томление, когда исповедоваться еще не в чем и весь жизненный опыт соткан из книг. Очень точно о замысле книги и состоянии сознания юного автора высказался М. Бланшо: «Не было в голове не только шести песен, но и самой этой головы пока не было, а единственной возможной целью была надежда обзавестись головой в отдаленном будущем», что, собственно, подтверждает и сам

автор: «Я образую мой ум по мере того, как выстраиваю звено к звену мои думы».

Мне представляется, что ключ к пониманию П е с е н — *in statu nascendi* — хаос первозданности, из которого рождается на глазах удивленного читателя автор, формируется сознание, происходит обретение стиля, чутья, мастерства, укрепление личностного начала, пусть экзотического, но — самоутверждения.

П е с н и М а л ь д о р о р а — это роды чем-то жутким уязвленного художника, предъявляющего Богу, человечеству, окружению трагические счета всех «мировых скорбей», всех небесных и земных непотребств, низостей, уродств и злоупотреблений, перечисляемых с каким-то нечеловеческим упоением, граничащим с некрофилией. Вряд ли это нагромождение устрашающих страстей-мордастей, которыми балуются подростки в ночном сумерке интернатовских спален, — здесь действительно чувствуется «глубина», «угрюмый провал души», «крик, исторгнутый из утробы», скрывается тайный «комплекс» фрейдовского толка, глубокая детская травма.

Впрочем, крик устами собственной раны порой кажется фальшивым, наигранным, о чем автор, только что пребывавший в головокружительном трансе злословия признается в сделанных тут же «заметках на полях»: «Я хочу, чтобы читатель в трауре мог себе сказать: «Надо воздать ему [автору] должное, он изрядно меня подурачил...». Надо отдать должное саморефлексии и язвительности автора: в тех же «заметках на полях» он иронизирует в равной мере над слишком простодушными читателями и самим собой.

Нет, я не разделяю веру в пародийный или сатирический пафос Лотреамона, будто бы заподозрившего неладное в люциферовской стихии романтизма и каинового бунта — Рабле или Свифту здесь нет места. Просто в кипении «порождающей плазмы» П е с е н наличествует стихия, равно вмещающая в себя проклятья хаосу и самообуздание, ярость проклятий и зародыши

упорядочивания, надежды, долга — всего того, что затем нашло выражение в Стихотворениях.

* * *

Лотреамона принято считать автором диптиха; вторая его книга, как бы уравновешивающая зло Песен, — Стихотворения (как в первой нет песен, так во второй — стихотворений). Изданная под настоящим именем автора в виде двух брошюр в середине 1870 года, эта книга только чудом не затерялась: единственный экземпляр разыскал Реми де Гурмон, а Ларбо в 1912 г. снял с него копию, но так и не осуществил намерение издать Стихотворения. Это сделал А. Бретон в 1919 году на страницах второго и третьего номеров своего журнала Литтератур, а в 1920-м книга вышла отдельным изданием во Франции с предисловием Филиппа Супо.

Как и Песни, Стихотворения — пародия, на сей раз — антиапология рационалистического Разума, Нормы, Закона, якобы торжествующих над Инстинктом, Чувством, Желанием. Утрируя и перелицовывая известные максимы моралистов и поэтов, балансируя на грани абсурда, автор иронизирует над «торжеством разума» и традиционной моралью.

Душевные расстройства, томительные страхи, извращения, гибель, моральные или физические искушения, дух отрицания, одичание, галлюцинации, муки, разрушительность, ниспровержения, слезы, ненасытность, поработающие козни, головоломные вымыслы, любовные похождения, неожиданности, ненужность, физиологические странности таинственного ястреба, стерегущего падаль — останки издохшего самообмана, выкидыши преждевременной опытности, темноты, загадочные как клоп, ужасающее упоение гордыней, глубокое оцепенение, надгробные речи, зависть, предательства, тирания, безбожие, всплески раздражительности, тирания, язвительность, агрессивные выходки, безумие, хандра, расчетливое

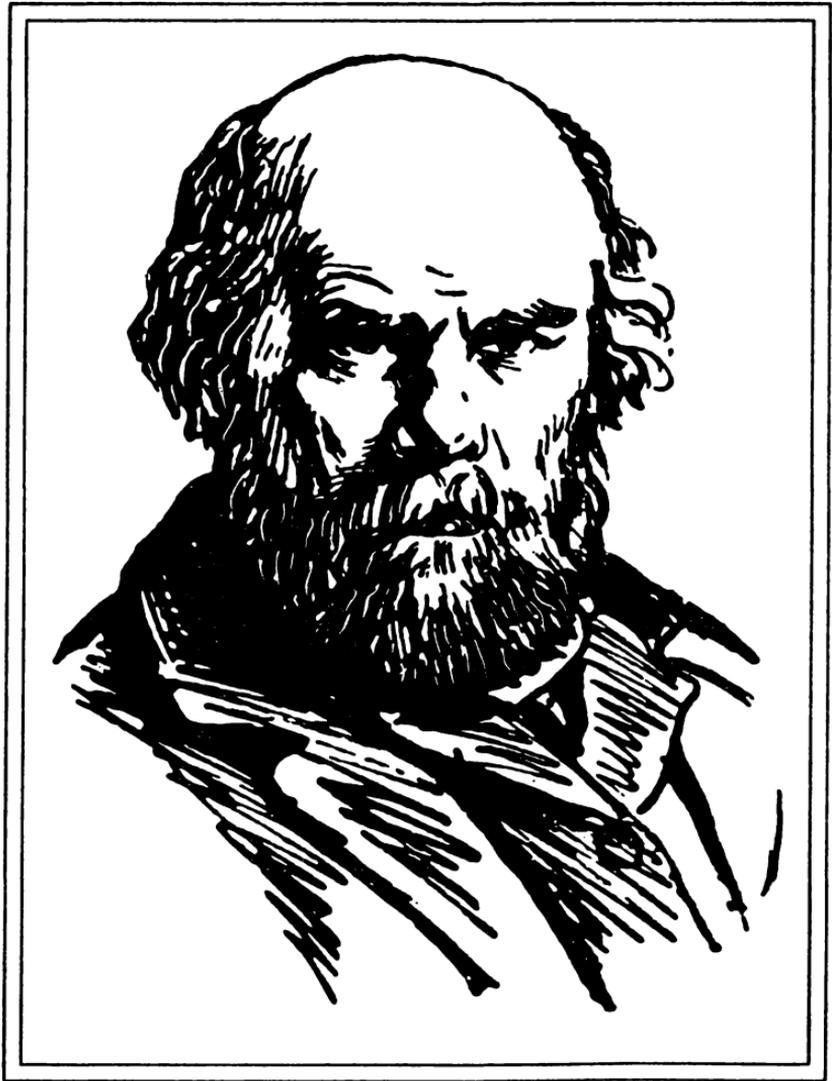
запугивание, странные беспокойства, гримасы, невроты, кровавая путаница, доводящая рассудок до изнеможения, неискренность, преувеличения, занудство, пошлятина, мрак, жуть, траур, деторождения — пострашнее смерти, разнузданные страсти, клика сочинителей, возомнившая себя судом присяжных, трагедии, оды, мелодрамы, нагнетание крайностей, безнаказанно освистанный разум, запахи мокрой курицы, безвкусица, жабы, спруты, акулы, самум пустынь, сомнамбуличность, все ночное, усыпляющее, лунатическое, гнойное, призрачное, подозрительное, вязкое, чахоточное, бормочущее по-моржовьи, судорожное, похотливое, худосочное, ублюдочное, кривоглазое, извращенное, двуполое — амфибии, педерасты, чудеса кунсткамеры, бородатые женщины, — долгие часы полночного уныния, фантазмы, колкости, чудовища, растлевающие душу умствования, непристойности, всё, что не мыслит по-детски бесхитростно, отчаяние, скорбные, думы — эти смертоносные плоды с древа суемудрия, зловонные язвы, ляжки, увитые камелиями, преступное бесстыдство писателя, скользящего под уклон в пропасть небытия, радостно оповещая всех о презрении к самому себе, угрызения совести, лицемерие, зыбкие дали, грызущие душу своими невидимыми, зубами, оплевывание священных истин, вкрадчивое щекотание червей, безумные предисловия, к К р о м в е л ю, М а д м у а з е л ь М о п е н и еще Дюма-сына, дряхлая плоть, бесильные потуги, кошунства, удушье, глухота, бешенство — глядя на всю эту свалку мерзких нечистот, одно упоминание каковых заставляет меня краснеть, — пора, наконец, восстать против всего, что столь удручающе нас ошеломляет и властно пригибает к земле.

Сколько уравновешенных честных страниц хорошей и ясной литературы я отдам за этот клубок слов и фраз, в которых поэт как бы хотел похоронить самый разум, говорит Гурмон.

«Отныне я замечаю меланхолию мужеством, сомнение --- уверенностью, отчаяние — надеждой, озлобление — добротой, жалобы — чувством долга, скепсис — верой, софизмы — спокойным здравомыслием и гордыню скромностью».

Что это? Прозрение? раскаяние? клич вызволения из плена? выход из очистительной плазмы вчерашней деструкции? обречение себя?

Нет, отвергая Мальдорора, пытаясь уравновесить зло его Песен добром надежды и веры, компенсировать иконоборца иконописцем, призывая читателей к соблюдению общественных установлений, добронравию, благочестию и рассудительности, Изидор Дюкас не выглядит перековавшимся: предавая анафеме кумиров, всех этих сумеречных писак, наших великих Дряблоголовых, громоздя язвительные перечни из опостылевших клише романтической литературы, пылко, искренне и страстно (почти насильно) вдавливая евангелические заповеди, он нутром своим чувствует неотрывность антиномий и на пороге небытия оставляет нам — как завещание — слабый проблеск упования неизвестно на что...



ПОЛЬ ВЕРЛЕН

И до утра
Злые ветра
В жалобном вое
Кружат меня,
Словно гоня
С палой листвою.

П. Верлен

Он был несчастен, но никогда
не лгал.

А. Франс

Минутами — я жалкий челн. Беззвездный,
Весь в облаках встречая небосклон,
Один, без мачт сквозь бурю мчится он
С молитвою и ожидая бездны.

Штрихи к автопортрету:

У этого Проклятого судьба самая неласковая, — это тихое слово лучше всего говорит о бедствиях его существования, вызванных непорочностью характера и мягкостью (неизлечимой?) сердца.

Черный сон мои дни
Затопил по края:
Спи, желанье, усни.
Спи, надежда моя!

Не очнуться душе!
Все окутала мгла,
Я не помню уже
Ни добра и ни зла.

Колыбелью плыву
Я под сводами сна.
И одно наяву —
Тишина, тишина...

Или это:

О душа, что тоскуешь,
И какой в этом толк?
И чего ты взыскуешь?
Вот он, высший твой долг,
Так чего ты взыскуешь?

Взгляд бессмысленно-туп,
Перекошена в муке
Щель искусанных губ...
Что ж ломаешь ты руки,
Ты, безвольный, как труп?

Или нет упования?
Не обещан исход?
И бесцельны скитанья,
И неверен оплот —
Долгий опыт страдания?

Отгони этот сон,
Плач глухой и натужный, —
Солнцем день озарен,
Ждать нельзя и не нужно:
В небе алый трезвон.

Или это:

И в сердце растрava,
И дождик с утра,
Откуда бы, право,
Такая хандра?

О дождик желанный,
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.

Откуда ж кручина
И сердца вдовство?
Хандра без причины
И ни от чего.

Хандра ниоткуда,
Но та и хандра,
Когда не от худа
И не от добра.

Или это:

Он столько мерз и голодал,
Что от несчастий под конец
Со старым каторжником стал
Душою схож былой гордец.

Или это:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он...

Кстати, именно Пушкин считал, что гонимые гении — украшение человеческой культуры.

Трудно найти более обидные слова, чем сказанные в адрес Верлена *нашими*, — я имею в виду пасквильянство предвосхитившего нацизм Нордау и авторов наших энциклопедий.

Вот перед вами непредвзятый портрет знаменитейшего из вождей символизма. Лицо очевидного дегенерата, асимметрия черепа, черты монголоидного типа. Далее: патологическая страсть к бродяжничеству, дипсомания, половая распущенность, болезненные фантазии, слабость воли, неспособной обуздать инстинкты. И как следствие того — глубокая душевная тоска, рождающая проникновенные ламентации. В затуманенном мозгу этого слабоумного старика в минуты мистического экстаза возникают виденья — ему являются святые и сам Господь (*М. Нордау*).

Тон задал «отец соцреализма». В статье Поль Верлен и декаденты «буревестник революции» всю свою разрушительную страсть направил на раскрытие отрицательной сущности «этой болезненно-извращенной литературной школы».

ИЗ ЭНЦИКЛОПЕДИИ

Верлен, Поль — поэт, декадент и основатель болезненно-извращенной литературной школы. Упадническая поэзия В. отражает глубокий кризис буржуазной идеологии. Если в первых сборниках стихов В. еще не теряет связь с реальным миром, то в дальнейшем его поэзия проникается все большим субъективизмом, воспроизводя настроения одиночества, умирания и гибели. Выдвинутое В. в «Поэтическом искусстве» требование музыкальности («Музыка, музыка прежде всего») приводит к тому, что слово утрачивает самостоятельное значение, образы становятся неясными и туманными. В последних сборниках стихов В. преобладают мистические и эротические мотивы... В. поэтизировал пассивность, субъективизм, уход в круг неясных скорбных переживаний.

В размытой синеве, неярко и нещадно
Сияет солнца свет, похожи на костры
Кусты осенних роз в тугих объятьях ветра,
И воздух чист и свеж, как поцелуй сестры.

Покинув свой престол в нетронутом эфире,
Природа, в доброте и прелести своей,
Склонилась над людьми, мятежнейшими в мире,
Изменчивейшими из всех ее детей.

Чтобы каймой плаща — куском самой вселенной —
Пот отереть со лбов, угрюмых, как свинец,
Чтобы вдохнуть покой души своей нетленной
В разброд и суету забывчивых сердец.

Сегодня, наконец, мы на земле как дома.
От зол и от обид освобождает нас
Все, что открылось нам в просторах окоема.
Уйдемся. Помолчим. Настал раздумья час.

* * *

Над прошлогоднею травой
Гуляет ветер вихревой,
И снег на солнце и ветру,
Звеня, смерзается в кору.
Но крепнет дух лесов и льдов,
Поет простор на сто ладов,
И в дымных селах день за днем
Всё веселей горят огнем
Колокола и флюгера.
Пора, душа моя, пора!
О, как чудесно одному
Брести в редящем дыму!
В дорогу! Что глядеть назад!
Остыл очаг — остался чад.
Весна сурова, но сладка
И вся — как весть издалека,
Что миновали холода
И Бог терпенья и труда
Нас не забыл. Так помолись —
И в путь. Надежды заждались!

* * *

Она прелестна в свете нежном
Весны шестнадцатой своей
Чистосердечьем безмятежным
Еще невинных детских дней.

Пушкин — да! Верлен — нет!

Потом ложусь я спать, и, наподобье Бога,
Сплю, и во сне опять поэзией живу,
И создаю во сне не то, что наяву, —
Слагаю мудрые, глубокие творенья,
Где нет фальшивых нот, где дышит
вдохновенье,
Стихи, сулящие открыть мне славы храм,
Стихи, что не могу я вспомнить по утрам.

СТИХИ, ЗА КОТОРЫЕ ОКЛЕВЕЩУТ

Всю эту ночь — до гроба не забуду —
Я к твоему прислушивался сну —
И вдруг постиг, услышав тишину,
Как пусто все, как мертвенно повсюду.

Любовь моя! Тебе, такому чуду, —
Как первоцвету, жить одну весну!
О темный страх, в котором я тону!..
Усни мой друг. Я спать уже не буду.

О бедная любовь, как ты хрупка!
Глядится смерть из сонного зрачка —
И вздох похож на смертное удушье.

О, сонный смех, в котором тайно скрыт
Тот роковой, тот жуткий смех навзрыд...
Очнись, молю! Скажи — бессмертны души?

ЖИЗНЬ

Мне встретился рыцарь Несчастье, что скачет и
ночью, и днем,
В молчаньи, под тяжким забралом; он сердце
прошил мне копьем.

СОЛОВЕЙ

Тревожною стаей, слепой и шальной,
Крылатая память шумит надо мной
И плещет, и мечется, бредя спасеньем,
Над желтой листвою, над сердцем осенним,
А сердце все смотрится в омут глухой,
Над Заводью Слез сиротея ольхой,
И клики, взмывая в тоскующем вихре,
В листве замирают и вот уже стихли,
И только единственный голос родной,
Один на земле, говорит с тишиной —
То голосом милым бывая утрата
Поет надо мною, как пела когда-то,

Поет надо мною — о тягостный звук! —
Печальная птица, певунья разлук;
И летняя ночь, наплывая с востока,
Стоит молчаливо, светло и высоко,
И лишь дуновенье прохлады ночной
Едва ощутимую синей волной
Баюкает заводь и в сумраке прячет,
А листья все плещут и птица все плачет.

* * *

Под ветром ежатся, как дети,
Ракит кладбищенских кусты
В белесом леденящем свете.

Скрипят сосновые кресты —
Могил печальные обновы.
Кричат, как заткнутые рты.

Текут, безмолвны и суровы,
Рекою траура и слез
Родители, сироты, вдовы.

По кругу и наперекос,
Под содрогания рыданий
Плутают меж бумажных роз.

Трудны тропинки расставаний!
Летят, беснуясь, облака,
Свивая небо в рог бараний.

Как угрызенье, как тоска,
Живых терзает дрожь озноба,
А мертвым стужа — на века.

Неласкова земли утроба!
Забвенье, память ли нужна
Им, стынувшим под крышкой гроба?

Хоть бы скорей пришла весна
И с нею щебет, и цветенье,
И жаркая голубизна!

Приди, о чудо обновленья,
И расколдуй сады, леса
От зимнего оцепененья!

Пусть солнце полнит небеса,
Пусть над тоскою беспредельной
Погостов жизни голоса
Звучат подобно колыбельной.

* * *

В руках ведь заключен особый смысла
В них целый, мир, исполненный движенья,
Где как мизинец, так и перст
Творят магнитных полюсов боренье.

* * *

Меня не веселит ничто в тебе, Природа:
Ни хлебные поля, ни отзвук золотой
Пастушеских рогов, ни утренней порой
Заря, ни красота печального захода.

Смешно Искусство мне, и Человек, и ода,
И песенка, и храм, и башни вековой
Стремленье гордое в небесный свод пустой,
Что мне добро и зло, и рабство, и свобода!

Не верю в Бога я, не обольщаюсь вновь
Наукою, а древняя ирония, Любовь,
Давно бегу ее в презренье молчаливом.

Устал я жить, и смерть меня страшит. Как челн
Забывтый, зыблемый приливом и отливом,
Моя душа скользит по воле бурных волн.

Да, он был декадентом и символистом — декадентом душевной правды и символистом правдивой жизни, ибо жизнь — это и есть воплощенный декаданс, а правда — полна символов.

Да, таков «основатель болезненно-извращенной литературной школы» — сделавший декаданс делом жизни, придавший поэзии

задушевность и музыкальность, усиливший ее выразительность, сблизивший поэтическое слово с живой речью. Да, таков один из самых проникновенных и трепетных поэтов, испытывавший неразрешимую тревогу по несуществующей красоте.

* * *

Бывают харизматические вожди, а бывают харизматические поэты — уста Бога. Его деянья и его свершенья. И те, и другие — несчастны: властители мира и его изгой...

Судьба Верлена — трагична. Синтез порока и чистоты, он издавал соловьиные трели из кабаков, бардаков и тюрем, то опускаясь на заблеванное дно жизни, то, всплывая, чтобы стать ее учителем.

Даже среди гениев его судьба беспримерна. Сковорода? — слишком отшельник. Уайльд? — слишком джентльмен. Патология желез внутренней секреции, недостаток воспитания, богомность, слабохарактерность превратили его жизнь в непрекращающийся скандал. Он то исчезал на десятилетия, предаваясь разнузданному пьянству и разврату, то вдруг публиковал религиозные литургические стихи, то испытывал угарные чувства, то требовал добра... Французский Диоген, один из представителей контркультуры, он не усматривал в панкизме ничего предосудительного.

Да! Поль Верлен, выходец из буржуазной семьи, никогда не обладал ни буржуазным мироощущением, ни классовым инстинктом. Люди казались ему отнюдь не связанными с ним совокупностью прав, обязанностей и интересов. Он взирал на них как на шествие марионеток или китайских теней.

Его стихи иногда кажутся извращенными, но это чисто детская, наивная, природная извращенность. Это — варвар, дикарь, ребенок, скажет о нем Жюль Леметр. Но в душе этого ребенка — музыка, и порой он слышит голоса, которые до него не слышал никто.

Ведь все поэты — дети... Или безумцы...

Бедные музыканты, бродяги и пьяницы, чьи смычки издают божественные звуки.

О. Мандельштам, для которого Верлен был одним из поэтических образцов, связывал его путь с путем Вийона, одного из первых акмеистов в мировой поэзии:

Астрономы точно предсказывают возвращение кометы через большой промежуток времени. Для тех, кто знает Виллона, явление Верлена представляется именно таким астрономическим чудом. Вибрация этих двух голосов поразительно сходна. Но, кроме тембра и биографии, поэтов связывает почти одинаковая миссия в современной им литературе. Обоим суждено было выступать в эпоху искусственной, оранжерейной поэзии, и подобно тому, как Верлен разбил «*septes chaudes*» символизма, Виллон бросил вызов могущественной риторической школе, которую с полным правом можно считать символизмом XV века.

В Верлене в новом обличье восстали Шарль Орлеанский, Ронсар и Вийон, поэзия средневековых труверов и школяров. Со старофранцузской поэзией и вагантами его сближает не только прерывистая ритмика, но полнота выражения чувств, раскрепощенность, сознательное противостояние галантностям и «красивостям» куртуазной поэзии.

Почему небесные слова всегда произносят не сильные, но сырые, не святые, но грешники-горемыки, не повергающие, но поверженные, чей стон и есть самая виртуозная песнь?

Что главное в нем? Музыка чувств или боль утраченной надежды? Беспредельная языковая свобода или чарующая меткость? Непринужденная ясность или рвущая наружу жизненность? Ду-

ховность или непосредственность, проникновенность или буквальность?

Гениальность Верлена в том, что ему было дано увидеть и ощутить мир совершенно по-своему, но так, как стали видеть и ощущать его последующие поколения поэтов, вплоть до наших дней... Верлен утвердил правомерность смутного и нерасчлененного, полифонического и полихромического восприятия мира, сделав мгновенное переживание поэтическим объектом. Это оказалось мощным освобождающим фактором в сфере внутренней жизни человека. Пусть поэтические «дети» и «внуки» Верлена переживали не то, что переживал он, но переживали они приблизительно *так*, как он.

Ведал ли он, что творил?

В своих стихах он умел подражать колоколам, уловил запахи преобладающей флоры своей родины, с успехом переразвивал птиц и перебирал в своем творчестве все переливы тишины, внутренней и внешней, от зимнего звездного безмолвия до летнего оцепенения в жаркий солнечный день.

Поэт души и тишины, зла материи и сквернословья...

Прост он или сложен?

Требовать от гения стереотипов — в жизни, поведении, музыке слова, мазке?..

Произведение искусства и сама жизнь суть творение гениального духа, руководствующегося собственными законами. Ни мораль, ни истина здесь ни при чем. Произведение — плод воображения и уже поэтому не тождественно миру, но само — мир, самодостаточный и бесконечный.

СВИДЕТЕЛЬ — ЗОЛЯ

Верлен создавал свои стихи так же, как груша производит свои плоды. Ветер дул, и он шел туда, куда гнал его ветер. Он никогда не хотел чего-либо, никогда не спорил о чем-либо, не обдумывал, не исполнял, никогда ничего не делал рассудочно. Внешние воздействия могли бы преобразить его творчество, но все равно он остался бы рабом своих чувств. И его гений все равно придал бы такую же силу песням, которые непроизвольно срывались с его уст. Для такой натуры почва имеет весьма мало значения, так как всё в ней растет в полноте неотразимой личности.

СВИДЕТЕЛЬ — ГЮИСМАНС

Один на протяжении стольких столетий Верлен снова нашел эти звуки смирения и простоты душевной, эти мотивы скорби и сокрушения, эти младенческие радования, забытые с поры возврата к языческой гордыне, каковым было Возрождение.

Он унаследовал достоинства музыки, которая именно благодаря незаконченности и расплывчатости очертаний, более, чем поэзия, способна отражать смутные чувствования души, ее неопределенные устремления, мимолетные довольства и тонкие муки.

Мы, привыкшие к абсолютам своих стоеросовых мерок, конечно же, никогда не пойдем его: он будет шокировать убийц своего будущего. Между тем, порочный и простодушный, он чист сердцем — в своей вере так же, как в своем неверии.

Однажды в больнице Сент-Антуан — совсем в духе Иакова Ворагинского — он сказал солдату африканского батальона, не верившему ни в Бога, ни в черта: кто-то же должен быть там, наверху, кто посмышленнее нас. И в этом наивном простодушии больше веры, чем в житиях святых.

Трудно придумать нечто более несовместимое: облик Овода и полное невладение собой, вдохновенная поэзия и животный ин-

стинкт, святость и порок, раскаяние и цинизм, изысканная виртуозность и стихийность, высший аристократизм духа и низшее плебейство тела.

... самый оригинальный, самый грешный, самый мистический, самый сложный, самый простой, самый смятенный, самый безумный, самый вдохновенный и самый подлинный...

И... самый несчастный...

Старый бродяга, уставший от 30-летних скитаний; мудрец; обуянный природными влечениями сатир, наполовину бог, наполовину животное, — скажет Анатолий Тибо.

Почему гении, всезнающие гении, гении, познавшие цену славы, веры, надежды, — обрекают себя на мытарства, беспутную жизнь, нечеловеческий труд, граничащий со страданием? Чтобы укрыться от жизни?

Нет! Чтобы, как насекомое, влекомое божественным инстинктом — таинством, о котором, кроме названия, ничего не известно, — исполнить свою роль: посредством себя излиться (музыкой, словом, краской) тем, что их порождает, их использует, наконец, их убивает.

Мистика? Да! Как объяснить иначе? (Слава, тщеславие, награда в бренном или загробном мире — это не для гениев, это для простофиль).

Мне его путь чем-то напоминает путь Николая Успенского или Саврасова.

Разгадка «феномена Верлен» — симбиоз отторженности и инфантилизма, слитности с бытием и изгойства «заброшенного в мир»:

Характер Верлена был двойствен. С одной стороны, он — «женственная натура», впечатлительная, пассивная,

нуждающаяся в любви и покровительстве, с другой — натура «мужская», напористая в своей чувственности и требовательная в неутомимой жажде материнской ласки, которой он добивался от всего и от всех — от родителей, от кухни, от своего младшего друга Рембо, от жены, от самого мироздания, наконец. Не умея обуздать в себе ни одного из этих начал, примирить их друг с другом и с практической жизнью и оттого томясь постоянной внутренней болью, выливавшейся в припадки бешеной ярости и запойного пьянства, «бедный Лелиан», как он сам себя называл, в сущности на всю жизнь остался ребенком, которого по-настоящему так никто и не приласкал.

Подобно Бодлеру, Верлен принадлежал к тем людям, которые как бы сохраняют живую генетическую память о своем «дорождении» — о материнском лоне, об изначальном единстве с мирозданием и причастности к Богу и поэтому чрезвычайно остро переживают драму своей отторженности, «изгнанничества в мир», где им приходится обретать «самость», индивидуализироваться, совершать ответственные поступки и т. п., однако, в отличие от Бодлера, осознававшего свою «единственность» с болезненно-острым наслаждением, Верлен воспринимал ее скорее как бремя, которое нужно сбросить, чтобы вновь слиться с тем целым, которому ранее он безраздельно принадлежал.

Именно поэтому «душа» Верлена ощущает себя не как некое устойчивое «я», выделенное из внешнего мира и обособленное от других людей, но, напротив, как нечто зыбкое, переливающееся множеством неуловимых оттенков, «несказанное» и, главное, живущее постоянным предвкушением возврата в не расчлененную стихию первоначал.

Поль Верлен родился в Меце 27 января 1844 года в семье капитана артиллерии. Его родители были выходцами из северных провинций: отец — валлон, мать родилась близ Арраса. Семья жила в достатке: после смерти отца ее доход составлял 10-12 тысяч ливров ежегодно. Поль получил серьезное классическое обра-

зование в институте Ландри и лицее Бонапарта (ныне — лицей Кондорсе).

Сын военного и богатой провинциальной сахарозаводчицы, Поль рос распущенным шелопаем-проказником. О его лицейских годах осталось лишь несколько анекдотов. Стихотворная мания овладела им к 14-ти годам, но к этому времени он был прекрасно начитан, знал Сент-Бёва, де Лиля, Готье, Банвиля, Бодлера. Помимо поэзии его интересовала риторика и языки. Он не был тем ленивцем, каким пытается представить себя в неоконченной *Исповеди*, но не был и вундеркиндом или трудоголиком. Не окончив университета — сказались неудачные спекуляции отца, — он начал чиновничью карьеру, глубоко чуждую начинающему поэту.

Сократ из Меца был дурен собой — настоящий фавн с причудливо всклокоченной бородой, громадными впадинами глазниц, курносый, скуластый, чем-то напоминающий орангутанга, вырвавшегося из зоопарка.

Рано почувствовав неистовый «зов плоти», чувствуя себя не в силах противостоять козням сидевших в нем бесов, Поль, как сатанинское наваждение, воспринимал собственное уродство — чувство, без которого нам не проникнуть в сущность «феномена Верлен»:

Нашел на сердце странный стих —
Я счел, что мир меня обидел:
Я в женщинах красавиц видел,
Но сам уродом был для них.

К тому же он всю жизнь ощущал потребность в женском покровительстве («Я свыкся с этим сном, обманчивым и странным, // В котором я люблю и знаю, что любим, // Но облик женщины порой неуловим...»); «О, женская любовь, ты греешь и ласкаешь...». Эта чувственность, вытесненная в сферу воображения, порождает болезненный фатализм. Верлен боится, что мощный водоворот затянет его в ужасную бездну; боится «болезнетворных испарений», боится

медленных ядов «которые затопляют мои чувства, душу и разум».

Меж тем ему кажется, что он нашел женщину, чья любовь «греет и ласкает». Это его замужняя кузина Элиза Монкомбль, ласковая, полная сочувствия. Борнек изложил этот эпизод с большим тактом. «Лишь для нее одной он не был ни некрасив, ни робок. Он поверяет ей свои страхи, и она их успокаивает, поверяет мечты, и она поддерживает их. Она высоко его ценит, понимает его, верит в его талант... Это счастье. Она его Армида, его Беатриче. Но внезапно все кончилось. Она спохватилась. Ее отняли у него. Любовь стала с ее стороны лишь дружбой. И Верлен опять сирота». Осенью 1866 года Элиза, никогда не отличавшаяся хорошим здоровьем, в тяжких муках родила девочку. В ноябре вышли «Сатурнические стихотворения». Спустя три месяца, весело напевая в кругу семьи, она издает страшный вопль и падает без чувств... Никогда уже больше... Первая надежда на спасение кончается для Верлена крахом.

«Волшебница умерла — пусть волшебство переживет ее... Но если швартовы, которые связывали его с этим единственным островком, оборваны смертью, как обрести другие волшебные острова?..». Верлен хочет забвенья, хочет снова и снова воскрешать свое счастье. Он начинает пить. Очутившись в этом «бездонном раю», куда, обессилев от горя, он дает себя затянуть, он пробуждается «на другом берегу поэзии», в зачарованных садах «Галантных празднеств». Там, в прозрачной сказочной ночи, среди пейзажа, словно сошедшего с полотен Ватто, «кавалеры, распевающие серенады, и их прелестные слушательницы» развлекаются «игрою в любовную грезу». На смену отчаянью приходит восторг, на смену зловещему рогу — веселая мандолина.

Столь резкая метаморфоза не может не удивить. Жак-Анри Борнек объясняет ее тремя обстоятельствами: символикой Ватто; своеобразной логикой опьянения, позволяющей грезить наяву; наконец, опытом современной богемы, ибо Вер-

лен, который перебрался в Париж (где он служит в муниципалитете), посещает салон блестящей Нины де Виллар, особы поэтического склада, которая жила «в причудливом мире мимолетных любовных связей, неразберихи чувств и лирических томлений». Поскольку мы обязаны ей «Галантными празднествами», воздадим же хвалу Нине де Виллар...

В его биографиях мы обнаружим длинный перечень имен — мужских и женских (чисто античные влечения в духе анекдотов Диогена Лаэртца), — к тому же он рано пристрастился к вину...

Немного кротости! Смири свои порывы!
Хотя бы для того, чтоб нас развлечь, порой
Должна любовница казаться нам сестрой.
Немного кротости, и будем мы счастливы!

Будь нежной, заласкай до сладких сновидений!
Как стоны страстные твой томный взгляд хорош.
Прекрасней трепета, объятий, исступлений
Твой долгий поцелуй, хотя б и был он — ложь!

Но ты мне говоришь, что в сердце с звонким рогом
Идет слепая страсть по всем его дорогам...
Оставь ее трубить! Мне в руку руку дай,

К челу своим челом прильни, когда устанешь,
Опять клянись мне в том, в чем завтра же обманешь,
И до зари со мной, дитя мое, рыдай!

Можно было заранее угадать, пишет биограф, что первая девушка, которая обратит внимание на любвеобильного, но страшного «господина Поля», всецело овладеет его душой. Как мы видим, будущая жена была не первой, но сестра друга Поля юная Матильда (Мотэ) де Флервиль, к своему несчастью, неожиданно согласилась стать его супругой.

Он был в восторге от этой феи. Увы! Фея оказалась благонамеренной и чопорной мешанкой. Зачем он был ей

нужен, этот влюбленный сумасброд, к тому же скомпрометировавший себя службой Коммуне? Верлен пытается в «Доброй песне» описать супружеское счастье, «спутницу, которую он наконец нашел, изящную и нежную, в расцвете своих шестнадцати лет». Он пытается убедить себя, что ему и вправду не нужно иного рая. Что же он в действительности обрел? «Затхлое блаженство, рабство под вывеской порядка и верности, туповатость «Доброй песни» и интеллектуальную дремучесть семейства жены».

Да, он любил Матильду, да, ей он преподнес в качестве свадебного подарка прелестную Д о б р у ю п е с н ь, да, прогулка на улицу Батиньоль одно время была его дорогой к раю, но к тому времени он уже неплохо обследовал пути в рай иной — в дешевый рай шантанов и притонов, где забытье и наслаждение стоили несколько франков.

Женитьба должна была стать для него возрождением, остепенением — с присущей ему страстностью он верил в это, — но... не стала. И не потому, что медовый месяц омрачился Седаном, а затем казармой, а потому, что Верлен был тем, кем он был, и соблазны оказались сильнее любви к женщине. Главное, чего Верлен так и не понял, это противоположность семейных отношений личности его склада.

Через тринадцать месяцев брака Верлен ощущает себя человеком обманутым, сам не понимая кем, человеком озлобленным, сам не понимая против чего. Надвигается гроза, близится катастрофа.

Свадьба ничего не изменила в болезненных пристрастиях Поля. Он каялся, просил прощения у жены, но не мог устоять перед искушением «зеленого змия». К тому же в состоянии опьянения становился неконтролируемым, страшным. С первых дней семейной жизни происходили столь ужасные сцены, что мадам Верлен вскоре

заговорила о разводе. Матильда призналась мужу, что вышла замуж вовсе не для того, чтобы досматривать опасного больного, но ради светской жизни, литературного салона, богатства, наконец.

На суде она заявила, что вышла замуж по недоразумению и что далее такая жизнь продолжаться не может. Суд «вошел в положение» семьи Флервиль, присудив госпоже Мотэ с сыном оплату «убытков», разорившую Поля. Семейных крах совпал по времени с восстанием в Париже: Поль не подчинился приказу Тьера вместе с другими государственными служащими покинуть столицу и лишился хорошо оплачиваемой службы, тем самым утратив последний источник существования. Неожиданную «свободу» он использовал для того, чтобы снова отдаться возлюбленному «стеклянному богу»: чем больше он ощущал свою вину, тем больше хотел забыться и утопить горести в стакане.

Возвращаясь на четыре года назад к **С а т у р н и ч е с к и м**
п о э м а м, внимательно прочтем его **Р е з и н ь я ц и ю**:

В дни юности мечтал я о Непале,
О славе папы иль царя царей,
Сарданапале, Гелиогабале...

Меж золота и дорогих камней,
Под музыку, в пьянящем аромате,
Мне снился рай ласкающих объятий...

Прошли года и стих мой буйный пыл,
Узнал я жизнь, узнал ее законы,
Умею чтить границы и препоны,
Но прежних грез своих не разлюбил!

Пусть на пути к величью — Невозможность!
Все ж малого не славит мой язык!
И мне противны: милый женский лик,
Неточность рифм и друга осторожность!

Что здесь важно? Верлен — не просто интимнейший из поэтов, но и исповедальнейший из них. Он не знает, что поет, и

поэтому то, что он поет — глубинная песнь песней. В двух последних строках — Верлен грядущий! Две строки — весь психоанализ!

Нет, он не был женоненавистником, как, скажем, Ноланц, Шопенгауэр или Брамс, но Дюжарден, Рембо или Летинуа влекли его неизмеримо сильнее, нежели Матильда, Филомена, Эсфирь или Евгения Кранц. По-настоящему он любил именно этих красивых, изящных, меланхолических юношей — своего двоюродного брата Дюжардена, трагически погибшего в 1870-ом, Люсьена Виотти, сына фермера Люсьена Летинуа, но, конечно, больше всех — другого великого поэта-юношу Артюра Рембо, который был одновременно его величайшей радостью и злым духом.

(Но ведь и Микельанджело любил Г. Перини, Фебоди Поджо, Чеккино деи Браччи, Томаззо деи Кавальери, писал им страстные письма, посвящал безмерно пылкие стихи, какие пишут лишь любимым женщинам: «желанный, нежный властелин...»).

Так что же — Анакреонт и Вафилл XIX-го?

Ляжем здесь, Вафилл, под тенью,
Под густыми деревьями...

Но XIX век был далек от Пизистратовой свободы, даже мудрый Солон для него недостаточно морален, Клеобулу и Мемсту здесь нельзя надеяться на пощаду.

Джойс говорил об Уайльде: он был отнюдь не извращенным монстром, невесть откуда взявшимся в благополучной цивилизации современной Англии (как Андре Жид — современной Франции), — напротив, он был логическим и неизбежным продуктом англосаксонского воспитания с его жестоким регламентом и тайными пороками. Вообще говоря, даже странно, что извращения относительно редки в этом лучшем из миров.

Впрочем, дело не в воспитании и, возможно, даже не в бисексуальности Верлена. Учитывая его инфантильный комплекс и привычку жить в компании друзей, можно предполагать, что речь шла не о гомосексуализме, а о мужской дружбе, которая часто перевешивала супружескую любовь. Верлен, как и Бодлер, всю жизнь оставался ребенком, и для него мужское братство могло преобладать над зовом плоти.

В отрицании современной поэзии Артюр Рембо делал исключение лишь для Верлена — именно к последнему он обратился с просьбой о гостеприимстве. Юный поэт, прилагая к письму свои стихи, сообщал, что живет он в Шарлевиле, что у него нет работы и что он страстно желает переехать в Париж. Заинтересовавшись удивительными, ни на что не похожими стихами корреспондента, Верлен уговаривает семью жены оказать ему гостеприимство. «Приезжайте, мой дорогой человек щедрой души, вас приглашают, вас ждут». Роковая встреча состоялась осенью 1871 года...

«Чудо-ребенок» с первого взгляда околдовал Верлена. Это была в высшей степени странная привязанность, которая, по словам А. Моруа, положила начало драме, в которой суждено погибнуть если не гению Верлена, то его рассудку.

Рембо разом заполонил все его существо. «Тайное братство школьников, разгульный хмель детей богемы, рассудочная чувственность, дерзкое наслаждение забвением» — Верлен спешит испытать всё. Для этого надо сперва отмести то, чем он жил прежде. Буржуазия, чиновничья бюрократия, религиозное лицемерие, добропорядочная литература, косность и приспособленчество во всех видах незамедлительно посланы ко всем чертям.

Продолжение известно. В этой странной паре Рембо, хоть он и на десять лет моложе, господин и повелитель. Он проповедует, что Поэт становится ясновидцем, только если он окунается в великое смешение всех чувств. Отсюда возврат к пьянству, отсюда ночное бродяжничество. Мелкобуржуазный

быт Верлена, его маленький сын вызывают у Рембо издевательскую ухмылку. Он откровенно говорит о своем презрении к «Доброй песне» и к ее лживой вдохновительнице. «Только со мной можешь ты быть свободным». Повинуясь своему беспощадному повелителю, Верлен кидается в тот кипящий водоворот, который станет потом предметом стольких домыслов и толкований.

Предосудительное, граничащее со скандальностью, поведение юного гения делало его пребывание в доме Верленов невозможным. Жена, мать, друзья, предчувствуя недоброе, ополчились против юноши, но... что доводы против дружбы... Верлен хотел лишь одного — быть неразлучным с новым другом; семейные сцены, укоры матери и друзейнисколько не трогали его. По мере того, как отношения Верлена с женой ухудшались, чему в немалой степени содействовала также усиливающаяся любовь к абсенту, отдаление от Рембо становилось невыносимее. И когда супруги приняли решение временно расстаться, Верлен отнесся к нему, как к божьему персту. Впереди маячила свобода, и не просто свобода — а свобода наедине с другом. В июле 1872-го они оказались в поезде, отправляющемся в Бельгию. Но то ли упоение счастьем, то ли усердное, посещение станционных буфетов, то ли вызывающее поведение в полицейском участке привели к тому, что до Голландии они не добрались.

Таким образом, друзья непредвиденно оказались в Лондоне. О их первом пребывании в столице туманного Альбиона сведений очень мало, а домыслы окрашены бракоразводным процессом, затеянным в это время Матильдой. Поводом для развода, как известно, были «предосудительные отношения Верлена к Рембо».

Сохранившиеся документы не позволяют однозначно прояснить, действительно ли были отношения двух великих поэтов «предосудительными». Это, естественно, стало благодатной почвой для множества биографов, падких до «клеяких листочков». Совершенно очевидно, что в дружбе Верлена и Рембо, которая

слишком часто характеризуется как «постыдные отношения», лидерство принадлежало второму: все исследователи сходятся во мнении, что воплощавший человеческое слабование и идущий на поводу своих влечений Верлен не мог тягаться со «сверхчеловечностью» Рембо, на практике осуществлявшем заветы Заратустры. Даже в поэзии влияние Рембо на Верлена является доминирующим. Даже если Верлен испытывал гомосексуальную тягу к младшему другу, трудно себе представить, что лидирующий в этой паре человек с нормальной сексуальной ориентацией (о которой свидетельствует наличие у Рембо множества случайных «подружек» в юности и «гарема» во время заморских странствий) шел на поводу у старшего друга. Поэтому я склоняюсь к малопривлекательной для любителей клубнички версии, что «постыдные отношения» — плод разгоряченной фантазии биографов.

Об отсутствии таковых свидетельствует и яростная реакция Верлена. Человек в высшей степени непрактичный и экзальтированный, он кидался из крайности в крайности: то хотел вызвать на дуэль адвоката жены, то думал устроить «суд чести», то предложил подвергнуться вместе с Рембо медицинскому освидетельствованию... Друзьям с трудом удалось уговорить поэта не выставлять себя на посмешище.

Время, проведенное в Лондоне, не прошло для Верлена бесплодно. Здесь была написана его четвертая после Сатурнических Поэм, Галантных празнеств и Добрай песни книга — Романсы без слов. Верлен посвятил ее лучшему другу, но, дабы не раздувать скандал еще больше, Лепелетье убедил поэта убрать это посвящение. Книга была издана, но, как и три первых, не нашла ни читателей, ни критиков, ни каких бы то ни было отзвуков в печати.

Весной 73-го Верлена ждал удар — бегство Рембо. Что побудило его к бегству — натура бродяги, безденежье или сложные отношения с Полем, — мы не знаем, но Верлен был потрясен. Он впал в протрацию, отчаяние, испытал нервный шок, почувствовал

близость смерти, и только немедленный приезд матери предотвратил катастрофу.

К сожалению, разрыв не стал окончательным и явился лишь шагом к уже близкой трагедии. Вняв мольбам Поля, Артюр приехал к нему в Бельгию, но все попытки Верлена наладить прежние отношения вели к противодействию и ссорам. Наконец под влиянием крайнего возбуждения — то ли алкоголя, то ли вестей из Парижа — бежал сам Верлен. С дороги он написал Рембо письмо, в котором сообщал (или грозил?) вызвать жену или убить себя. Впрочем, спустя несколько дней, он телеграфировал другу просьбу о прощении и очередной призыв не покидать его. Далее слушаем биографа.

Матильда не приехала, но мать и Рембо явились; мать надеялась спасти сына и вернуть его к тихой жизни; Рембо хотел высказать Верлену свое негодование и взять у него нужную сумму денег, чтобы навсегда с ним расстаться. Все трое были взволнованы и расстроены до крайности, и малейший толчок мог повести ко взрыву. Этот взрыв и произошел на другой день по приезде Рембо, в полдень.

Верлен вернулся домой под сильным влиянием алкоголя. Он показывал только что купленный револьвер. Между ним и Рембо произошло окончательное объяснение. Рембо настаивал на своем решении уехать и просил денег. «Де-нег! де-нег!» повторял он упрямо. Верлен, который был как сумасшедший, умолял его остаться с ним. Мать Верлена, присутствующая тут же, тщетно старалась успокоить его.

Что произошло затем, не вполне ясно. Согласно намекам Верлена в его книге «Мои темницы», с рассказом матери и с показаниями перед судом Рембо, — Верлен, не помня себя, здесь же в комнате, вынул револьвер и дважды выстрелил в Рембо, ранив его в запястье левой руки (рана оказалась легкой, хотя пулю удалось извлечь только на третий день). После выстрела Верлен опомнился, бросился в соседнюю комнату, упал на постель, и, в отчаянии, протяги-

вая револьвер Рембо, кричал ему: «убей меня!». Мать постаралась успокоить обоих; она дала несколько франков Рембо, перевязала ему рану и посоветовала ему уехать немедленно. Верлен вызвался проводить его на вокзал. Во время пути между ними опять возникла ссора. Рембо, видя, что Верлен вновь опустил руку в карман, и, думая, что он вновь намерен стрелять, бросился бежать, крича: «Убивают!». Верлен погнался за ним, дико жестикулируя, угрожая, крича также. Их арестовали, у Верлена нашли револьвер, а Рембо был ранен.

Так ли происходило это событие или это лишь официальная версия, придуманная для суда, во всяком случае Верлен был арестован...

Дальше был суд. Пострадавший выступил на нем со следующим заявлением:

— Приблизительно года два тому назад я познакомился в Париже с Верленом. В прошлом году, в результате его несогласий с женою и ее семьей, он предложил мне отправиться с ним за границу, где бы мы зарабатывали себе на жизнь тем или иным способом, ибо у меня нет никаких личных средств, а Верлен живет лишь на свои трудовые доходы да на небольшие деньги, которые он получает от матери. В июле прошлого года мы оба приехали в Брюссель, где провели около двух месяцев. Убедившись, что в этом городе нам делать нечего, мы отправились в Лондон. Там мы прожили вместе до самого последнего времени, занимая общую квартиру и живя вскладчину. В результате ссоры, происшедшей между нами в начале минувшей недели, ссоры, возникшей из-за того, что я упрекал его в беспечности и в nepозволительном обращении с некоторыми нашими знакомыми, * Верлен почти без всякого предупреждения по-

* Показания Рембо здесь слегка расходятся с версией Верлена, сообщенной им его другу Эмилю ле-Брену, и с объяснением Эрнеста Делаз.

кинул меня, даже не сообщив, куда он уезжает; однако я мог предполагать, что он отправился в Брюссель или проездом будет в нем, так как он сел на пароход, отходивший в Антверпен. Вскоре я получил от него письмо с пометкою «на борту», которое я вам представляю; в нем он уведомлял меня, что намерен опять сойтись с женой, а если она не откликнется на его зов, то через три дня он покончит с собой. Он также просил меня писать ему до востребования в Брюссель; я отправил ему туда два письма, в которых убеждал его возвратиться в Лондон или позволить мне приехать к нему в Брюссель: я желал опять поселиться с ним, так как у нас не было никаких причин расходиться*.

Уехав из Лондона, я прибыл в Брюссель во вторник утром и отправился к Верлену. Он жил с матерью; у него не было никаких определенных планов на будущее, но он не хотел оставаться в Брюсселе, так как опасался, что ему нечего будет делать в этом городе, я же, со своей стороны, не желал вернуться в Лондон, как он мне предлагал, так как наш отъезд неминуемо должен был произвести слишком неприятное впечатление на наших друзей. Я решил вернуться в Париж, и Верлен то высказывал намерение сопровождать меня, чтобы, как он говорил, расправиться с женой и ее родителями, то решительно восставал против этой поездки, так как Париж был связан для него со слишком тяжелыми воспоминаниями. Он все время находился в состоянии невероятного возбуждения. Однако он энергично настаивал, чтобы я не уезжал; поминутно он переходил от ярости к отчаянию, и во всем, что он говорил, не было ни малейшей последовательности. В среду вечером он много выпил и вернулся пьяным. В четверг, уйдя из дому часов в шесть утра, он воз-

* Это не совсем верно. Поспешность, с какою Рембо постарался приехать к Верлену, объясняется главным образом соображениями денежного свойства: у него не было ни гроша, и он стремился возвратиться во Францию (Примечания Ж. Карре).

вратился лишь в полдень и на этот раз тоже пьяный; он показал мне купленный им пистолет, и на мой вопрос, что он намерен сделать с ним, Верлен ответил шутя: «Это для вас, для меня, для всех!». Он был чрезвычайно возбужден.

За то время, пока мы все сидели в нашей комнате, он несколько раз выходил в бар — выпить рюмку-другую; он ни за что не хотел примириться с мыслью о моем отъезде в Париж. Я твердо стоял на своем и даже просил его мать дать мне денег на эту поездку. И вот, выбрав подходящий момент, Верлен закрыл на ключ дверь, выходящую в коридор, и, загородив ее, сверх того, стулом, сел на него; я в ту минуту стоял как раз напротив него, прислонившись спиной к стенке. «Если ты уезжаешь, вот тебе, получай!» — крикнул он мне и, направив на меня пистолет, спустил курок; пуля попала мне в кисть левой руки; за первым выстрелом последовал второй, но в этот раз Верлен не целился в меня, так как дуло пистолета было опущено книзу.

Немедленно вслед за этим Верлена охватил приступ сильнейшего отчаяния; он кинулся в соседнюю комнату, забираемую его матерью, и повалился на кровать. Он казался совершенно сумасшедшим и, всунув мне в руки пистолет, умолял меня выстрелить ему в висок. Все поведение его ясно свидетельствовало о том, что он глубоко раскаивается во всем случившемся. Часов в пять он, вместе с матерью, отвел меня сюда на перевязку*. Вернувшись в гостиницу, Верлен и его мать предложили мне либо оставаться с ними, обещая ухаживать за мною, либо поместить меня в больницу до полного моего выздоровления. Так как ранение, на мой взгляд, было не слишком серьезным, я выразил желание уехать в тот же вечер во Францию — к матери, в Шарлевиль. Мои слова снова повергли Верлена в отчаяние. Его мать вручила мне двадцать франков на билет, и оба они вызвались проводить меня на Южный вокзал.

* В приемный покой больницы св. Иоанна в Брюсселе.

Верлен производил впечатление настоящего сумасшедшего; он всячески отговаривал меня от поездки, но в то же время не вынимал руки из кармана, где у него был пистолет. Когда мы дошли до Руппской площади, он опередил нас на несколько шагов, потом опять поравнялся с нами; его поведение внушало мне опасение, что он снова может позволить себе какую-нибудь безумную выходку. Тогда, решив избавиться от его присутствия, я повернулся и пустился наутек; добравшись до ближайшего полицейского поста, я просил арестовать Верлена. Пуля, засевшая у меня в кисти, еще не извлечена; здешний врач говорит, что это можно будет сделать не раньше, чем через два-три дня.

Приведу также вопросы судьи и ответы пострадавшего судье:

В. — На какие средства вы жили в Лондоне?

О. — Главным образом на деньги, которые госпожа Верлен посылала своему сыну; мы давали также совместные уроки французского языка, но заработок наш был невелик: франков двенадцать в неделю.

В. — Известна ли вам причина несогласий между Верленом и его женой?

О. — Верлен был против того, чтобы его жена продолжала жить у своих родителей.

В. — Известна ли вам причина разногласий между супругами в связи с вашей близостью с Верленом?

О. — Да, она даже обвиняет нас в противонравственных сношениях. Но я не имею ни малейшей охоты заниматься опровержением подобных клеветнических измышлений.

Итак, всё было против Верлена: образ его жизни, жена, требующая развода, общественное мнение, обвинение в покушении по мотивам «противоестественной ревности», темные слухи о его невообразимой развратности, даже внешний вид «пьяного сократа» — легко себе вообразить возмущение моралистов-ипокритов...

Так Верлен оказался в тюрьме.

Но это было освобождение...

Он потерял всех — товарищей, жену, самого близкого друга, он был отлучен от алкоголя, несообразностей богемной жизни, свободы, но взамен он получил нечто большее — возможность обращения.

И обращение состоялось!

«Редко случается, — говорит Борнек, — чтобы злой рок пользовался прямыми линиями; благодать это позволяет себе еще реже. Вначале, в том социальном аду, какой представляет собою тюрьма, Верлен изрыгает хулы. Нет для него больше ни друзей, ни женщин, ни пристанища в жизни. Потом он обращает свой взор к пышному дереву, которое он видит за решеткой окна; пригвожденное к земле, оно вершиной тянется к лазури небес, где разлит великий покой. И он пишет свои самые прекрасные стихи. «Из всех своих сладких страданий// Творю я свое колдовство». Он постигает новую технику поэтического письма. И создает великолепное «Искусство поэзии» («За музыку только дело...», которое могло бы стать настольной книгой будущих сюрреалистов. «Не церемонься с языком// И торной не ходи дорожкой...»).

Он вдруг ощутил себя великим грешником, добровольно принявшим мученичество, самозабвенным самоистязателем. Верлен стал образцовым узником: он решил исправить ошибки молодости и замолить свои грехи. Он полностью раскаялся и почти все время проводил в молитвах.

Он был человеком с двойным дном, этот бедный Лелиан. Человеком погибшим и вместе с тем человеком спасенным. Жан Кокто показал нам, каким может стать это «за-

гадочное и возвышенное искупление» человека и мира посредством поэзии. Могут возразить, что, поскольку поэт — существо преображенное и поскольку его Я — «это некто другой», не следует смешивать рассказ о его мучительной, четвертованной жизни с непреходящим таинством его прекрасных стихов.

А. Франс называл его киником. После тюрьмы он стал мистиком.

От одного до другого не так уж далеко. Сходство между философами вроде Антисфена и Диогена и итальянскими нищенствующими братьями слишком очевидно. Киник и мистик Поль Верлен принадлежит к числу тех, царствие коих не от мира сего; он из семейства любовников нищеты. Св. Франциск, несомненно, признал бы его своим духовным чадом и, пожалуй, особо отметил бы среди своих учеников. И, как знать, может быть, Поль Верлен стал бы под власяницей великим святым, как он среди нас стал великим поэтом?

Итогом этого просветления стала изданная за счет автора **Мудрость**, возможно, лучшая из его книг... весь тираж которой был продан на макулатуру.

Так кладбище все то же, хотя могилы новы!
Но расскажи нам то, что видно и без слов;
Разочарованность твоей души; суровый
И горький приговор мечтам былых годов!

И ужас не забудь дней, сердце истомивших;
Зла — всюду, и Уродств — везде, на всех путях;
Политики позор, и стыд Любви, заливших
Потоками чернил кровь на своих руках.

И не забудь себя: как груз своих бессилий,
Всей слабости своей, всей простоты своей
Ты влек на поле битв, где бились, где любили,
Безумий — что ни день, и что ни день — грустней!

Вполне ль наказан ты за глупую наивность?
Что скажешь? — Люди злы. — А женщины? О, кто ж
Пил влаги слез твоих? С кем знал ты неразрывность
Судьбы? И ласка чья не оказалась ложь?

Как ты доверчив был! как грубой лести верил!
Ты помнишь ли, как ты мечтал когда-то сам
О смерти сладостной? — Теперь ты скорбь измерил.
О, ангел падший ниц, конец твоим мечтам!

Поройся в уголках своей души. Нельзя ли
Оттуда выхватить блистательный порок,
Красивый дерзостный, как саблю доброй стали,
И в небо устремить сверкающий клинок?

Быть может, не один, а несколько?
Отлично! Иди же на войну, и без разбора всех
Рази! личиной скрыв беспечности приличной
Неутоленный гнев и безнадежный смех.

Не надо быть глупцом в сей жизни пустозвонной,
Где в счастье ничего пленительного нет,
Без грез порочности, немного извращенной!
И злом платить за зло, — да будет твой завет!

— Людская мудрость? ах! мечты иным согреты?
В том прошлом, что сейчас ты мне изобразил,
Давая горькие и строгие советы, —
Я помню лишь то зло, что сам я совершил!

Из всех случайностей моей бродячей жизни,
Из всех жестоких «бед», из всех моих дорог,
Из голосов вражды и злобной укоризны,
Я помню лишь одно — как милосерд был Бог!

Мои мучения все были справедливы,
Никто не виноват, что лил я много слез,
Но, может быть, и я познаю в день счастливый
Прощание и мир, что всем дает Христос!

Да, жалко быть глупцом в сей жизни преходящей,
Но лучше в вечности венец свой заслужить,
И нам гласит закон единый, настоящий:
Не злом за зло платить, но всех и все любить.

Поль Верлен с открытой душой вернулся к Богу своей крестильной купели и первого причастия. В нем все от чувства. Он никогда не рассуждал, он никогда не умствовал.

Самые христианские стихи во всей французской поэзии написаны Верленом.

Семнадцатый век несомненно создал прекрасную духовную поэзию. Корнель, Бребёф, Годо вдохновлялись «Подражанием Христу» и псалмами. Но они писали во вкусе эпохи Людовика XIII: их покаяние было слишком гордым, даже несколько хвастливым и показным.

Смирение Верлена — естественное смирение: волна религиозной поэзии идет у него от сердца, и мы улавливаем в ней интонации Франциска Ассизского и св. Терезы:

Отныне, лишь тебя люблю я, Матерь Божья...

После выхода из тюрьмы Верлен в последний раз встретился с Рембо в Штутгарте. Теперь оба были другими, неузнаваемыми людьми. «Будем любимы в Иисусе!» — сказал Верлен Рембо, но и последний к этому времени успел пройти «сквозь ад» — написал *Пребывание в Аду* и, возможно, надумал, как сказано в этой книге, поменять перо на орало — уйти из поэзии.

Последняя встреча двух поэтов закончилась потасовкой: Рембо не принял «обращения» Верлена, а его *Мудрость* назвал «наглой выходкой Лойолы». Пути нового Заратустры и раскаявшегося сатира разошлись окончательно.

После тюрьмы, страшаясь старой жизни, Верлен начал вполне добропорядочно и буржуазно — провинциальный учитель в Стикнее, Борнемаусе, Ретеле; латынь, французская словесность, рисование, английский — замкнутое существование, безвестность, небытие...

Удивляет только то, что это продолжалось долгих семь лет. Тем сильней был новый взрыв.

Глубокое, неподдельное раскаянье! Но длилось оно недолго. Подобно псу из Священного писания, он вскоре возвратился на свою блевотину. И новое падение внушило ему поразительно искренние стихи. Столь же чистосердечный в грехе, как и в покаянии, он с наивным цинизмом принял обе крайности. Он согласился вкушать по очереди то от соблазнов греха, то от мук отчаяния. Конечно, это извращенность, но до того наивная, что, кажется, ее можно простить.

Да и нельзя подходить к этому поэту с той же меркой, с какой подходят к людям благоразумным. Это — бессознательное существо, и это — такой поэт, который встречается раз в столетие.

Чувства, подавленные силой воли, нашли себе неожиданный выход и вновь зажгли душу поэта М у д р о с т и ярким пожаром. (Ведь чем гений привлекателен, помимо силы своего духа? — Силой своей страсти!).

Среди учеников Верлена в пансионе в Ретеле был некто Люсьен Летинуа. Когда Верлен узнал его, Люсьену было лет восемнадцать; это был высокий, бледный юноша с наивным выражением лица, с какой-то небрежной, качающейся походкой. Верлен был охвачен одним из тех порывов страстной дружбы, какие испытывал ранее к Люсьену Виотти, к Дюжардену, к Артюру Рембо. Люсьен Летинуа внезапно стал для Верлена самым дорогим, самым близким существом в мире. На него он перенес всю ту жажду любви, которой было полно его сердце, способное к безумным увлечениям. Когда Люсьен вышел, окончив курс, из пансиона, Верлен немедленно последовал за ним. Он не хотел, не мог жить без Люсьена... Сам Верлен, в стихах, посвященных Летинуа, называет его «своим сыном», и, может быть, в этой привязанности было действительно много любви чисто отцовской, которую он не мог отдать своему настоящему сыну, у него отнятому...

Так началась новая Одиссея Бедного Лилиана: неудачное фермерство вдвоем с Люсьеном, редкая, самоуглубленная поэзия,

очередные разочарования и неудачи публикаций, разорение — и снова Лондон. «Верлен направился в Лондон, вероятно, в надежде повторить еще раз незабвенные часы, когда-то пережитые там с Артюром Рембо».

То был желанный мир, мир подлинный, высокий,
Та жесткая кровать, тот стул мой одинокий!
Я сознавал вполне, что здесь я — сам с собой,
И полюбил я луч, ослабленный, немой,
Входивший медленно, как друг, товарищ давний,
И заменявший мне сияние сквозь ставни...

Но Люсьен Летинуа был снобом, скромным, добродетельным, благочестивым, — артистическая жизнь претила ему. Попытки вовлечь его в кафешантанный дурман оказались тщетны, к тому же ограниченность средств тяжким ярмом пригнала поэта к земле.

Из Лондона был один путь — в Париж. В Париж, напрочь забывший Верлена и не желавший его вспоминать. Лишь один его давний и неизменный друг, Лепеллетье, уже не раз приходивший на помощь, принял участие в судьбе не по годам состарившегося, измотанного жизнью, несчастного поэта с лицом восточного пилигрима.

Верлен стал журналистом.

Между тем, это был уже другой Париж — не отвергающий все новое, великое, вечное, а внимательно присматривающийся к нему, — Париж, восторгающийся этими вчера еще шокирующими сумасбродами из Латинского квартала, Париж, переполненный художниками и поэтами, с его бурлением духовной жизни, спонтанно возникающими и распадающимися творческими союзами — импрессионисты, зутисты, гидропаты, Мане, Гудо, Малларме, Шарль Кро, Нина де Каллиа.

В ту, свою первую жизнь, Верлен приобрел много друзей — Леконт де Лиль, Эредиа, Сюлли-Прюдом, Вилье де Лиль Адан,

Мендес, Коппе, Дьеркс, юный Франс. Сам Гюго, щедрый на похвалу, называл его стихи цветком, расцветшим в гранате. Затем к ним присоединились молодые поэты, ниспровергатели Парнаса, Анри де Ренье, Вьеле-Гриффен, Альбер Мера, Леон Валад, Жан Ришпен, Шарль Кро... Да, да, Шарль Кро, автор «сушеной селедки», изобретатель цветной фотографии, фонографа и прекрасных стихов.

ИЕРОГЛИФ

Есть три окна в моем жилище:
Росток, расцвет, распад —
Земля, деревья, небосвод.

О женщина, мой тяжкий клад!

Орган, и ладан, и кладбище —
Распад, росток, расцвет —
Любовь, единственный исход!

О женщина, весенний свет!

В сентябрьский вечер, желтый, нищий, —
Расцвет, распад, росток —
Вкусить забвенья сладкий плод!

О женщина, мой гроб, мой рок!

ЦЕЛЬ

Под розгами дождя, в порыве мятежа,
Иду вдоль тополей, стоящих в ряд, как стража,
К неясной цели, вдаль куда-то путь держа.

Как приторны цветы весеннего пейзажа!
А летом, осенью румяный круглый плод
Так пошло выглядит! В снегу — и то есть сажа!

Так пусть же воронье меня когтями рвет
И печень жрет, чтоб желчь не клетотала боле,
Пусть сохнет мой скелет на солнце круглый год,

И пусть слова мои развеет ветер в поле!

Для многих из них воскресший из небытия Верлен был доисторическим ящером, но одновременно — первопроходцем, новатором, пусть безвестным, но творцом новой поэзии, самой интимной, прекрасной и... горькой. А ему было что сказать молодым.

Когда здесь, за стаканом абсента, он высказывал о поэзии все то, что передумал в одиночестве тюремной камеры, в уединении провинциальных колледжей и в тиши своей фермы, его речь явилась откровением. Молодым поэтам казалось, что все их смутные мечты внезапно воплотились в определенные формулы, что все, неясно тревожившее их, вдруг стало ясным и получило определенные очертания, а бывшие «друзья» Верлена с изумлением узнали, как неожиданно вырос и духовно возмужал, под влиянием тяжелых испытаний жизни, их прежний соратник, когда-то скромный посетитель салона Рикаров, на которого они привыкли смотреть свысока.

Но преследующий его рок не мог не омрачить этого первого в его жизни триумфа. Вскоре по возвращении в Париж внезапно скончался Люсьен Летинуа. Он неожиданно заболел тифом и стогрел в несколько дней. Он умер на руках своего друга, оставив последнего в крайней степени отчаяния. «Старое сатурническое проклятие снова грянуло с небес».

После смерти Люсьена Верлен решил вернуться на ферму, надеясь поправить свои финансовые дела, ибо поэзия, несмотря на начинающееся признание, была слишком скудной кормилицей. Как множество других неприспособленных к жизни титанов, он верил в свои деловые качества, и за эту веру приходилось постоянно доплачивать из без того незначительных средств.

Верлену мучительно больно; он спасается в «гордом служении искусству». Мореас, Гюисманс, Баррес, Малларме открывают перед ним возможность нового восхождения к высотам славы. Но проклятый упрямец, он желает остаться

проклятым. Укрывшись на ферме в Арденнах, он предаётся «пьяному разгулу, грязному разврату». Алкоголь пробуждает в нём «прежние приступы дикого гнева».

Горести, которые щедро подкидывала ему жизнь, неуклонно вели его к пропасти. Смерть Люсьена, безденежье, безуспешные попытки найти издателя для своих книг, ссоры с матерью из-за денег кончились новым взрывом. В очередной раз вернувшись из Парижа раздерганным и пьяным, он затеял буйный дебош и поднял руку на мать. Свидетель этой отвратительной сцены некто Дан вызвал полицию и утверждал, что Господин Поль угрожал ей ножом. Придя в себя, Верлен понял, что спьяну натворил нечто неподобающее, но было поздно — он вторично угодил в тюрьму.

После непродолжительной отсидки надо было в очередной раз начинать новую жизнь... Для этого был единственный и последний путь — поэзия, Париж, кабаки, дно.

По жизни Верлен не столько плыл сам, сколько его несло как щепку, хотя время от времени он пробовал взять себя в руки, выбраться на стезю добронравия и даже благочестия вопреки податливости на соблазны «зеленого змия», да и другие, не менее запретные. И каждый раз порывы воспрянуть из скверны порока, где он маялся от стыда — из-за чего впадал подчас в слепое буйство, вроде приведших его в тюрьму выстрелов в Рембо, своего младшего друга-искусителя и спутника в бродяжничествах между Парижем, Лондоном и Брюсселем, — опять и опять сменялись срывами, все ниже, пока он не докатился до участи совсем пропащего «кабацкого святого»...

Если он нас так трогает и волнует, этот Диоген тротуаров, столько раз описанный в литературе (Анатолем Франсом в «Красной лилии», Жидом, Валери), это происходит, по справедливому мнению Борнека, не столько из-за постыдного небрежения Верлена к собственной личности, на

чем обычно настаивают исследователи, сколько из-за резких скачков творчества этого поэта, «в котором внешность Калибана отныне соединилась для нас с душой и с отравленной музыкой Ариэля...». И тогда понимаешь, что все эти попытки избавления, с помощью Элизы, Матильды, Рембо или Бога, были этапами одного и того же, непрерывного, тщетного и возвышенного, поиска «тихой гавани мужественным пассажиром Летучего голландца».

Первой книгой Верлена, имевшей успех, — ирония судьбы! — была не **Мудрость**, не **Любовь**, а **Отверженные поэты**, несколько очерков, посвященных Тристану Корбьеру, Артуру Рембо, Стефану Малларме, Марселине Деборд-Вальмор, Вилье де Лиль Адану и самому себе — Бедному Лелиану*. Затем пришел черед и его поэзии — вначале **Романсам без слов**, **Мудрости**, первым книгам стихов. Издания следовали одно за другим, и чем больше книг выходило, тем сильнее рос спрос на них.

Если бы Верлен не был Верленом, если бы не страсть к вийонированию, то есть к абсолютной свободе, если бы остепенение уже не молодого человека, если бы... сколько их, этих если... кем бы он мог стать? — Академиком? Снобом? Мэтром? Эврименом?

Но он остался Верленом — тем, которым мы его знаем, чья поэзия так человечна и исповедальна...

Жалкий скарб, отсутствие собственного угла, скитание по дешевым отелям, а в отсутствие денег — по городским больницам, этим домам призрения; опустившиеся, жадные женщины; становящееся все более пагубным пристрастие к вину...

Гонорары — и немалые! — он спускал с радостью и легкомыслием ребенка. Тысячи франков хватало на пару вечеров, когда

* *Pauvre Lelian* — анаграмма Paul Verlaine.

все посетители кафе становились его гостями... Впрочем, теперь безденежье не было ему помехой. Он стал знаменит, многочисленные богатые снобы наперебой приглашали «нового Вийона» — кто из лести, кто как шута. Буль-Миш и Вожиар были его вотиной, все дальше отталкивающей от него прежних друзей. Чем ниже он опускался, чем больше пил, тем слабее оказывались его утомленные стихи.

Он уже ничего не чурался. Из-под его пера выходили плохие вирши, и за несколько франков он был готов писать предисловия к предосудительным книгам — к Содому Аржи с подробностями мужеложства — или же воспевать чары своей возлюбленной, «зеленой феи» медленно, но верно убивавшей его.

Все доверяли шлюхи, которые не просто его обирали, но умели подвигнуть на работу, зная его способность обращать испитанную бумагу в золотые монеты.

Отношениями с этими жалкими любовницами, их ссорами между собой, нередко доходившими до потасовок, заполнены последние годы жизни Верлена. Но Верлен и не мог претендовать на более изысканное женское общество. Нужно было много отваги, чтобы сносить взрывы его беспричинного гнева, его ярость, когда он был под влиянием алкоголя, и чтобы делить с ним его прискорбные радости, которые он черпал в абсенте...

Очень у многих людей, которые встречались с Верленом только в эти последние годы его жизни, осталось о нем лишь тяжелое впечатление, как о грубом и неопрятном человеке, способном на чудовищные выходки в минуту опьянения или гнева.

Так часто случается: он стал знаменит, кончившись как поэт. Он плыл по течению жизни, не сопротивляясь, и это нашло отражение в его поэзии приглушенных контрастов, постоянных срывов

и явных надломов. Как сказал Ж. Ренар незадолго до смерти поэта, «от Верлена не осталось ничего, кроме нашего культа Верлена»...

Из угла подымается сгорбленный, сумрачный, дикий —
Локти прорваны, лацкан засален — лохматый старик,
К волосатой ноздре прижимает букетик гвоздики
И дрожащей рукою застегивает воротник;

Под огромным челом два огромные темные глаза,
Точно камер-обскуры, где все, обратившись вверх дном,
Превратится в тончайшую — в скиниях синего газа —
Самоцветную роспись под матовым белым стеклом.

Чем ниже он опускался, чем хуже писал, чем больше подменял вдохновение затейливостью и пикантностью, тем громче была его слава.

Молодые поэты разыскивали его в притонах и больницах — только бы услышать или увидеть... В 1894 году скончался Леконт де Лиль и журнал *L a P l u m e* предложил проголосовать за его преемника. Максимальное число голосов молодые поэты отдали отверженному Верлену.

Собратья, мои дурные братья, погребавшие меня некогда под своим молчанием! — а почему? — Собратья, мои дурные братья, почему было то молчание столько долгих лет, и вдруг, словно в гневе, все эти клики восторга, как бы изумления, откуда эта перемена, дурные братья?.. Ах, это то, что называется слава!

Слава оказалась ветреницей: хотя молодые объявили Верлена своим вождем, все попытки выдвинуть его во Французскую академию потерпели фиаско — за поэтом продолжал тянуться шлейф «темного прошлого», о котором раз за разом напоминала пресса.

Красноречивый эпизод той поры: однажды молодой литератор встретил на набережной Сены понурого старика (Верлену еще не

исполнилось и пятидесяти) и узнал в нем поэта. Они разговорились.

— Как вам мои последние стихи? — вдруг спросил Верлен.

— Дорогой мэтр, — смутился интеллигентный собеседник, — вы уже столько сделали для нашего удовольствия, что теперь вправе писать для своего собственного удовольствия.

— Ничего себе удовольствие... — хмыкнул Верлен и пошел прочь...

Понятна эта горечь художника, которого хоронят при жизни. Многим, да и самому Верлену, казалось, что он устарел. И далеко не все, написанное им в последние годы, на высоте его дара. Вообще, Верлен достигал глубокого звука, когда тосковал и страдал, и терял голос, когда влюблялся, — свидетельством тому и его ранняя «Добрая песня», и поздний, посвященный его последней подруге, Эжени Кранц, сборник «Песни для Нее», который не добавил ему славы.

И все же поэт не угасал, а лишь менялся, и это, конечно, отстраняло тех, для кого прежний его облик стал привычным. Автор «Песен без слов» сделался многословным, а порой и дидактичным. Верлен был ведь не только великим поэтом и великим беззаконником, но многим еще: французским патриотом, запоздалым романтиком, закоренелым демократом и едва ли не анархистом, наконец, злостным язычником и католическим проповедником. И все это спешило в нем выговориться. Отсюда многообразие и пестрота поздней лирики, ее падения и взлеты.

Нет, поэт не умер, а вот человек умирал. Тюрьмы и трактиры отняли у Верлена куда меньше времени, чем больничные койки. Из последних десяти лет его жизни почти треть приходится на лазареты. Иногда это было единственное пристанище, которое спасало его от голодной смерти или самоубийства. Но помимо житейских тягот и ранней старости Верлена изводили болезни. Было ли это расплатой за бродяжничество, но на протяжении десяти лет он време-

нами просто не мог двигаться: в коленном суставе скапливалась жидкость, ноги воспалялись и покрывались незаживающими язвами. Нарывы ему вскрывали без наркоза, опасаясь за больное сердце; позже к этому добавился диабет. Странник по призванию, Верлен сходил с ума от вынужденной неподвижности, но бывало и того хуже. Когда зимой 1886 года умерла мать — единственный в мире человек, любивший его таким как есть, — скованный болезнью Верлен молча смотрел из окна, как выносят гроб. Это все, что он мог тогда сделать.

В больницах бездомный поэт искал спасения: «Больная лапа не слишком досаждала мне — куда меньше стихов, истинной моей муки, муки мученической! А ревматизм даже кстати — где бы я без него жил? Здоровых в больницу не берут...».

СВИДЕТЕЛЬ — ТИБО

Однажды, когда он явился в больницу, свободна была лишь одна койка, пользующаяся дурной славой: всякий, кому она доставалась, на ней умирал. Но выбора у меня не было, — писал он в М о и х б о л ь н и ц а х. — Оставалось либо согласиться, либо уйти. Мне хотелось уйти, но согласиться значило избежать еще худшего, — и я согласился. Когда я вошел в палату, мой предшественник еще лежал на койке. Длинное узкое тело, обернутое в простыню, с узелком у подбородка, без креста на груди, лежало прямо на матрасе, на железной кровати без полога... Принесли носилки, так называемый «ящичек для домино»; на них водрузили ношу и — марш в анатомичку! Несколько минут спустя я расположился на этом «пыльнике», только что служившем смертным одром...

Подумать только! Я заткнул за пояс лафонтеновского пройдоху, который надел сапоги человека, притворившегося мертвым; я даже не надеваю сапоги взаправду умершего — к чему мне это. Нет, я просто-напросто ложусь в его постель, в постель *моего* покойника, в постель еще совсем... холодную.

ВОСПОМИНАНИЯ О БОЛЬНИЦЕ

Как жизнь глупа — везде, во всем,
Как мир до края полон злом,
Тем злом, что столько зла свершило!

Нет, будущему моему,
Да и прошедшему всему,
Которое ужасно было,

Я предпочту в конце концов
Дарованный судьбою кров —
Больницу: буду там спокоен,
Возможным счастьем удостоен.

Всегда, всему я предпочту
Добро, что в ней я обрету,
Отвергнув мир, вонючий, грязный,
Всю нечисть жизни безобразной.

Энрике Гомес Карилльо оставил литературный портрет поэта после его посещения больницы Бруссе:

Верлен лежал на узкой больничной койке и мрачно шутил. Его милое огромное лицо было бледно — такую нездешнюю бледность я видел разве что на полотнах Риберы. Какая-то святость была в этом лице. Ноздри маленького носа поминутно раздувались, жадно втягивая сигаретный дым. Толстые губы смаковали строфы Вийона или презрительно кривились, когда он заговаривал о Ронсаре. В их особой складке смешались порок и доброта — удивительная то была улыбка! Его седая — уже совсем седая — борода стала совсем длинной.

Р. Дарио:

Я взгляделся в его лицо, величественное и измученное:
вскинутая голова, глубокие темные глаза — лицо Пьеро,

в котором было что-то детское и сократовское одновременно, лицо поверженного Бога. Не только восхищение овладело мной. Мучительная нежность тронула мое сердце, когда я ощутил, какая высокая вера, великая страсть и вечная поэзия живут в этом искалеченном жалком теле.

Художники наперебой писали его портреты, репортеры осаждали его, молодые люди прорывались в его «декадентскую» палату, он же говорил: «Эти люди считают, что для меня, которого приветствует, которого, осмелюсь сказать, любит вся литературная молодежь, такое уж большое счастье влачить зрелые годы жизни среди приторного запаха йодоформа и фенола, в общении с совершенно чуждыми людьми, терпеть чуть насмешливую снисходительность врачей и практикантов, — словом пребывать в атмосфере отчаянного убожества — у самой последней черты!».

Есть что-то почти святое в простых словах, сказанных однажды Полем Верленом людям, которые пришли навесить его в больницу.

— Поговорим, — сказал он. — Я здесь у себя дома.

Бедный, бедный Лелиан...

Говорили, что его преследуют тягостные виденья, следы пережитого, и терзают кошмары, доходящие до бреда и галлюцинаций белой горячки. Болезнь долго мучила его, и хотя друзья — Мендес и Леон Дюшан с женой — навещали его, все равно поэт чувствовал себя заброшенным и покинутым.

Да, у всех гениев-изгоев — Верлена, Гюнтера, Марло, Фицджеральда, Николая Успенского, Саврасова, Модильяни — грандиозные страсти сочетались со слабой волей. В отличие от таких натур, как Клейст, они не срывались в пропасть, но медленно скользили по откосу. Они не пресекали свои вожделения, а затопляли их, постепенно опускаясь...

Голландцу Виванку Верлен показался прокаженным на паперти храма — жалкий нищий, пробуждающий сострадание и взывающий к милосердию. Прокаженным назвал его и Леон Блуа. Что ж! И правда, жизнь его была жизнью прокаженного — мало кому выпала столь тяжкая ноша. Иов мог бы назвать его братом.

Последние годы Верлен влачил жалкое, нищенское существование. Шокированные его образом жизни друзья покинули его — к невыносимому характеру присовокупились «прелести» дна. Его мучил артрит, грабили жалкие, падшие подруги. Он сделал еще одну попытку всплыть вверх, согласившись на чтение лекций в Голландии. Но читать лекции он не умел, и публика собиралась не столько слушать, сколько глазеть на причудливого «старика». По возвращении в Париж Евгения Кранц немедленно обчистила его карманы.

Вечером, 7 января 1896 года, Поль Верлен потерял сознание и, пролежав на каменном полу холодной мансарды, скончался от воспаления легких.

Он скончался в ночь с 7 на 8 января 1896 года, всеми покинутый и одинокий. Его последним занятием было золотить кисточкой свой жалкий скарб. В свою последнюю новогоднюю ночь он нацарапал больной рукой стихотворение — С м е р т ь...

Смерть, я любил тебя, я долго тебя звал
И все искал тебя по тягостным дорогам.
В награду тяготам, на краткий мой привал,
Победоносная, приди и стань залогом!

Незадолго до смерти английский почитатель Верлена попросил продать ручку на память о великом поэте и заплатил за нее 20 франков. Евгения Кранц немедленно помчалась в магазин и купила еще двадцать таких ручек, чтобы продать их как «последние»...

Похороны Верлена стали «громкими», как и его жизнь. Прощальные речи произносили Малларме, Баррес, Мореас, Коппе, Мендес, Кан, все выступавшие пытались отдать долг великому другу и осмыслить значение его творчества.

Вот ты и обрел покой. И нечего уже волочить: ни несчастную негнушуюся ногу, ни жизнь — странную, настрадавшуюся, заплутавшую в грезах. Нищий старик, бродяга, наделенный божественным даром! Вот и отпустила тебя горькая земная жизнь, отмеченная роковой печатью Сатурна.

Преемником павшего «короля поэтов» стал Малларме.

В Люксембургском саду в Париже есть аллея, которая украшена памятниками выдающимся поэтам Франции. Скульптор Родо Недерхаузерн выполнил памятник Верлену в мраморе: лысая голова поэта возвышается над тремя фигурами — мальчика, юной женщины и женщины-матери. Они символизируют три воплощения души Верлена: детское, чувственное и религиозное.

ВЕРЛЕН

1. Слабый Верлен

Ребенок слишком большой и взрослеющий трудно,
и полный угроз и загадок,
Бродяга с размашистым шагом, Рембо, что пускается
в путь, порождая везде беспорядок,
Покуда свой ад не отыщет — такой совершенный,
какой еще может земля даровать,
С палящим солнцем в лицо и с извечным приказом
молчать.
Вот он появился впервые среди литераторов этих
ужасных, в кафе, где царила беспечность,
Пришел, ничего не имея сказать, не считая того, что им
найдена Вечность,

Ничего не имея сказать, не считая того, что мир наш —
не тот.
Лишь один человек — среди смеха, и дыма, и кружек,
и этих моноклей и спутанных грязных
бород, —
Лишь один взглянул на ребенка и понял, кто перед ним,
Он взглянул на Рембо — и все кончено было отныне:
растаял, как дым,
Современный Парнас и с ним вместе лавочка эта,
Где, как валики для музыкальных шкатулок,
изготавливают сонеты.
Все разбито, все стало ничем — ни любимой жены,
ни прежних объятий,
Только б вслед за ребенком этим идти... Что сказал он
в угаре мечты и проклятий?
Наполовину понятно, что он говорит, но достаточно
и половины.
Вдаль глаза его синие смотрят, и если беду навлекают,
то в этом они неповинны.
Слабый Верлен! Оставайся отныне один, ибо дальше
не мог ты идти.
Уезжает Рембо, не увидишь его никогда, и в углу
твоем можно найти
Только то, что осталось теперь от тебя — нечто
полубезумное, правопорядку грозящее даже.
И бельгийцы, собрав это нечто, в тюрьме его держат,
под стражей.
Он один. Он лишился всех прав и душой погрузился
во мрак.
От жены получил он решение суда: расторгается брак.
Слета Добрая Песня, разрушено скромное счастье его.
На расстоянии метра от глаз, кроме голой стены —
ничего.
Мир, откуда он изгнан, — снаружи. А здесь только тело
Поля Верлена,
Только рана и жажда чего-то, что не ведает боли
и тлена.
Так малó оконце вверху, что и свет в нем душу томит.
Неподвижно весь день он сидит и на стену глядит.

Место, где он теперь заключен, от опасностей служит
защитой,
Это замок, который на муки любые рассчитан,
Он пропитан весь кровью и болью, как Вероники
одежды...
И тогда наконец этот образ рождается, это лицо, словно
проблеск надежды,
Возникает из глуби времен, эти губы, которые не говорят,
И глаза эти, что погружают в тебя свой задумчивый
взгляд,
Человек этот странный, который становится
господом-богом,
Иисус, еще более тайный, чем стыд, и поведавший
сердцу о многом.
Если ты попытался забыть договор, что тогда заключил,
О несчастный Верлен, как же ты не умел рассчитать
своих сил!
Где искусство — добиться почета со всеми своими
грехами?
Их как будто и нет, если скрыть их сумели мы сами.
Где искусство — по мерке житейской, как воск,
Евангелье мять?
Грубиян безобразный, ну где тебе это понять?
Ненасытный! Немного вина в твоём было стакане,
но густ был осадок на дне,
Тонкий слой алкоголя — и сахар поддельный в вине,
Было сладости мало — но желчи хватало вполне.
О, как винная лавка редка по сравнению с больничной
палатой!
И как редок печальный разгул по сравнению с твоей
нищетою проклятой!
Двадцать лет в Латинском квартале была она так
велика,
что скандалом казалась скорей.
Нет земли и отсутствует небо, — ни Бога нет, ни людей!
И так до конца, покуда тебе не позволено будет
с последним дыханьем
Погрузиться во тьму, повстречаться со смертью согласно
с твоим пожеланьем:

У проститутки в каморке, прижавшись лицом
к половине,
В наготе своей полной, подобно ребенку, когда он
родится.

II. Неисправимый

Он был матросом, не взятым на борт корабля
и внушающим местным властям опасенье.
В кармане его — табака на два су, билет до Парижа,
бельгийская справка из мест заключения.
Теперь он моряк сухопутный, бродяга, чей путь
километров лишен.
Адрес — не установлен, профессии — нет. «Поль Верлен,
литератор...».

Известно, что он
В самом деле стихи сочиняет: но Франс к ним суров,
и потом вслед
за ним повторяли:
«По-французски пишут затем, чтобы вас понимали».
И, однако, настолько забавен чудак, что однажды его
описал он в романе своем.
Для студентов же этот чудак — знаменитость, его
иногда угощают вином.
Но вот то, что он пишет, читать невозможно
без раздраженья:
Он нередко размер нарушает, слова у него не имеют
значенья,
Не для него литературные премии, не для него
благосклонной критики взгляд.
Разве можно любителя этого ставить с профессионалами
в ряд?
Каждый лезет с советами... Сам виноват, если с голоду
он умирает.
Мистификатор несчастный, он в сети свои никого
не поймает.
Деньги? На профессуру их тратят немало... А тут, как
на грех,
Много этих господ, что читать о нем лекции будут потом,
наградят орденами их всех.
Человек этот нам неизвестен, мы не знаем, кто он такой.

ПОЭЗИЯ

За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.

Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песни, где немножко
И точность точно под хмельком.

Так смотрят из-за покрывала,
Так зыблет полдни южный зной.
Так осень небосвод ночной
Вызвезживает как попало.

Всего милее полутон.
Не полный тон, но лишь полтона,
Лишь он венчает по закону
Мечту с мечтою, альт, басон.

Нет ничего острот коварней
И смеха ради шутовства:
Слезами плачет синева
От чесноку такой поварни.

Хребет риторике сверни.
О, если б в бунте против правил
Ты рифмам совести прибавил!
Не ты, — куда зайдут они?

Кто смерит вред от их подрыва?
Какой глухой или дикарь
Всучил нам побрякушек ларь
И весь их пустозвон фальшивый?

Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоём стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь.

Пускай он выболтает сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя,
Наворожит ему заря...
Все прочее — литература.

Итак, искусство Верлена, названное Федором Сологубом мистической иронией, а на самом деле бывшее тоской по чистоте.

Смешно Искусство мне, и Человек, — и ода,
И песенка, — и храм, и башни вековой
Стремленье гордое в небесный свод пустой,
И равнодушен я давно к судьбе народа.

Поэт потока сознания, Верлен, в отличие от парнасцев, не стремился к связности или последовательности — только к точности воссоздания тончайших нюансов своих переживаний. Начиная с *Доброй песни*, содержанием его поэзии стала субъективность. Мало того, оставаясь даже на самом дне жизни поэтом от Бога, он не довольствовался передачей всех переливов чувств, а постоянно искал новые и новые формы их импрессионистского изображения — отсюда особая напевность, необычность звучания, изящество языка, делающее его непереводимым. Мысль большей частью вторична для него, за одним исключением, когда эта мысль — о Боге.

Харизматическая особенность поэтического дарования Верлена — способность прозрачным и музыкальным языком выражать «несказанное», все сложнее и сложнее извивы настроения, мимолетность человеческих чувств. В этом отношении показателен цикл *Мудрость*, скажем, стихотворение «Un grand sommeil noir...».

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:
Dormez, tout espoir,
Dormez, tout envie!

Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
O la triste histoire!

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau:
Silence, silence! *

В существующих русских переводах (В. Брюсова, Ф. Сологуба, С. Рафаловича, П. Петровского, А. Гелескула), первые строки которых приведены ниже, тональность «черного сна» удалась разве что В. Брюсову.

Я в черные дни
Не жду пробужденья.
(Ф. Сологуб)

Огромный, черный сон
Смежил мне тяжко вежды.
(В. Брюсов)

Жизнь моя смежила вежды,
Черный сон навис в тени.
(С. Рафалович)

Сон омрачает дни,
Мои смыкая вежды.
(П. Петровский)

Черный сон мои дни
Затопил по края.
(А. Гелескул)

Непереводимость лирики — мера таланта. Верлен — один из трудно переводимых поэтов. Почему? Потому, что красота его поэзии таится в стихии французского языка, в его специфике.

* Огромный черный сон упал на мою жизнь:
Усните, все надежды, усните, все желания!

Я более ничего не вижу, теряю я память
О зле и добре... О печальная повесть!

Я — колыбель, которую качает чья-то рука
В глубине склепа:

Молчанье, молчанье! (*франц.*).

Еще потому, что — певец внутренней жизни, персональной мгновенной изменчивой, непредсказуемой, необъяснимой.

Душа — таково место действия почти всех стихотворений Верлена. Нередко в них и не отличишь, где кончается внешний мир и начинается внутренний.

Чем же не устраивал его Парнас, скептицизм де Лиля, безличная рассудочность Сюлли-Прюдона, бездушная красивость Дьеркса и Эредиа? — Даже не пирронистским сомнением и не иллюзорностью бытия:

Та вечность лживая, тот древний мрачный сон,
Тот неисчерпный миг, что жизнью наречен, —
Лишь бесконечный вихрь обманчивых видений, —

а попыткой обезличивания, деперсонализации жизни. Верлен писал, что на новый путь поэтов толкает однообразие натуралистических, но обезчеловеченных натюрмортов, парнасская невозможность и пессимистическая бесстрастность Леконт де Лиля. Парнас слишком большое внимание уделял фанфарам — пышности, даже напыщенности. Начав как парнасец, Верлен быстро разглядел в изысканности и надмирности дефицит жизни, полноты, многомерности, человечности. Верлен и Бодлер научили вслушиваться в собственное естество и передавать тончайшие нюансы душевных движений без риторической пышности и праздничности предтеч.

Впрочем, ни одному великому поэту, даже прилагающему большие усилия, дабы объективизировать жизнь, никогда не удавалось остаться богом вне своего творения. О чем бы ни писали Леконт де Лиль, Банвиль, Дьеркс, Лемуан, Валад, Эредиа, Гюисманс — Гюисманс, сделавший из прозы то, что Верлен из стиха, — в конечном счете они писали самих себя, обнаруживая в многообразных обликах мира свой собственный. И если им были

необходимы диковинные краски древнего Египта, Вавилона или Израиля, то лишь потому, что так ими было удобнее живописать состояние собственных душ.

Верлен искал вдохновение не только в человеческих страстях, певцом которых вошел во французскую лирику, но в великих памятниках человеческой культуры. Подобно К. Юнгу, который позже поставит красоту искусства вровень с красотой Мира, Верлен использовал искусство предшественников, культивировал достижения прошлого как исходный материал собственного творчества.

В противопоставлении Парнасу или любой иной великой поэзии заключена самонадеянность первопроходцев. Ведь в искусстве нет течений — только искренность и воодушевление творцов. А течения — течения появляются не в искусстве, а в науке о нем. Даже самые эзотерические из символистов выражали только свою мятушуюся душу в пугающе-ощерившемся мире. Это так естественно: от мира приходится убежать всегда, когда он особенно страшен. Так крысы бегут с корабля накануне пожара, а животные убегают в предчувствии землетрясения.

И все-таки... Углубленный в жизнь, знающий ее изнанку, Верлен не мог игнорировать ее. В Гротесках и Победенных мы видим истинную суть общества и толпы — ярость преследования ею своих изгоев, поэтов, художников. Этих отважных безумцев жалеют лишь юродивые, остальные — дети, девушки, все здравомыслящие — беснуются и подвергают их остракизму. Даже природа леденит их кости. Даже вороны отворачиваются от их трупов. Побеждает среднесуществующее, торжествуют господа Прюдомы, люди массы. Им нет дела до солнца, леса, птиц, человека. Бородатые бездельники-стихоплеты возмущают их — их, пекущихся о карьере, деньгах, удачном мезальянсе дочерей. А вот — и эти девушки, девственные и смиренные, что, однако, не мешает им в скором будущем стать меркантильными соблазнительницами и любовницами.

Даже в Добрую песнь, свой свадебный подарок, в эту песню-обет и песню-мечту врываются мрачные зарисовки дороги к любимой, отражающие облик души поэта:

Гул пьяный кабаков; грязь улицы; каштана
Лысеющего лист, увядший, слишком рано;
Железа и людей скрежещущий хаос, —
Громадный омнибус, меж четырех колес
Сидящий плохо, взор, то алый, то зеленый,
Вращающий кругом; рабочий утомленный,
Городовому в нос пускающий свой дым
Из трубки; с крыш капель; неверный по сырým
Каменьям шаг; асфальт испорченный; по краю
Потоки грязные; — и это — путь мой к раю!

В молодости он был достаточно суров по отношению к самому себе — суров и самокритичен. Свидетельство тому — уничтожение всех юношеских сочинений, за исключением, быть может, Парижского ноктюрна. В старости, наоборот, из-за недостатка сил и вдохновения — невзыскателен.

Начинающий поэт не скрывал зависимости от «парнасцев» и Бодлера, как позже русские символисты не прятали своей преемственности от автора Мудрости, Сатурнических поэм и Галантных празднеств.

Верлен колеблется между экзотическими небожителями Парнаса и ночной жизнью бодлеровского Парижа с дешевыми забегаловками и шлюхами Латинского квартала.

Он уже потенциальный фрондер, но он, также, еще образцовый служащий. Он бросается в литературные течения, и каждый его следующий шаг противоречит предыдущему, но именно в этих метаниях закаляется его талант, формируется его мировидение и рождается готовность к самоотверженному служению искусству. Верлен учится. Но уже первая его книжка — «Сатурнические стихотворения» — является не боязливой ученической пробой, но речью под-

линного мастера, хотя она и отражает в определенной мере искания и желания поэта.

Даже первые книги Верлена, отмеченные влияниями Бодлера, Гонкуров, Готье, по совершенству, изяществу, передаче мимолетных чувствований, превосходят высшие достижения предтеч. Таковы живописно-импрессионистские зарисовки Романсов без слов, поэтических парафраз живописи Моне и Писсаро. Или положенные Дебюсси на музыку Галантные празднества, которые, по словам Шарля Мориса, могут сравниться разве что с *Emaux et Camees* Теофиля Готье. Отправляясь от Созерцания Гюго и Новых акробатических од Банвиля, этих изящных картинок галантных развлечений дам и кавалеров прошлого века, Верлен пытается прикрыть «налет меланхолии, чуть-чуть злой». Но это естественная, искренняя меланхолия: неудовлетворенность собственным духом и духом времени.

Как и Бодлер, Верлен ненавидел «плаксивый жанр» и усматривал задачу поэта в том, чтобы писать эмоциональные стихи с «холодным сердцем», иными словами, научиться уравнивать чувства интуицией, разумом. Поэт — уникальный сплав чувства и беспристрастности, страсти и интеллекта, порыва и контроля (чем не элиотовская «деперсонализация?»).

Я не разделяю мнение Поля Валери о Верлене как «организованном примитивисте»: «свернуть шею красноречию» — еще не значит отказаться от полноты и глубины познания, «война риторике» суть попытка обрести подлинность в доверительности, спонтанности, интуиции, «сверхъестественной естественности», по словам Б. Пастернака.

Поэтическое кредо Верлена — сочетание, сопряжение точного с неопределенным. Поэзия как симбиоз осмысленного и блаженного слова, сказанного и несказанного. Именно по этой причине ее так заманчиво понимать — и так трудно толковать, — скажет С. С. Аверинцев.

Верлен — поэт полутонов, смягченных контуров и тонких нюансов. По словам Г. Зайеда, он предпочитает мимолетные ощущения, рассеивающийся запах, смягченный свет, расплывчатые контуры, музыку под сурдинку, приглушенные звуки. Это не дематериализация существующего, а особенность зрения, «пастельное» видение мира.

При всей верленовской трагичности, его природная стихия — задумчивая грусть, а не вязкий ужас, сумрачность, а не мрак, томления, а не терзания:

Это — желанье, томленье,
Страсти изнеможенье,
Шелест и шорох листов,
Ветра прикосновенье,
Это в зеленом сплетенье
Тоненький хор голосов.

В поле, подернутом тьмою,
Это ведь наша с тобою,
Наша томится душа,
Старую песню заводит,
В жалобе робкой исходит,
Сумраком теплым дыша.

И соответственно Верлена влекут к себе текучие, переходные миги, блуждающие отсветы и тени, а не звонкие краски, смазанность, а не нажим рисунка, наброски мельком:

Средь необозримо
Уньлой равнины,
Снежинки от глины
Едва отличимы.

То выгянет бледно
Под тусклой латуню,
То канет бесследно
Во мглу новолунье.

Обрывками дыма
Со стертою гранью
Деревья в тумане
Пронесятся мимо.

Романсы без слов — импрессионистическая поэзия, во многом «созвучная» Мане и Дебюсси. В Искусстве поэзии и П. Верлен не случайно призывает подчинить поэзию музыке, ибо поэтичность для него тональна, зыбка, полифонична.

Импрессионизм Верлена, сильнее всего сказавшийся в лирике 1872 – 1874 гг., таил в себе опасность некоторого однообразия, и не случайно в последующем творчестве поэта (сб. «Смиренномудрие», 1881; и др.) он осложнен и видоизменен новыми темами и мотивами, что, однако, не поколебало исходного жизнеощущения Верлена, для которого на первом месте всегда оставалась не опосредованная никакой рациональностью прямая «затронутость» вещами: он не хочет их интерпретировать или выпытывать их «тайну», ибо тайна эта заключена в самом присутствии вещей «здесь и теперь» — в присутствии, которое надо только углубленно прочувствовать и пережить. Верлен, замороженный текучей неуловимостью предметного мира, не стремится ни дробить, ни анализировать его, он не классифицирует вещи и не осуществляет между ними выбора, поскольку всякий выбор, реализуя лишь одну из возможностей и оставляя невоплощенными все прочие, тем самым неизбежно убивает целостность мироздания. Верлен же хочет собрать его воедино, как он хочет собрать воедино собственную душу так, чтобы «я» и «мир» зеркально отражали друг друга, ибо для Верлена-предсимволиста мир постигается не через рефлекссию о нем, а через слияние с ним.

Верленовские пейзажи почти всегда состояния души: «они столь легко растворяются друг в друге, что изначально ощущаются как два проявления одного и того же начала». В этом заклю-

чена великая философия синтеза тела и духа, их единоприродности, что, собственно, и позволяет человеку стать Наблюдателем, человеком познающим.

Поэзия Верлена импрессионистична потому, что, разрушая границы между субъективным и объективным, духом и плотью, возвышенным и низменным, отказываясь от рационально-нравственного отношения к действительности, она целиком отдается фиксации непосредственных, сиюминутных впечатлений (неслучайно из всех глагольных времен Верлен явно предпочитает настоящее, а сами глаголы у него откровенно тушуются перед существительными); «душа» и «пейзаж» равно утрачивают определенность, размытая линия начинает господствовать над четким контуром, оттенок — над однотонностью цвета, а светотень — над светом и тенью. Поэзия Верлена — это поэзия «втихомолку», поэзия, сделавшая впервые во Франции ставку не на изобразительно-выразительные («живописные») возможности лирического слова, а на его суггестивную силу: слово Верлена воздействует не столько своим прямым предметным значением, сколько смысловым ореолом, возникающим как результат фонетико-синтаксической вязи и «навевающим», «подсказывающим» те или иные настроения (что, кстати сказать, и побудило символистов назвать Верлена своим предшественником).

Я не согласен с утверждением, что лирический субъект Верлена — одинокая личность, но поэт действительно говорит почти всегда о себе и от себя. Внешний мир присутствует в его поэзии не сам по себе, но преломленным в сознании — «как продолжение собственного «я», как точка приложения эмоций». Не случайно крупный австрийский литературовед, «человек из послезавтра», как называли его современники, Герман Бар видел в Верлене пример отказа от «объективности», углубления в бытие путем «изображения нашего внутреннего универсума», того открытого Верленом

и французскими импрессионистами проникновенного самоанализа и «преломленного» сознанием художника мира, которые Авенарис и Мах положили в основу философии эмпириокритицизма.

Мощь интуиции Верлена, его глубокое осознание себя, открывается нам уже в первом стихотворении сатурнического цикла, где мудрецы прежних дней полагают, что родившийся под знаком Сатурна в безрезультатной погоне за идеалом встретит немало горя, ибо огонь, текущий в его жилах, делающий жизнь страданием, не может быть погашен холодом разума.

В Сатурнических поэмах робость уживается с потрясенностью, чудовищность — с мистицизмом. Мир здесь развеществен: тонкие нюансы, смягченные контуры, ослабленные мерцающие краски, приглушенные звуки, мимолетные запахи. — Мир сквозь тонкий поэтический флер мягкой расплывчатости: ничего яркого, ослепляющего, ошеломляющего. Даже пристрастие к приглушенным эпитетам и парнасской сдержанности подчеркивает зыбкость явлений, лишенных примет.

Поэзия раннего Верлена задушевна, прозрачна, нематериальна; это почти чистая духовность. Роль слов и мыслей вторична; ощущения оторваны от источника и самоценны, независимы; осязательность уступает мечте, звучность — тишине, зрение — дыханию. Внутренний мир поэта перевешивает внешний, субъективность окончательно ставится в центр поэзии.

Расширяя пределы поэзии, Верлен стремится устранить границу между душевным состоянием и миром. В Мистическом вечернем сумраке воспоминания суть впечатления от заката, а импрессионистский пейзаж слит с музыкальной мыслью. В Классической Вальпургиевой ночи эти границы уже полностью уничтожены: заполняющие ночной сад призраки — это и есть мысли поэта, угрызения его совести. Мощью субъективности поэт соединяет зрительные и звуковые впечатления, возникает образ черной тишины, падающей с ветвей деревьев.

Поэтическое искусство — манифест, возникший как реакция на строгость стилистических предписаний, обычай головного риторства, догматизм парнасцев, которые еще не забыли Поэтическое искусство. Верлен недоумевал, почему пародию на Буало объявили эстетической программой:

Нельзя же понимать Поэтическое искусство буквально... ведь это только песня, да я и не стал бы строить теорий!

Тем не менее «*De la musique avant toute chose*», конечно же, лозунг, девиз, противопоставление смысла и музыкальности, призыв к грядущей «чистой поэзии» Валери, к подчинению лирики музыке. *Музыка прежде всего* — ибо музыка размывает четкость и контраст. В мире, где хозяйничают Прюдомы, поэту необходимы полутона, оттенки, обрисы, тонкие переходы — нюансы вместо резких очертаний, зыбкость линий вместо контура, подвижность вместо застылости.

Определенность, однозначность слова чужды свободному поэту. Он предпочитает *chanson grise* — хмельную песнь, поскольку в ней присутствует искомая зыбкость. Понятно, почему он так чурается программ: любая теория связывает вольного поэта, ни в чем не терпящего ограничений.

Первейшая задача поэта — «сломать шею красноречию», этому упакованному в блеск обману. Отсюда — новаторство формы: нечетные размеры, ассонансные рифмы, внутренняя дисгармония, нетрадиционное членение стихотворной строки.

Вклад Верлена в стихосложение связан с ломкой классической силлабики, трансформацией александрийского стиха. Символический верлибр возник в процессе членения последнего с помощью модернистских цезур и непривычных переносов, трансформирующих стихотворную ритмику в ритмизованную прозу.

Хотя сам Верлен иронизировал над версификаторскими новациями поэтов рубежа 90-х, именно он проложил им путь.

Верлен добивался и в области ритмики, расчлняя александрийский стих с помощью непривычных цезур и неожиданных переносов, так что временами создается впечатление, будто его стих незаметно переходит в прозу; если Гюго в свое время расшатал александрийский стих, то Верлен по существу взломал всю классическую силлабику. Хотя Верлен и посмеивался (не без ревнивой придиричivosti) над версификаторскими новациями молодых символистов рубежа 80 – 90-х гг., именно он (а не Рембо, чье творчество в то время было почти неизвестно, и не Малларме, придерживавшийся традиционной метрики) проложил дорогу символистскому верлибру.

Новации Верлена не ограничились трансформацией силлабики и «войной риторике» — он творец нового поэтического языка, не чурающегося «улицы» и «низа»:

...Верлен принялся искусно вплетать в свои стихи просторечные и жаргонные словечки, провинциализмы, фольклорные архаизмы и просто языковые неправильности, что приводило не только к неожиданным поэтическим эффектам (ср., например: «*Àh! Dans ces mornes séjours// Les Jamais sont les Toujours*»), но и создавало точно рассчитанную иллюзию абсолютной доверительности и разговорной спонтанности.

Ведь смысл и назначение поэзии — разбудить в душе человека глубокое, смутное, не поддающееся анализу чувство, овладеть пластической формой слова, его цветом, запахом, внутренней гармонией.

Впоследствии для Иннокентия Анненского музыкальный потенциал слова станет восполнением недосказанности произведения.

Для новой поэзии полифония стала проявлением дионисийского начала, осознанного Ницше как момент рождения трагедии из духа музыки. Здесь метафора воплощала в себе стихию «чистого движения», переданного верленовской словесно-музыкальной структурой стиха. Андрей Белый писал в С и м в о л и з м е:

Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже и шире... Близостью к музыке определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством образов передать безобразную непосредственность музыки.

Не событиями захвачено все существо человека, а С и м в о л а м и и н о г о. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки — показатель перевала сознания. Не к драме, ко всей культуре, обращен возглас Ницше: «Увенчайте плющем чело ваше, возьмите в руки тирсы и не дивитесь, если тигры и пантеры, лапаясь, лягут у ваших ног... вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда»... Современное человечество взволнованно приближением внутренней музыки к поверхности сознания. Оно захвачено не событием, а с и м в о л о м и н о г о. Пока и н о е не воплотится, не прояснятся волнующие нас символы современного творчества. Только близорукие в вопросах духа ищут ясности в символах. Душа не звучит их — не узнают они ничего.

Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, всегда она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведет к ней. Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души — вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары.

Музыка — окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия.

Искусство есть гениальное познание. Гениальное познание расширяет его формы. В символизме, как методе, соединяющем в е ч н о е с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей.

Задача символистов сложна: «...от них требуется пророческая смелость неофитов, верующих, что в момент падения вырастут спасительные крылья и понесут над историей... Они должны идти там, где остановился Ницше — идти по воздуху».

О связи слова и музыки писали почти все символисты...

Поэзия — одновременно Слово и Музыка. Кому как не ей навеивать и внушать вечное, кое часто невыразимо? Словом она говорит и мыслит, Музыкой поет и грезит. Вот почему только лирическую Поэзию можно назвать Поэзией как таковой, она — дитя Мысли-слова и Музыки-грезы.

А главенствует ныне во всей лирической Поэзии Поэзия символическая, ибо она одухотворена идеей, возвышающей ее над суетой обыденной Жизни, и берет из этой Жизни единственное, что в ней вечного — Красоту, признак Добра и Истины.

Поэзия — синтез Слова и Музыки, позволяющий внушить вечное, выразить невыразимое. Символическая поэзия одухотворена идеей проникновения в суть вещей сквозь их покровы, идеей возвышения над суетой обыденной жизни, идеей совмещения Истины и Добра, Красоты и Духовности.

С. Великовский:

Верлен музыкален, как никто, пожалуй, из стихотворцев Франции, вплоть до того, что смягченная, как в старинных

народных причитаниях, волнисто струящаяся, заунывно колдовская напевность порой отодвигает у него в тень содержательное наполнение слова и сама по себе смыслоносна:

Осени стон,
Как похорон
Звон монотонный.
Тьма за окном,
Все об одном
Плачется сонно.

И вместе с тем Верлен метко наблюдателен, он словно бы невзначай набрасывает зарисовку, порой — простым перечнем-цепочкой безглагольных назывных обозначений. Он придает ей воздушную легкость, вовлекая едва упомянутые им вещи в стремительное кружение-мельканье и вдобавок насыщая, окутывая эту россыпь своим переживанием так, что не различить, где увиденное, внешнее, а где испытанное, внутреннее.

М. Шаповалов:

Итак: не живопись словом, а музыка в слове. Всякие социальные веяния, всякое «содержание» из стихов улетучивалось. Одна из книг Верлена не случайно называлась «Романсы без слов». В ней запечатлены шорох листвы под налетом легкого ветра, нежный шум дождя по камням мостовой и по крыше, растворяющийся зимний пейзаж в смутном мерцании снега, мучительное созерцание алых роз, грозящих разлукой... Разумеется, некие внешние очертания мира в стихах Верлена оставались не размыты. Но они служили часто лишь фоном, на котором звучит то нежно-печальная, то саркастичная и резкая музыка настроения.

Вершины музыкальности и эмоционального трепета Верлен достигает в замечательных Романсах без слов. Душевная

жизнь поэта здесь полностью слита с природой. Романы без слов — это действительно песни, то печальные, то пленительные, то гипнотизирующие утонченностью чувств, то уводящие воображение слушателя в дальние миры.

Это — истинное чудо, собрание перлов, слова здесь — фразы, строки — страницы; это высшее развитие поэтического импрессионизма, скажут ценители. — Стихи очаровательные, единственные, не допускающие комментария; он был бы бесполезен для поэтов и еще более для не-поэтов, все равно не способных понять стихи Верлена.

Угадать я стараюсь в роптании
Лики тонкие зовов печальных,
И в мерцании огней музыкальных
Лик Любви — словно рай в обещании!..

Любовь Верлена в корне отличается от бодлеровской. Вместо пылкости, страстности, чувственности — сдержанность целомудрия, чистота, боязливые ласки. Любимые губы — первые весенние цветы. Очаровательный платонический шепот. В Устастах поэт уже прямо отвергает трубящую в рог хищную страсть, предпочитая объятиям и судоргам обладания невинный поцелуй. Он просит возлюбленную умерить свою лихорадочность, приглушить ласку, убаюкать взглядом. Полузакрытые глаза, скрещенные на груди руки, изгнанное из сердца желание, погруженность в дуновение ветра и песню соловья (Под сурдинку). Любимая женщина — более воображение, чем реальность. Он не столько видит, слышит, ощущает, сколько помнит ее, часами разговаривает с ней... в одиночестве.

В этой единственной, в своем роде, неподражаемой книге поэт рассказывает о себе, о своих фантазиях и мечтах, о своих печалях и болях, о внутреннем и сокровенном.

Как-то особенно больно
Плакать в тиши ни о чем.
Плачу, но плачу невольно,
Плачу, не зная о чем.

Или — начало:

Небо над городом плачет,
Плачет и сердце мое.
Что оно, что оно значит,
Это унынье мое?

Эта книга — плач по утонувшим надеждам и мечтам и предчувствие еще больших горестей.

Все розы были ярко красны,
Плющи — неумолимо черны...

Твои движения опасны,
Мои уныния упорны.

Все небо было слишком нежным,
Зеленым море, воздух ясным...

Я знаю: я — пред неизбежным,
Пред чем-то горьким и ужасным.

Нужны ли комментарии к этой пронзительной поэзии-музыке?

Это — экстаз утомленности,
Это — истома влюбленности,
Это — дрожанье лесов,
Ветра под ласкою млеющих,
Это — меж веток сереющих
Маленький хор голосов.

Свежие, нежные трепеты!
Шопоты, щебеты, лепеты!
Кажется: травы в тиши
Ропшут со стоном томительным,
Или в потоке стремительном
Глухо стучат голыши.

Эта книга — образец высших поэтических достижений, потрясающей выразительности и силы переживаний.

Тяжелей нет мученья
Без любви, без презренья,
Не понять, отчего
В сердце столько мученья.

Слезы в сердце моем, —
Плачет дождь за окном.
О, какая усталость
В бедном сердце моем.

Даже в названиях стихов — Тянет ся безмерно — огромная выразительность:

Тянет ся безмерно
Луговин тоска.
Блещет снег неверно,
Как пласты песка.

Небеса без света,
Тверды, словно медь,
Месяц глянул где-то,
Вновь чтоб умереть.

И вдруг — как молния:

Спляшем жигу!

Ах, я любил ее глаза,
Светлей, чем в звездах небеса,
Те, не лукавые глаза!

Спляшем жигу!

Она умела без конца
Терзать поклонников сердца,
С улыбкой милого лица!

Спляшем жигу!

МУДРОСТЬ

Боже, ты меня ранил любовью,
Рана открыта еще,
Боже, ты меня ранил любовью...

П. Верлен

И все же не вызов, а смирение было главным качеством этого человека — человека, писавшего христианские стихи и нарушавшего христианские заветы. Недаром в его стихах мы столь часто слышим ритмы и мотивы св. Франциска и св. Терезы.

Где пропадал он многие годы? Легенда рассказывает о страшных грехах и жестоком искуплении. А он сам? —

Что ты сделал, что ты сделал?
Исходя следами,
О, подумай, что ты сделал
С юными годами!

Пропитанная возрожденным средневековым символизмом гимническая *Мудрость* — вершина поэзии Верлена, по словам А. Адана, представляющая собой поэзию невидимого и потустороннего. Лучшая книга стихов после *Les Fleurs du Mal*, — скажет Морис. А сам автор в предисловии напишет: «Я никогда не думал так, как теперь. Я долго бродил среди заблуждений современности, участвуя в ее ошибках и неведении. Вполне заслуженные страдания обратили меня к Богу, и Бог даровал мне понять это предостережение...».

О душа, что тоскуешь,
И какой в этом толк?
И чего ты взыскуешь?

Или нет упования,
Не обещан исход,
И бесцельны скитанья,
И неверен оплот —
Долгий опыт страданья?

Верлен был не только новатором в лирической поэзии, но одновременно дал французской католической литературе стихи, наполненные правдивым, глубоким и волнующим чувством. Давно уже никто так не передавал раскаяние, покорность, нежную и неколебимую веру, радостную любовь к Богу. Он действительно попал в тон первых францисканцев, или, говоря точнее, передал настроения народа, который воспринял францисканский дух, народа, который в Средние Века приобщился к нежному покаянию и всепрощению Евангелия. Ему лишь не хватает тех сладких грез, нежных фантазий, любовного опьянения праведной души, которые присущи кантикам убогих монахов из Ассизи, божьих жонглеров и трубадуров аскетизма. Но он правдиво передал с удивительной свежестью отдельные движения души, исполненные грации; он сделал это с очаровательной неловкостью выражений, являющейся наивысшим эффектом искусства. Не следует забывать, что рядом со спонтанными находками, в сборнике «Мудрость» есть строки, которые потребовали от него огромного труда. Некоторые из них — это переводы, перефразы, обработки «Имитации Иисуса Христа»*, или Литургии, уже не говоря о репевах из Данте.

Конечно, Верлен не был, как то представляется некоторыми его поклонниками, «великим католическим поэтом Франции» — его покаяния часто сменялись грехопадениями, а христианские стихи — эротическими и «кабацкими»; естественно, он не был «праведником», но это не умаляет красоты его мистических и теургических стихотворений. Со времен Средневековья никто так не воспевал Евхаристию, Иисуса Христа и Деву Марию, как это делал новый падший ангел, завсегда́тай кофеен Латинского квартала. Нет никаких сомнений в том, что **М у д р о с т ь** — одна из лучших христианских книг, написанных в Новое время.

* «Имитация Иисуса Христа» (или «Подражание Христу») — анонимное произведение XV века, приписываемое Фоме Кемпийскому.

Поворот Верлена к христианству не только наполнил мистическим содержанием стихи, но приблизил к пониманию божественной полноты и божественного единства мира, насытил их культурным пафосом европейской цивилизации, давшей множество примеров высочайших взлетов человеческого духа. Верлен **Мудрости** — это совсем другой поэт, чем автор **Сатурнических** поэм или **Романсов без слов**, — казался семилетний перерыв, наполненный страданиями и переживаниями «прóклятого». Отныне каждая его миниатюра — мазок огромного эпического полотна, изображающего грандиозность мира и человеческих страстей.

А. Адан полагает, что **Мудростью** Верлен порывает с импрессионизмом и приходит к «подлинному символизму», который «занимательной игре» в психологические ассоциации предпочитает «поэзию невидимого и потустороннего». **Мудрость** действительно насыщена «символами души», «раздавленной, углубившейся в ночь, которую пронизывают лучи надежды».

Рубен Дарио:

Я знаю: священный огонь обжигал его руки. И как терзаемый раскаяньем флагеллант осыпает себя ударами кнута, так Верлен бичевал свою душу — капли этой крови запеклись на строках его песен.

Леон Блуа:

Он, [Верлен] преклоняет колена при входе в древнее вместилище надежды, в исконный корабль Экстазов и из глубины сознания взывает к воскресшему Богу (у Блуа — «к поруганному бичами» Богу, но в этом выражении следует видеть уступку западному «долоризму», поклонению страдания), чтобы он был свидетелем его жертвы.

Мудрость, бесспорно, «несравненная книга», поставившая Верлена в «первый ряд поэтов». Порой диву даешься, видя, как

лучшие творения мировой поэзии трактовались *нашими* как свидетельства упадка, «сужение творческого кругозора» — в данном случае только по той причине, что здесь постоянно присутствуют Бог и душа. Когда одухотворение воспринимается как «нарастающий упадок»...

Книга молитв, проповедей, псалмов, пророчеств, насквозь пропитанная христианским гуманизмом и религиозной тягой к запредельному, **М у д р о с т ь** сочетает в себе равнодушие к бездуховному с оптимистической мечтой. Символы жизни — жара, жажда, боль. Символ души — надежда. Но и душа уходит на второй план, освобождая место Богу.

О Боже, Ты меня любовью ранил,

И эта рана вся еще дрожит!

О Боже, Ты меня любовью ранил.

О Боже, я познал, что всё ничтожно,

И слава Божия вошла в меня!

О Боже, я познал, что всё ничтожно.

О Господи, Бог святости и страха,

Бездонны пропасти моих грехов!

О Господи, Бог святости и страха.

О Господи, Бог радости и мира,

Мое неведение, мой страх — томят!

О Господи, Бог радости и мира.

Всё это знаешь Ты, всё это знаешь,

И то, что я беднее всех других!

Всё это знаешь Ты, всё это знаешь.

Но, что могу, всё отдаю Тебе!

Но и в этот панегирик Богу то здесь, то там врывается великий Отец церкви, охваченный верой и сомнением:

Кругом слепая мгла.

Теряю я сознание,

Где грань добра и зла...

О, грустное преданье!

Я — словно колыбель.
Ее в глубокой нише
Качает темный хмель:
О тише, тише, тише!

Вершиной Мудрости является чисто августиновский Мистический диалог, до сих пор на русский не переведенный, — диалог грешника и Бога:

— Господи, Ты высказал мне всю свою душу! Воистину я ищу Тебя и не нахожу. Но как мне любить Тебя! Ты видишь, как я низок. Ты, чья любовь вечно восходит в высь, как пламя. Любить Тебя, источник мира, взыскуемый каждым жаждущим, увы! Преклони взор на горестную мою борьбу! И все же я ищу Тебя, неустанно простирая руки, жажду, чтобы хотя тень Твоя покрывала мой стыд, но у Тебя нет тени, ибо любовь Твоя вечно восходит, ибо Ты весь — Сияние для всех, кроме тех, кому тяжкий поцелуй замкнул ресницы век!

— Должно любить Меня! Я — всемирный поцелуй, и те ресницы и те губы, о которых ты говоришь, о немощный бедняк, и Я огненная дрожь, что тебя зыблет, все это — Я. Должно сметь любить Меня!

— О, Господи! это слишком! Воистину я не смею. Любить, кого? Тебя! О нет. Я трепещу и я не смею. Я недостойн. Чтобы я, я, посмел любить Тебя! Это — безумие!..

Мистический диалог завершается тем, что поэты и мудрецы именуют просветлением, благодатью, мистическим единением:

— О Господи, что со мной? Вот я в слезах от несказанной радости. Я плачу, я смеюсь, я вижу голубых и белых ангелов... Восторг и ужас испытываю при мысли, что я избран. Я недостойн, но я знаю Твое милосердие... Трепеща, я устремляюсь...

Мотивы Мудрости больше никогда его не покинут: то слабея, то вновь нарастая, они будут звучать почти во всех его последующих стихах.

ОТ «ДАВНО И НЕДАВНО» ДО «ПЛОТИ»

А сердце, что вчера, гордыней сожжено,
Отчаивалось, — вновь к любви вознесено
И постигает жизнь — предвестницу кончины.

П. Верлен

После Мудрости появляются приметы спада.

Давно и недавно уже лишены органичности и единства. Великолепное символистское Поэтическое искусство здесь соседствует с Победенными, сатира Волков — с примитивным пацифизмом Солдат в деревне, гуманизм Жанны д'Арк — с натурализмом Ужина. И хотя все еще сверкают такие перлы, как Калейдоскоп, Пролог, Хромой сонет, Преступление любви, зеленая фея абсента уже начинает свое действие; сам поэт (одряхлевший Рим), может быть, впервые чувствует непостоянство музыки, столь отяготившее последние годы его жизни.

Тема смирения и покорности наполняет его Любовь; надо быть животным — собакой, ягненком, рыбой, — дабы полностью покориться божественной воле и преодолеть человеческую спесь (Параболы); человека же окружает нечистый мир гордости, хитрости, язвительной иронии, издевательств (Прощание, Новелла, Святой Грааль). Время суть постыдное время бунта и двуличия, жизнь — бедствие, в сердцах людей бушуют бури, огонь, их поглотила нечисть, они забыли Бога (Параболы). Но внешний мир все менее интересует поэта, материя все более разуплотняется, обесцвечивается, затуманивается. Звуки затихают, опускается бархат ночи, настает совершенная тьма. Пение колоколов — вот все, что от него осталось. — Колокола, ночь, небо. Бог.

Прочь — память, душу — прочь! Встречая мрак,
Рыдайте, пойте — и самозабвенно
Глушите хмелем бедный наш костяк!

В Любви богословие берет верх над поэзией. Значительную часть этого самого большого из его сборников составляют циклы Люсьена Летинуа и стихи-посвящения.

В самом названии сборника *П а р а л л е л ь н о* заложен великолепный символ. Все мы параллельны самим себе — Верлен, как никто, осознает в себе одновременность добра и зла. Мечась между ними, находясь в состоянии постоянной борьбы плоти и духа, он перемежает молитву богохульством, раскаяние проклятием, проповедь кощунством, чистоту слова сквернословием. Однако чистосердечный в грехе и покаянии, он с невинным цинизмом принимает обе крайности, скажет Тибо.

Вам не случалось читать старинные предания, пересказанные Анатолем Франсом, где сатиры веруют в Бога и даже становятся иногда святыми — святыми сатирами? Таков и он, Бедный Лелиан, — святой сатир с певучей флейтой, отшельник и ловец дриад, полунасильник-полуаскет, знавший и хмель языческого гимна, и просветленность молитвы. Тело его истерзано страстью, воля измучена борьбой; весенний огонь распалает его и зовет в леса, а дух силится выстоять — и возносит хвалу Всевышнему, но чаще его моления обращены к Богоматери. Песнь его возвышенна и глубока, как душа, изведавшая страданье, и, кажется, ей не будет конца, но вот в ветвях вновь мелькает бедро Каллисто — и под звуки флейты фавн устремляется в кущи.

В этом сборнике он собирает «грешные» стихи, «параллельные» его теологическим переживаниям, наполненные, по словам поэта, гордостью жизни, чувственностью и горестной иронией. И еще — сфической любовью.

С а ф о

С глазами впавшими и с поднятою грудью,
Желанием своим измучена, она
Волчицей дикою блуждает по безлюдью...

Пьеро

Тело хило, но не тонко;
Голос, — как у девы, звонкий;
Тело мальчика, а смех
Головной, как нож тревожит!
Существо, что сразу может
Опьянить желанья всех...

Но куда же здесь делось единство господствующей идеи, вопрошает Бедный Лелиан. — Оно осталось. Я верую и я грешу, мыслью и делом; я верую и в этот миг я — добрый христианин; я верую — и я дурной христианин минуту спустя.

Первоначально Верлен планировал перемежать стихи *Мудрости* с параллельными эротическими стихами, но диссонанс был слишком велик даже для него. В параллельных стихах он отходит от высокого символизма, пародируя идеи и формы *Мудрости*, в том числе и идею музыкальности собственной поэзии. В этом сборнике вновь возникает сатурнический мотив — в стихотворении *В манере Поля Верлена*:

Свет луны заставляет меня надеть маску ночную, принять облик Сатурна, клонящего урну, и его лун, одной за другой...

В Счастье, вобравшем стихи 80-х годов, отвлеченные теологические размышления, облеченные в форму александрийского стиха, дополняются вийоновскими мотивами — «Холодно, как в стужу мне! Больно, больно, как в огне! Нюют кости, стынет тело, сердце, сердце онемело!», — которые контрапунктично перерастают в литанию Всевышнему — «Унижения твои — знак Божественной любви! Это — с неба на тебя смотрит чей-то взор любя».

В поздних стихах Верлен редко жалуется, чаще иронизирует над собой, и мало того — приливы душевной бодрости и вспышки жизнелюбия порой теснят усталую горечь.

Современникам, в том числе именитым, он представлялся «пьяным Сократом и грязным Диогеном» в одном лице — и это было еще самым изысканным определением: в адрес Верлена звучало немало любезностей, печатных и непечатных, как, например, «сердце свињи», «собачий нрав» и прочее.

Счастьем, по иронии судьбы и названия, кончается великий Верлен. Песни к ней — это уже шаг к упадку, хотя и здесь еще встречаются отсветы былого Верлена.

Безумство плоти без предела,
Меня лелеет это тело,
Священнейшая плоть твоя!
Зажженный страстностью твоею,
От этой плоти пламенею,
И, черт возьми, она моя!

Но здесь нам надо торопиться,
Недолгим счастьем насладиться,
Самозабвение вкусить,
Люби же злая баловница,
Как льются воды, свищет птица, —
Вот так и мы должны любить.

Плоть и поношения ничего не добавляют к его поэтическим откровениям, все чаще свидетельствуя о неразборчивости спивающегося и опускающегося поэта.

Не могу понять, не знаю...
Это сон или Верлен?..
Я люблю иль умираю?
Это чары или плен?

Из разбитого фиала
Всюду в мире разлита
Или мука идеала,
Или муки красота.

Его поздние стихи менее лиричны, музыкальны и субъективны — внешний мир все настоятельнее оттесняет внутренний.

Вот, например, квартал, где поселиться мне
Под крышей довелось. Отсюда я немало
Увидел всяких сцен: ведь нищета квартала
Не прячется от глаз соседей, и она
Их бедности сродни и каждому видна.

Поздняя лирика чрезмерно цинична, надуманна — свидетельство прогрессирующего распада личности поэта, бравирующего собственной порочностью. Изощренная форма вступает в злоеущий конфликт с незначительным содержанием, а то и с откровенным куражом...

По мнению французского поэта и критика Жан-Поля Ришара, Верлену свойственно, как клошару, пассивное выжидание, придающее некую пресность его поэзии:

Между предметом, произведшим ощущение, и духом, воспринявшим его, ощущение прошло такое количество пространства, что, дойдя, оно в значительной степени опустошилось от многозначного богатства чувства, каким оно было наделено вначале... Те туманные просторы времени и пространства, которые ощущению пришлось переплыть, притупили его живость, уменьшили его особливость: оно живет уже жизнью приглушенной, издыхающей.

Чтобы преодолеть эту пресность, это убаюкивание, Верлен широко «культивирует диссонанс, ищет крикливых созвучий, фальшивых нот». Кроме того, он сознательно идет на внутренний разброд и шатание — отсюда образ опавшего листа, прихоть ветра гонимого по земле ветром. («Мы только опавшие листья», — по другому поводу скажет А. Эйнштейн).

По мнению Ж. П. Ришара, беда Верлена заключалась в том, что он не захотел или не сумел довести до конца опыт «чистого ощущения», что он не достиг той предельной точки, где, теряя себя всего, он мог бы снова себя обрести.

Религиозное обращение в книге «Sagesse», «та щепетильная вера, которая пришла на смену туманному познанию», возврат к общему смыслу в подходе к действительности привели к «поэзии поучительной и болтливой».

Но и на гражданской поэзии поэта-парии, наследующей П р ю - д о м у, лежит, печать его «я».

...Ибо я, за рывком рывок,
Ухожу, как травимый волк
От погони, и за собой,
Увлекая ретивый гон,
Шкурой слышу со всех сторон
Хищный лай и голодный вой.

Злость, и Ненависть, и Корысть —
Эти суки хотят загрызть,
Эти псицы спешат напасть,
День за днем, круглый год, весь век —
Черств мой хлеб и тосклив ночлег,
И нет сил, чтоб стряхнуть напасть.

Многие его стихи положены на музыку... Дебюсси, Равель, Форе, Шарпантье, Фабр, Шоссон, Борд, Севрак, Лазарри, Сандре...

Над гаснувшим в томительном бреду
Не надо слов — их гул нестроен;
Немного музыки — и я уйду
Туда — где человек, спокоен.

* * *

Мой Верлен — моя неудача. — Опус, недостойный несчастного гения. Эту писанину стоило бы выбросить в корзину, как и многое другое, но нет ни времени, ни сил начать заново. Плохое оправдание, но что делать...

Разве что обратиться к Лепеллетье, Морису, Доно, Сеше, Берто, Адану, Зайеду, Надалю, Мартино, Франсу, Сурио, Дарио,

Каррильо, Брюсову, Вячеславу Иванову, Волошину, но попробуй-те их достать в этой стране...

Теперь-то я знаю, как надо было писать: мерцающе о мерцающем — в манере Моне или Писсаро: феерично — он и был фейерверком на празднике поэзии.

А писать о Верлене следовало так...

... есть область искусства, которая иногда (правда редко, случайно и прихотливо), но все же доносит нам наиболее интимные, наиболее драгоценные оттенки голосов тех людей, которых уже нет. Это — ритмическая речь, стих.

Не всякий поэт и не всякий стих обладает этими тайнами голоса. У величайших из мировых поэтов нет этого дара, и самое большее, что можем мы расслышать в их стихах, — это голос драматический и голос музыкальный.

Интимный же живой голос звучит у поэтов, часто несравненно менее гениальных и искусных. (Ибо не пришло время их гению).

Как определить, что такое интимный голос поэта, звучащий в стихе?

Из каких сочетаний, ритмов, созвучий и напевностей слагается он?

Но он есть.

Часто бывает он спутником поэтов наивных и простодушных и всегда поэтов лирических.

Он прихотлив: он не находится ни в какой зависимости от размеров таланта.

Я слышу, например, звуки интимного голоса у Лермонтова, но не слышу их у Пушкина.

Их нет у Тютчева, но есть у Фета и еще больше у Полонского.

Но есть один поэт, все обаяние которого сосредоточено в его голосе. Быть может, из всех поэтов всех времен стих его обладает голосом наиболее проникновенным. Мы любим его совсем не за то, что говорит он, и не за то, как он говорит, а за тот неизъяснимый оттенок голоса, который заставляет трепетать наше сердце.

Этот поэт — Поль Верлен.

Этот старый алкоголик, уличный бродяга, кабацкий завсегда-тай, грязный циник обладает неотразимо искренним, детски чистым голосом, и мы, не веря ни словам, ни поступкам его, верим только голосу, с безысходным очарованием звучащему в наивных поэмах его.

И вопреки всем обстоятельствам его жизни каждому, кто о нем говорит, неизбежно приходит на уста это слово: ребенок!

«Верлен, говорит Коппе, на всю жизнь остался ребенком! Как ребенок, был он беззащитен, и жизнь жестоко и часто ранила его».

«Верлен — варвар, дикарь, ребенок... — говорит Ж. Леметр, но в душе этого ребенка иногда звучат голоса, которых никто не слышал до него».

«Ребенок! Да!.. Но испорченный ребенок», — наставительно и сурово прибавляет Р. де Гурмон.

И потому, что он всегда оставался ребенком, его голос был самое чистое пламя лирической поэзии, — певучее пламя, которое звучало всеми извилинами его темной и ясной, его сложной и простой души.

«Этого поэта нельзя судить, как человека здравомыслящего, говорит Анатоль Франс. У него есть идеи, которых нет у нас, потому что он знает и гораздо больше, чем мы, и несравненно меньше. Он бессознателен, и в то же время он один из тех поэтов, которые приходят не чаще, чем раз в столетие. Вы утверждаете, что он сумасшедший? Я тоже думаю это. Он сумасшедший, вне всякого сомнения. Но осторожнее, потому что этот безумец создал новое искусство, и нет ничего невероятного, если о нем когда-нибудь станут говорить, как говорят теперь о Франсуа Вийоне, с которым он так схож: это был лучший поэт своего времени».

Возможен ли перевод такого поэта на иной язык?

А ргіогі я ответил бы: нет, невозможен.

Перевести чужие стихи несравненно труднее, чем написать свои собственные.

Только чудом перевоплощения стихотворный перевод может быть хорошо.

Переводы Сологуба из Верлена — это осуществленное чудо. Ему удалось осуществить то, что казалось невозможным и немислимым: передать в русском стихе голос Верлена.

ВЕРЛЕН В РОССИИ

Переключка с Верленом есть и в русской поэзии. Вспомним: параллельно ему создавал свои музыкальные стихотворения Афанасий Фет. «Боль невесты о чем, что вечно в сердце ноет» томила и Анненского. Наконец, Георгий Иванов в книге «Отплытие на остров Цитеру», как и Верлен, скрыто спорил с галантной картиной Ватто в мелодичных и горьких как полынь стихах.

М. Шаповалов

Я начал своего «Бедного Лелиана» с реакции *наших*. Если бы не дореволюционный Серебряный век, судьбу «русского Верлена» было бы нетрудно предугадать... Достаточно одного примера: когда на волне послевоенных надежд Г. Шенгели надумал выпустить книгу лирики Верлена в своих переводах, заодно реабилитировав сам жанр лирики, не удалась даже попытка: в августе 1946-го вышло злое Постановление ЦК ВКП(б) по литературе, давшее инструктаж всем Верным Русланам... Потребовалось 50 лет, чтобы в конце тысячелетия, когда переводчика давно не было в живых, издать **И з б р а н ю**, в котором, естественно, не нашлось места лучшему в творчестве Верлена — религиозной лирике и мистике...

Открывателем Верлена и других французских символистов для русской публики стал Валерий Брюсов, начавший переводить их еще в гимназии. Однако, в начале 90-х годов прошлого века попытки издать переводы проклятых — не встречали энтузиазма среди издателей — русские журналы и русская публика не замечали грандиозного переворота в художественной жизни Европы,

и Брюсову пришлось затратить недюжинные силы, дабы «просветить» «самый читающий народ», даже гении которого, не щадившие Данте и Шекспира, о французских «декадентах» писали:

Прочти произведение в таком роде нашему мужику, он расхохочется; разве может умный человек заниматься такими вещами? А вот занимаются.

Я вообще считаю, что слово, служащее выражением мысли, истины, проявления духа, есть такое важное дело, что примешивать к нему соображения о размере, ритме и рифме и жертвовать для них ясностью и простотой, есть кощунство и такой же неразумный поступок, каким был бы поступок пахаря, который, идя за плугом, выдывал бы танцевальные па, нарушая этим прямоту и правильность борозды.

И еще:

Художник будущего будет понимать, что сочинить сказочку, песенку, которая тронет, прибаутку, загадку, которая забавит, нарисовать картинку — несравненно важнее и плодотворнее, чем сочинить роман, симфонию или нарисовать картину.

— Пойдите в театр — там опять искусство: какая-нибудь госпожа ноги выше головы задирает. И эта гадкая глупость не только не считается неприличным делом, а, напротив, возводится в нечто первосортное.

— И современная музыка не дает мелодий и идет к упадку. Все симфонические вечера с их накрахмаленными слушателями — только мода и фальшь. (Вот камаринская — это да!).

— И Вагнер — не движение музыки вперед, а вырождение ее, восхищаться им можно, только притупивши вкус к изящному.

В отличие от Л. Н. Толстого, русские «декаденты», прежде всего Брюсов, высоко ценили своих французских предшественников, понимая, что поэзия — общение с душой художника и что главное в искусстве — Личность: «Она — сущность поэзии, все остальное форма».

В отличие от Т. С. Элиота, В. Я. Брюсов исповедовал персоналистскую, субъективистскую эстетику: «Чтобы знать произведения [Верлена], надо их слить с его биографией». П. Верлен привлек крестного отца Серебряного века спонтанностью чувств и отсутствием «кантианского яда» — Брюсов искал в нем «поэзии настроений», восприятия мира сквозь личность великого художника.

В 1894-м Валерий Брюсов опубликовал Романсы без слов в своем переводе. В предисловии к небольшой книжке стихов он писал, что «недостатки этой книги надо приписывать переводу, а не шедеврам Верлена. Молодой Брюсов в полной мере сознавал потери переводов и, спустя много лет, издавая Собрание стихов Поля Верлена, констатировал, что в его первых опытах «было гораздо больше усердия и восторга перед поэзией Верлена, чем действительно воссоздания его стихов на русском языке».

Я считал бы свое дело исполненным, — писал Брюсов, — если бы мне удалось дать русским читателям хотя бы подобие тех стихов Верлена, которые всегда производили на меня сильнейшее впечатление силой своей исключительной искренности и поразительным очарованием своей музыкальной формы.

Для Брюсова Верлен был «одним из самых субъективных поэтов», интимнейшим из них «без лукавства раскрывающим в своих песнях самое прекрасное и самое горькое в своей душе». Романсы без слов стали для Брюсова «откровением для поэзии»: «Книга — коротка, но читаешь ее долго: она велика», однако пресса расценила книгу иначе: эпатированная Русскими символи-

стам, критика встретила Романысы без слов враждебно. Новости писали: «Назвать себя символистом еще не значит стать талантливым поэтом и переводчиком; в этом легко убедиться всякому при чтении стихов Брюсова».

Переводами французских символистов Брюсов занимался два десятилетия. Итогами этого подвижничества стала книга Брюсова Поль Верлен. Собрание стихов (1911) и антология Французские лирики XIX века (1909), в которой представлены литературные портреты ряда символистов от Верлена до Вьеле-Гриффина, Ретте и Мерия.

В. Брюсов:

Три поэта создали славу символизму — Рембо, Верлен и Малларме. Каждый из них внес свое в реформу поэтического языка.

Верлен исходил из стремления передать читателю свое настроение. В его стихах отдельные эпитеты, выражения имеют значение не по отношению к предмету стихотворения, а по отношению к общему впечатлению, получаемому читателем. Рембо пошел дальше и вовсе откинул определенное содержание стихотворения; он просто дал мозаику слов и выражений, которая должна слиться в душе читателя в одно целое впечатление. Оба они оставляют читателя пассивным. Малларме вызывает его душу к активной деятельности, он дает только важнейшие впечатления, предоставляя читателю самому устанавливать связь между ними. Во всех этих попытках центр тяжести перенесен в душу читателя.

Связующим элементом с другими литературными школами является Верлен. В душе Верлен еще романтик и находится под влиянием Гейне и Шелли. Поэт Верлен раньше других был «признан» и теперь читается даже яркими врагами новых течений. Поэзия его состоит в пересказывании впечатлений жизни и в высшей степени интересна, потому что поэт пережил самые разнообразные настроения.

Но, вместе с тем, Верлен несомненный символист по форме своих произведений, по тому, как он пересказал свои настроения читателю.

Я приведу как пример одно стихотворение Верлена:

Мерцанье странное
Струит безбрежная
Пустыня снежная,
Как бы песчаная.
Безвестно жадная
Твердь истомилась —
Мелькнула бледная
Луна и скрылась.
Леса печальные
Земли касаются,
В дыму качаются
Вершины дальние.
Беззвездно медная
Твердь истомилась —
Мелькнула бледная
Луна и скрылась.
Волков доносятся
Угрозы смутные
И бесприютные
Вороны носятся.
Пустыня снежная,
Как бы песчаная,
Струит, безбрежная,
Мерцанье странное.

Из наших поэтов довольно близко подошел к этому способу писания Тютчев.

У Тютчева и у Верлена странности этих сочетаний еще не идут далеко, но их последователи были гораздо смелее. Имея в виду, что эпитет относится не к предмету, а к общему впечатлению, они наполнили свои произведения самыми странными сочетаниями. Отсюда-то возникли и «белое бедствие» и «гремящее пятно». Более увлекающиеся, вроде Сен-Поля Ру, провозглашали, например, что в изобретательности

таких неожиданно редких сочетаний и заключается весь смысл поэзии. Рембо был сильнее Верлена уже по тому одному, что был менее поэтом. Верлен, собственно говоря, ученик Рембо, но ученик робкий. Не довольствуясь подбором эпитетов и вообще второстепенных слов, Рембо все выражения, все слова берет с единственной целью — загипнотизировать читателя. Это истинная мозаика без слов, без всякого отношения к жизни. Некоторое подобие этого представляют иные страницы у Гоголя. Под сильным влиянием Рембо находится у нас поэт Александр Добролюбов, Рембо имеет в виду еще только представления, вызываемые словами. Его последователи не удовлетворились этим; они приняли во внимание и звуковую сторону слов и, наконец, форму букв, печать.

Крайних пределов символизма достиг Стефан Малларме. Он начал, как парнасец, но потом изменил. Для него поэзия — особый мир, стоящий отдельно от всех остальных проявлений жизни. «Вселенная существует для того, чтобы дать материал для поэмы», — вот его девиз. Произведения Малларме очень трудны для чтения. Отдельные выражения должны вызывать несколько отдельных впечатлений, видимо совершенно бессвязных; в восстановлении связи между ними и заключается по Малларме наслаждение поэзией.

Почти все поэты Серебряного века высоко оценивали Верлена. Николай Гумилёв считал его поэзию «лирическим интермеццо, драгоценным, как человеческий документ и характеристику эпохи, но не только...». «Мистическая ирония» Верлена, о которой говорил Ф. Сологуб, открывает вечную антиномичность мира и дает возможность познать его: «Снимая покров за покровом, личину за личиною, Ирония открывает за покрывалами вечно-действенный, вечно противоречивый, всегда и навеки искаженный лик».

Высшая способность творящего поэтический мир Верлена — принять жизнь в ее бесконечном обилии, сказать миру «вечное да», узреть «красоту и восторг» в «каждом земном и грубом упоении».



АРТЮР РЕМБО

Поэзия — грозой помазанная высь.

А. Рембо

«О, жизнь моего детства, большая дорога через все времена, и я — сверхъестественно трезвый, бескорыстный, как лучший из нищих, гордый тем, что нет у меня ни страны, ни друзей... какую глупостью было всё это!

— Я был прав, презирая людишек, не упускавших возможности приобщиться к ласке, паразитов здоровья и чистоплотности наших женщин...

Я был прав во всех проявлениях моего презренья: потому что бегу от всего!

Я бегу от всего!

Я хочу объясниться!

Еще вчера я вздыхал: «Небо! Сколько нас проклятых на этом свете! Как много времени я среди них! Я знаю их всех. Мы всегда узнаем друг друга и надоели друг другу. Милосердие нам неизвестно. Но вежливы мы...».

«Обзаведясь умом на два су — это происходит быстро! — я вижу причину моих затруднений: слишком поздно я осознал, что живем мы на Западе. О, болота этого Запада! Не то, чтоб я думал, будто свет искажен, исчерпана форма, движение сбилось с пути... Да... Теперь мое сознание непременно желает постичь всю суровость развития, которое претерпело сознание после крушенья Востока. Так оно хочет, сознание».

«Я послал к дьяволу пальмовые ветви мучеников, радужные лучи искусства, гордость изобретателей, рвение грабителей; я вернулся к Востоку и к мудрости, самой первой и вечной. — Возможно, это лишь мечта грубой лени?»

Однако я вовсе не думал об удовольствии ускользнуть от современных страданий. Я не имел в виду поддельную мудрость Корана. — Но нет ли реальных мучений в том, что, после заявлений

науки, христианство и человек *играют* с собой, доказывают очевидное, раздуваются от удовольствия, повторяя известные доводы, и только так и живут. Тонкая, но глупая пытка; источник моих возвышенных бредней. Природа, быть может, скучает. Месье Прюдом родился вместе с Христом (Конфуцием или Сократом?).

Не потому ли так происходит, что мы культивируем сумрак тумана? С водянистыми овощами мы едим лихорадку. А пьянство! А табак! А невежество! А безграничная преданность! Разве не далеко это все от мудрой мысли Востока, от первоначальной родины нашей? При чем же тогда современный мир, если выдуманы такие отравы?».

«Философы скажут: «Мир не имеет возраста. Просто человечество перемещается с места на место. Вы — на Западе, но свободно можете жить на вашем Востоке, настолько древнем, насколько вам это нужно, и при этом жить хорошо. Не считайте себя побежденным». — Философы, на вас наложил отпечаток ваш Запад!

Мой разум, будь осторожен. Никаких необузданных, дерзких решений, ведущих к спасенью! Тренируйся! — Для нас никогда наука не развивается достаточно быстро!

Но я замечаю, что спит мой разум».

«О, чистота, чистота!

В эту минуту моего пробуждения твое виденье предо мною возникло.

Через разум и приходят к Богу.

Отчаянное невезенье!».

Бесвязность? Уход?

Пройдет время, и другой великий поэт скажет: «Для меня Рембо — сама ясность, контакт с миром».

Рембо действительно стремился слить поэзию с жизнью и в этом отношении противостоит поэзии чистой красоты, исповеду-

мой в эстетике Малларме. Но слияние с жизнью поэт понимал как трансцендентное углубление в нее. В нем необычайно силен иррациональный мотив: реальность мира неподвластна логике и науке. Отсюда функция поэта — не рационализация, а... подрыв смысла.

Что такое «подрыв смысла»? Нет, не абсурд — ясновидение, то эстетическое состояние, которое сам Рембо описал в известных письмах к Жоржу Изамбару и к Полю Дементи от 13 и 15 мая 1871 года, содержащих его художественное кредо, именно — ясновидение путем «широкого, долгого и обдуманного разупорядочения всех своих чувств».

Говоря на современном, постфрейдовском языке, задача художника, по Рембо, снять шоры сознания, дабы проникнуть в бессознательное, преодолеть логичность и рациональность — трансценденцией, чудодействием.

Артюр Рембо — предтеча сюрреализма и экзистенциализма: не случайно Андре Бретон соорудил ему настоящий алтарь, а Альбер Камю характеризовал как «великого авангардиста абсурда».

Поэзия должна быть чудодействием, одушевлением самой сущности бытия, пересозданием действительности. Можно ли этого достичь с помощью зеркала? Нет, даже простого вдохновения недостаточно — нужен особый божий дар, бесовство, то, что Лорка называл емким словом «дуэнде». Особым свойством этого дара, поэтической интимности, является постижение мистической связи вещей и идей — того, что находится за пределами науки и философии и для чего предназначена религия и поэзия. И еще — напряженность: особая напряженность прозрения, *angelic imagination*.

Посредством вечных идей поэзия общается к вечности, к небу. Наука разъясняет, поэзия выражает невыразимое. Она непереводаима на логический язык, потому что мифологична и метафорична.

«Рассказать» поэзию невозможно. «Раскрыть» символ — значит утратить его богатство, подменить истину поэтическую обыденной.

Поэзия — голос души.

Поэт создан для передачи необычных мгновений, человеческой невыразимости, скажет Рене Шар. Поэтический талант — умение уловить и передать словами то, что лишь смутно прозревает рассудок.

Предназначение поэта заключается в приведении в движение всех гармонических и пластических возможностей слова, в явлении миру существ совершенных и неподвиденных.

Как способ познания мира такая поэзия глубоко религиозна. Своей отрешенностью, непрактичностью, самоуглубленностью она воссоздает другой, глубинный мир, которому нет естественнанаучных эквивалентов — мир свободного, раскованного духа.

Не будем, как Эдгар По, или Валери, или Лорка рационализировать вдохновение. Если... то... Если искра божья тождественна силе ума, то почему вещуны так юны?.. Почему опыт столь малому научает? Почему «тысяча поэтов нашей федерации» не может заменить одного чудо-ребенка — Рембо?

Чудо-ребенок... Рембо...

Все писатели — от Стендаля и Флобера до Джойса и Музилья — писали о юности, став взрослыми. Рембо творил, не став в душе мужем. Поэтому в его творчестве так полно отражены переживания подростка, мучимого переходным возрастом. Трагедия Рембо — это трагедия мальчика, который желает и боится повзрослеть, говорит Акэ.

Может быть, отсюда эта ассоциация Ансерме: «Шостакович-подросток казался мне похожим на Рембо».

ВСПЫШКА ЗАРНИЦЫ

Поэт — у латинян значит: *vates*, пророк. Он [гений] — привязанность и будущее, сила и любовь, которую мы, погрязшие в ярости и скуке, видим проходящей в грозовом небе и знаменах экстаза.

А. Рембо

Многие стихотворцы сходятся в мысли, что сила поэта, как пророка, в том, что посредством него глаголит Бог. Ошибочно говорить: я думаю, скажет Рембо. — Надо сказать: меня думают (*on me pense*). Я есть некто иной (*Je est un autre*). «Нас думает» высшая сила, — вторит ему Малларме. Нас «некто мечтает» — Ж. Лафорг.

Поэт боговдохновен. Когда *это* исчерпывается, остается мастерство. Может быть, потому «их уходят» так рано... Или — они сами... Как Рембо...

В отличие от поэтов, которые всю свою жизнь повторяют юношеские эксперименты и в семидесятилетнем возрасте продолжают предаваться детским забавам, как это случилось с Каммингсом, Рембо рано осуществил на практике маллармистский призыв к молчанию.

Этот добровольный уход из поэзии в безмолвие, повторенный затем — пусть на некоторое время — Полем Валери, был неточно истолкован Бретоном как личностный максималистский миф, в котором творение «отринуло» своего творца. Нет, творение ощутило, что Творец вот-вот отвернется от него.

Рембо и Нуво, в расцвете сил ушедшие из поэзии, то есть свершившие то, что не удалось Элюару, Валери и Сернуде, покинули ее не из-за разочарования: они интуитивно ощутили поэтическую исчерпанность — чувство, неведомое большинству поэтов,

даже таким, как Верлен или Малларме. Таково свойство поэзии: иссякать задолго до одряхления. Таково свойство поэтов: цепляться за свое прошлое...

Бегство — всегда форма отчаяния, духовное самоубийство, как определил этот феномен А. Камю...

А, быть может, то была реакция на крах замыслов? Как часто невозможность мгновенной перестройки жизни ведет экзальтированные натуры к отказу... Искры, оставшиеся от Прометея.

Прекратив писать в возрасте, когда многие только начинают, Рембо как бы на собственном примере продемонстрировал правоту известного психиатра Ломброзо, который, выступая в качестве эксперта на судебном процессе, заявил, что писание стихов после сорока — признак психопатии...

А ведь есть и «объективная» версия — *наших*: он отказался от своей поэзии, поняв ее ущербность... далее следует длинное непереводимое португальское ругательство...

О с т у п л е н и е. Удивительно, сколь иные эпохи щедры на гениев, будто бы возникающих из рога изобилия, и изобильных каждый по себе.

Чему здесь удивляться? Хорошо унавоженная почва хорошо родит — это вам не наши бескрайние жирные поля, поросшие бурьяном...

Самый свободный век истории, давший этот взрыв гениальности, и **К а п и т а л**, поставивший на ней крест, — яркое свидетельство возможностей даже ограниченной свободы.

Подобно первому Возрождению, этот новый, поэтический Ренессанс, уже родивший свою погибель, был крайне индивидуалистичен. Вагнер, Шопенгауэр, заповеди Заратустры, штирнеровский эгоцентризм, Рескин, прерафаэлиты готовили почву для новых, неожиданных всходов.

Поэт-взлет, поэт-воплъ, поэт-божья благодать, Соловей из Шарлевиля за четыре года пролетел два столетия: в шестнадцать — парнасский романтик, в семнадцать — эскапист, бегущий из бытия, в девятнадцать — Мафусаил, автор *О з а р е н и й*, добровольно отказавшийся от божьего дара.

Что это? Гениальная непоследовательность, случай, горькая ирония судьбы?

Эволюция Рембо — это эволюция модернизма...

Это уникальный феномен: 16-летний бунтарь обращается в 18-летнего мудреца, за короткий срок прошедшего путь прозрения, объявившего бунт грабежом и призвавшего рабов к благодати (*У т р о, Д у р н а я к р о в ь*). Отвращаясь от мести, он слышит песнь небес, призывающую благословлять жизнь, умиротвориться, возлюбить ближних, созерцать добро.

Но мудрость юного Рембо оказалась еще глубже: обращение к природной и божественной чистоте в *П р е б ы в а н и и в а д у* происходит в атмосфере этого ада; поэт верит и сомневается; он обращается к божественной первожданности сквозь черноту пожара — ада и сознания. Или сознания-ада.

Да, за 4 года Рембо прошел путь длиною в жизнь — нет, в эпоху — и не просто путь смертного, но путь мудреца, созревшего к началу жизни. В 1872 году вчерашний якобинец пишет свое *Головокружение (Vertige)*, о котором Фондан скажет, что это прокламация не революции, а конца света. Поэт отрицает не только суверенов, но и вассалов, колонов — всю человеческую массу. Вполне в духе апокалипсиса речь идет о всеобщем уничтожении, мириадах убийств, морях крови и огня. В *С л е з е, М и ш е л е и К р и с т и н е, В о с п о м и н а н и и* юный Соломон

отрицает действительность ради сознания, порвавшего все связи с реальностью. Остается только душевная жизнь — не слишком ли для 18-летнего поэта?!

Почему поэты экстаза — пессимисты? Немудрено: из *такой* поэзии не возвращаются целыми. Леопарди, Байрон, Клейст, другие романтики уже знали цену пения — безысходность и тоску. Даже Гёльдерлин, для которого поэзия — последний приют, возвратился из нее израненным и безумным. «Я не могу оставить без исцеления рану, которую он нанес моему разуму».

МИФ О РЕМБО

Прост как девственный лес и прекрасен как тигр.

П. Верлен об А. Рембо

Мы не знаем больше, был ли он прекрасен или безобразен, был ли он садистом, мазохистом или садо-мазохистом; поэтом, «архи-поэтом» или, скорее, «антипоэтом»... Мы не знаем больше, что читать в каждом его тексте.

Р. Этьембль

Станный, магический и рано созревший пророк; ангел и демон; литературный Христофор Колумб; паломник бесконечной трансцендентности, мистического садизма; молодой Антихрист; Новый Мессия; йог и т. д. Вот Рембо. Он беседует со своей душой, этот метеор, этот вечный жид, этот адский жених и безумная дева одновременно.

Р. Клозель

Миф о Рембо всегда останется мифом: разве можно разобраться в молнии? Схемы бессмысленны: абсолютная неповтори-

мость — «О мое Богатство! Мой мир красоты!». Конечно, можно обнаружить влияния Бодлера, Банвиля, раннего Верлена (Издор Дюкасс — сверстник), еще глубже — Гонгоры, Бертрана, Гёльдерлина, Шодерло де Лакло, Клейста или Китса, но могут ли быть пастыри у непоследовательности, путеводители — у льющейся метафоричности, наставники — у хаоса?

Рембальдистике еще предстоит создать мифы об ангельском мальчике, гении-подростке, отказавшемся от самого себя — «Рембо, ты себя недостойн...», — но и первых попыток более чем достаточно: от строителя замков из слоновой кости до берришонского Заратустры — колониста-конквистадора: Берришон, Бернар, Бретон, Кулон, Зайед, Чадвик, Фондан, Этьембль, Гоффен, Адан, Гоклер, Ривьер, Делаэ, Изабелла Рембо, Аккет, Карре, Рюшон, Клодель, де Лакост, де Реневилль, Лакамбр, Старки, Галь... Хотя творчество Рембо охватывает лишь несколько лет жизни и умещается в одном томе, о нем написаны тысячи и тысячи работ...

Ясновидец, бродяга, гений-монстр, проклятый-поэт, демон, *enfant terrible*, святой, жаба, шарлатан, добрый самаритянин, пятый евангелист, «Шекспир в детстве», Орест, Жюльен Сорель, Вийон, Фауст, Пер-Гюнт, Адам, Иоанн Креститель, Иезекииль, Исая, Мессия, Иисус, Дьявол, Бог...

П. Берришон видел в нем святого, П. Клоделя он вернул к религии, для Карре был аморалистом и атеистом, Фонден называл его подозрительным и развратным проходимцем, Лакамбр — опасным психопатом...

Осенью 1891 г. парижские литературные кружки-кафе бурлили пересудами о поэте, чьи стихи потрясли основы французской поэзии. Имя нового гения — Артюр Рембо, и даже те, кто не видел его, говорили о нем, как о легенде. Одни утверждали, что знали его немного, пока он жил в Париже, куда приехал из провинции и откуда почти сразу

исчез, не оставив следа; другие вспоминали о нем как о дерзком, крайне нетерпеливом юноше с некими демоническими чертами характера, не терпящем никаких возражений, или как о самоуверенном мужлане, вынашивающем честолюбивые идеи покорить Париж.

Однако были и совершенно противоположные мнения: юный поэт был мальчиком-ангелом, слишком хрупким и чувствительным, чтобы переносить жестокость этого мира.

Некоторые воскрешали в памяти появившуюся в 1872 г. в одном из парижских журналов заметку, посвященную его первому выступлению в Парижском Одеоне. Некто Эдмонд Леплетье, редактор отдела хроники, писал о том, что в перерыве между выступлениями он видел, как «Поль Верлен протягивал руку замечательному человеку — мадемуазель Рембо».

Рембо ушел из жизни малоизвестным поэтом и лишь в начале XX века был признан одним из творцов новой французской поэзии, оставаясь человеком-мифом. «Можно приблизиться к Рембо, но нельзя коснуться его», — писал английский исследователь его творчества.

Несмотря на бесконечные исследования его жизни и творчества, невзирая на обилие вновь открытых фактов и документов, Рембо был и остался таинственным гением, таинственным вдвойне — своей жизнью и своей поэзией, своим началом и своим концом.

Судьба Шарлевильского соловья чем-то сходна с трагедиями Гёльдерлина, Дебеля, Жарри, Рильке, Кафки, Жерара де Нерваля, Гильвика...

Дети нелепости и несчастья...

Дитя несчастного брака, Артюр родился в семье, распавшейся, когда ему исполнилось шесть лет. Его отец, армейский капи-

тан, вскоре после рождения сына участвовавший в Крымской войне, обладал капризным и прихотливым характером, вместе с которым он передал сыну непоседливость, страсть к языкам и, возможно, психическую неуравновешенность. Дочь крупных землевладельцев, мать будущего поэта отличалась деспотическим нравом, непомерным ханжеством и корыстолюбием. Позже сын характеризовал ее неумолимой и бессердечной, но, если в душе каждого человека ведут сражение Бог и Дьявол, то в Артуре всю жизнь сражались отец и мать — крайности их характеров наложили тяжелый отпечаток на судьбу сына. Он рос замкнутым и раздражительным вундеркиндом, и явные признаки аутизма крайне затрудняли человеческие отношения с этим неуживчивым человеком.

Выдающаяся одаренность юноши вкупе с его тяжелым характером дали основание директору гимназии пророчески заявить:

— Рано или поздно этот мальчик заставит заговорить о себе, это будет или гений добра, или гений зла.

Другой, видимо, еще более пронизательный учитель, предрек, что Артур кончит плохо.

Большое влияние на становление юноши оказал молодой учитель гимназии Жорж Изамбар, принявший живое участие в его судьбе и первым обнаруживший в мальчике «глубокий ум и подлинно лирический трепет». Учитель познакомил Артура с книгами Вийона, Бодлера, Гюго и предоставил в его пользование свою библиотеку. Мне трудно согласиться с бытующим мнением, что мятежность Рембо внушена ему учителем, но последний действительно снабжал его «социалистической» литературой, включая книги Сен Симона и Прудона.

Судя по всему, мальчик с лицом херувима обладал характером «падшего ангела» и какой-то глубинной тягой к бродяжничеству, превратившей всю его жизнь в бесконечные скитания. Задыхаясь в захолустной атмосфере шарлевильской провинции, наслушав-

шись домашних разговоров о доходах, деньгах, ренте, мальчик внезапно убегает в Париж и, естественно, оказывается в каталажке. Все заботы по возвращению «блудного сына» берет на себя Жорж Изамбар, оставивший «для истории» краткую зарисовку домашней встречи: «И обычно не слишком обходительная мамаша Рембо задала своему вундеркинду чудовищную взбучку, а на меня обрушилась с бранью...».

Юному импровизатору с редкостным поэтическим даром была уготована судьба Голодаря. Его мать не была Моникой для Августина, дух сына мало тревожил ее. «...И в его душе копилось тяжелое недовольство и отвращение к ней».

И вот закрыла Мать предначертаний том
И, гордо удаясь, не думала о том,
Что в голубых глазах и подо лбом с бутрами
Ребенок, сын ее, скрыл отвращенья пламя.

Предвестие Письма к отцу Кафки?

«Таил взгляд материнский ложь» — скольким черствость, себязлюбие, бездушие семьи испортили начало жизни, стали отрицательной ее школой? А он прошел и другую — безвестности. В самый романтический и тревожный период оказался невидимкой.

Побеги, возвращения, «чудовищные взбучки» следуют одни за другими до тех пор, пока даже деспотическая мать не привыкает к ним. Естественно, побеги эти безнадежны, ибо отроку без документов и гроша в кармане совершенно не на что надеяться, но его манит «иная жизнь», его зовет сама дорога, он не желает стать рабом уготованной ему судьбы.

Существует версия, согласно которой гротески стихотворения *Мои маленькие возлюбленные* — реакция юного поэта на собственный сексуальный опыт. Говорят, что уже в пер-

вых побегов его сопровождали сверстницы-соучастницы. Позже у Рембо будет много женщин, в Африке он обзаведется гаремом из женщин, принадлежавших к различным племенам и обучавших прирожденного полиглота туземным языкам.

Вся недолгая жизнь Рембо, его странный образ жизни уже определились в этой мальчишеской непоседливости — всегда, до самой своей смерти, он будет устремлен куда-то, к чему-то, будет непрестанно перемещаться, чего-то искать. Можно сказать, что есть прямая аналогия между образом жизни и образом мыслей Рембо, его поэтическим мышлением, пафосом которого был поиск, обновление, непрестанное движение.

Драма жизни Рембо стала драмой его поэтического творчества. Рембо не сочинял, не упражнялся в версификации за письменным столом. Он с поистине необычайным напряжением, всем существом своим, мужественно, последовательно переживал некую внутреннюю драму, реализовавшуюся в драматизме его поэзии — и его судьбы.

...нет сомнений в справедливости определения, которое давал Рембо более чем хорошо знавший его Верлен, — «разгневанный ребенок». Совершенно как «оглянувшиеся во гневе» молодые люди 50 – 60-х годов XX века! Не удивительно — Рембо побуждает к постоянному соотносению с тем, что было в литературе лет через сто после его прихода и ухода. Известны признания Рембо (в письме его любимому учителю и другу Изамбару): «Я погибаю, я гнию в мире пошлом, злом, сером. Что вы от меня хотите, я упорствую в своем обожании свободной свободы... Я хотел бы бежать вновь и вновь...».

Много написано о «побегах» Рембо, но мало сказано о том, каковы были эти скитания, метания без цели и средств, десять лет бездомности, завшивленности, нищеты, случайных нищенских за-

работков, обеспечивающих существование на грани голода, чудовищных «экспериментов», вроде «странной» дружбы с Верленом.

В испещренной границами и уставленной таможенниками Европе мечущийся Рембо кажется вопиющей аномалией, символом вызова, брошенного любой организованной социальной жизни. Он живет в обществе, но пытается быть свободным от него, не связывает себя даже фактом присутствия, пребывания на одном, не важно каком месте.

Судя по всему, юный вундеркинд был дьявольски честолюбив, пытаясь стихами пробиться к славе, попасть в Париж. В отроческом возрасте он посылает наследному принцу написанную гекзаметром оду, посвященную его причастию и даже получает благоприятный ответ от наставника инфанта. Но поэт нуждался не в частных поздравлениях, а в широком признании, еще — в средствах, необходимых для поездки в Париж, которые не хотел получать от матери. Как известно, эти деньги он получил от Верлена, покороенного его поэмами. Впрочем, признание Верленом и ограничилось...

РЕМБО — БАНВИЛЮ

Я люблю всех поэтов, всех парнасцев, потому что поэт — это парнасец, влюбленный в идеальную красоту. Я простодушно люблю в вас потомка Ронсара, брата наших учителей, подлинного романтика и поэта.

Я буду парнасцем. Я клянусь, Дорогой Учитель, всегда обожать двух богинь: Музу и Свободу.

О, клятвы юности, сколь вы прекрасны! Сколь невыполнимы!..

Возможно, злключения юного Рембо — реакция на отверженность неординарного и тщеславного юноши. Он жил и творил, но его как бы не было... Ему навсегда запомнились чердаки, на кото-

рых довелось ночевать после изгнания из дома Матильды Моте. Несмотря на самоотверженные попытки Поля Верлена приобщить даровитого юношу к парижской богеме, богема эта восприняла его стихи вызовом поэзии, а его манеры — верхом непристойности и нахальства. «Храм муз остался для него закрыт». Явившись в Париж покорить литературу, Рембо своими стихами и выходками восстановил ее против себя. Кстати, у его книг оказалась подобная судьба. Фаустовская по мощи замысла рукопись *Вдохновений охоты* навсегда исчезнет, будучи оставленной в доме жены П. Верлена. *Пребывание в Аду* с его необыкновенной пугающей метафорикой, просодическими дерзновениями, великолепной фрагментарностью и богатством ассоциаций — лежало нераспроданным. *Ни один* экземпляр книги не был куплен, *ни один!*.. И в отчаяньи автор сжег почти весь тираж...

Есть все основания полагать, что «уход» Рембо — его ответ презревшему Миру, так сказать, «хлопок дверью», акт отверженности, непризнания, отчаяния. В период скитаний поэт напишет: «Я растянулся во весь рост в грязи, я иссушил всего себя в атмосфере преступления». Вполне возможно, Рембо, как позже А. Блок, столкнувшись с тяготами жизни, просто перестал слышать «голос бытия», «небесные звуки»...

Но уходу предшествовали декларации — отказа от традиций, новой поэтики, права поэта на обновление эстетики, «ясновидения», наконец. Летом 1871-го Рембо посылает Банвилю уже не признание в любви, но непочтительные куплеты *Что говорят поэту о цветах*, в которых подвергает осмеянию поэтическую традицию и провозглашает принцип свободы вдохновения и огненности поэзии:

Ты нас избавь от забытья,
Дав нам понюхать истерии;
Для вдохновенья дай питья,
Что чище, чем слеза Марии.

Делец! Хитрец! Башибузук!
Пусть стих твой — светлый или мглистый —
Течет тягуч, как каучук,
Или горит, как натрий чистый.

Из тьмы твоих поэм, жонглер,
Пусть вырвется, сорвав заглушки,
Цветов светящийся костер
И электрические мушки.

Вот пред тобой сей адский мир!
Он телеграфный столб, как в схватке,
Воткнет под звон железных лир
В твои роскошные лопатки!

Он не стал романтиком, как не стал парнасцем и обожателем.
Он стал небожителем из Аида...

Вундеркинд, рано обнаруживший необыкновенную зрелость ума (чудовище одаренности, скажет Б. Пастернак), он уже в школьные годы эпатировал окружающих презрением к общепринятому, будь-то античность, классика или Парнас. Корнель и Расин? — Безнадежно устарели. Гюго? — Смешон. Парнасцы? — Отвратительны. Это была не просто эксцентрическая смелость, это были первые признаки мессианства, прелюдия к Новому Искусству, которое призван создать — Он. (Может быть, презрение гениальности к общепринятому и есть выражение того божественного «струения», когда поэт ощущает себя только вместилищем Слова).

В карманах продранных я руки грел свои;
Наряд мой был убог, пальто — одно название;
Твоим попугачком я, Муза, был в скитанье
И — о-ля-ля! — мечтал о сказочной любви.

Зияли дырами протертые штаны.
Я — мальчик-с-пальчик — брел, за рифмой поспешая.
Сулила мне ночлег Медведица Большая,
Чьи звезды ласково шептали с вышины;

Сентябрьским вечером, присев у придорожья,
Я слушал лепет звезд; чела касалась дрожью
Роса, пьянящая, как старых вин букет;

Витал я в облаках, рифмуя в иступление,
Как лиру, обнимал озябшие колени,
Как струны, дергая резинки от штиблет.

Еще один миф о Рембо: поэт-коммунар. Да, он сочувствовал коммуне и писал революционные стихи, а также проект конституции коммунаров. Париж заселяется вновь — люющая ненависть к победителям. И тем не менее, сведения о Рембо-строителе баррикад, мягко выражаясь, далеки от действительности. Простой расчет времени пешего хода до Парижа показывает, что он мог дойти сюда не ранее 20-22 мая 1871-го, когда коммуна была в агонии. (Напомним, что письма Рембо в Париж Ж. Изамбару и П. Демени датированы 13 и 15 мая). Иными словами, Рембо не мог принимать участие в военных действиях. Родственники Артюра и Рене Этьембль категорически отвергли миф о революционности поэта, который не был коммунаром.

Хотя у него есть несколько обличительных стихотворений, он был революционером лишь в поэзии. Согласно его идеологии, если кто-то и способен сделать человечество чуть счастливей, то не революционер, а поэт-пророк, вызывающий и дерзкий.

В отличие от критицизма Флобера, критицизм Рембо как знамение эпохи был лирически сконцентрирован и эмоционально сгущен, был окрашен тонами анархического вызова, демонстративной бесшабашности. Свидетельствовали, что в родном Шарлевиле Рембо плевался на встречных священников и писал на стенах лозунги, угрожавшие самому Богу.

Весьма показателен сонет «Моя цыганщина», подлинный гимн богеме, человеку, оторвавшемуся от общества, сбежавшему, оставшемуся наедине с небом и звездами.

Характеризуя социальные взгляды Рембо, замечу, что с ним произошло все то, что всегда происходит с гениями — разве что раньше и резче. Пр е б ы в а н и е в А д у, помимо прочего, еще и свидетельство естественного конца иллюзий обновления: конечно, они прекрасны, эти иллюзии, но несбыточны. Может быть, отсюда — тяга и уход в дохристианский и доисламский Восток...

Рембо считал реальную жизнь человека неподлинной, ненадежной, сомнительной и видел спасение от обыденности в существовании «высшего порядка»: «Истинная жизнь — это отсутствие. Нас нет в мире»*.

Это формула не только персонализма, но и сюрреализма, во многом предвосхищенного А. Рембо (сатиры «сидения», «человекостула» и т. д.). Андре Бретон: «Рембо — сюрреалист в практике своей жизни и во всем прочем». Рембо действительно тяготел к созданию шокирующих, контрастных композиций, к соединению взаимоисключающих, разнородных образов, что характерно для последователей Бретона и Дали, которых Рембо упредил декларациями абсолютного освобождения от общества, этого царства «крайнего идиотизма», и призывами к негативной этике. Смирение и покорность — человеческие качества, воспитываемые христианской моралью, совершенно несовместимы с характером и образом жизни Артюра Рембо.

Уже к 1873 году бродяжничество серьезно подорвало здоровье Рембо. Верлен свидетельствовал о его повышенной раздражительности, навязчивых состояниях и галлюцинациях. Угрюмый с детства, он превратился в нелюдима, а девичья розовизна («похож на девушку из народа», — говорил Малларме) сменилась свинцовым цветом лица.

* Эту максиму А. Рембо один из творцов философии персонализма Э. Мунье взял эпитафией к своему учению.

После разрыва с Верленом Рембо ненадолго приезжает на материнскую ферму в Роше, но затем вновь пускается в свой бесконечный путь: поездка в Англию с Ж. Нуво в 1874-м, затем — Германия (Штутгарт), Италия (Милан, Бриндизи), Марсель, Испания, Шарлевиль. Рембо изучает языки (английский, немецкий, русский, греческий, голландский, хинди), работает грузчиком в порту, влача жалкое существование, записывается в волонтеры на Яву (1876), но поскольку дисциплина угнетает вольного птаха, дезертирует из колониальных войск, какое-то время скрывается в джунглях, а затем нанимается матросом на английский парусник, отплывающий в Европу...

Тяга Рембо к бродяжничеству (Б. Пастернак: «бродяга и буян»), презрение к нормам общежития, самоуверенная развязность, граничащая со скандальностью, предосудительные даже для богемы манеры, склонность к диким авантюрам шокировали всех и вся. Нескладный, вульгарный юноша с «овальным лицом падшего ангела» прятал свою наивность, впечатлительность и робость резкими выходками — то безоглядно осуждая других, то обожествляя себя самого. Это не могло не вызвать злых, унижающих и оскорбительных насмешек, за которые он мстил еще большим эпатажем.

Кто знал, что цинизм Рембо — «мнившим себя магом и ангелом, избавленным от всякой морали» — это цинизм И с т е р з а н н о г о с е р д ц а: яростный протест против пошлости их бытия, острота душевных переживаний, неутрахающая боль вечного вопроса: что делать, как жить?

Гениальность как разрушение формул.

Гениальность как антитеза эврименам.

Гений как диссидент эпохи: символ человеческой отчужденности — от мира и нередко от самого себя.

Он обладал ненавистью к тому, чем стала цивилизация, отворачиванием к лицемерию и самодовольству... мало кто так захватывающе выразил вопль горечи, всю ностальгическую жажду человеческой природы, ее стремление и страстное желание бежать от изношенных ценностей и отплыть к новым надеждам.

«Новые надежды» — это разрыв с поэзией, переставшей быть для него связующим звеном между миром и человеком: «Я покончил с этим занятием. Я покидаю Европу. Морской воздух обожжет мои легкие, солнце новых миров опалит мою кожу».

Плывать, ходить по траве, охотиться, курить, пить крепкие ликеры, подобные расплавленному металлу, как делали мои любимые предшественники, собравшись вокруг камина.

Я и Аврора, вооруженные терпением, пойдем в новые, великолепные города.

Позже в П р ó к л я т ы х п о э т а х, в разделе, посвященном «путнику в башмаках, подбитых ветром», Поль Верлен напишет:

Это был высокий человек, хорошо сложенный, почти атлет, с великолепным овалом лица, напоминающий изгнанного ангела с русыми, постоянно взъерошенными волосами и бледно-голубыми беспокойными глазами.

И далее:

Если эти строки окажутся перед глазами господина Артура Рембо, пусть знает: мы не осуждаем его за то, что делало его беспокойным, и пусть знает о том, что мы принимаем его отставку из рядов поэтов, ибо, если он находит это логичным, достойным и необходимым, то так оно и есть.

ПАРАД-АЛЛЕ

Здоровенные озорники. Многие из них хорошо поживились в наших краях. Они не спешат без особой нужды показывать свои блестящие дарования и знание ваших душ. Тертые парни! Глаза шалые, как летняя ночь, красные, черные, трехцветные, и такие, как сталь, крапленая золотом звезд; рожи изуродованные, свинцовые, бледные, испепеленные; развязная хрипотца. Ужасающая походка оборванцев. Есть и совсем щенки — у них устрашающие голоса и кое-что в кармане. Разодетых с омерзительным шиком, их отправляют в город малость пообтесаться.

В импровизированных одеяньях, безвкусных, как из дурного сна, они разыгрывают такие скорби и трагедии отщепенцев и духовных полубогов, каких никогда не бывало ни в истории, ни в Священных писаниях...

Один лишь я подобрал ключи к этому дикому параду-алле*.

НА МУЗЫКЕ

На чахлом скверике (о, до чего он весь
Прилизан, точно взят из благонаправной книжки!)
Мещане рыхлые, страдая от одышки,
По четвергам свою прогуливают спесь.

Рантье злорадно ждут, чтоб музыкант сфальшивил;
Чиновные тузы влачат громоздких жен,
А рядом, как вожак, который в сквер их вывел,
Их отпрыск шествует, в воланы разряжен.

На скамьях бывшие торговцы бакалеей
О дипломатии ведут державный спор
И переводят все на золото, жалея,
Что их советам власть не вяла до сих пор.

* Мне представляется, что надо обладать предвзятостью или быть сильно ангажированным, дабы увидеть в П а р а д е «неистовую диатрибу» против церкви, «ненависть к христианству».

Можно ли удивляться, что это была настоящая травля и — реакция затравленного? Нередко голодного, нищего, озлобленного пацана, еще непривычного к вину, спаивали рюмкой-другой с единственной целью — потешиться его экзальтацией. А затем негодовали по поводу его поведения. Впрочем, было за что: дело не ограничивалось наглостью вундеркинда, доходило до поножовщины...

Он был вспыльчив и нетерпим, но ведь и его не терпели. Большинство парнасцев не пытались скрыть неодобрительных чувств. Только Верлен — жертвуя личным и семейным — как-то притерпелся к нему, да и то поначалу. Слишком печально то, чем кончилась эта близость...

Поэт-отрок метался по Европе со своими надеждами и разочарованиями в поисках выхода из лабиринтов и тупиков цивилизации — «не то удивительное осуществление, не то провал всех мечтаний и планов».

Культивируя ощущения, доставляемые зрением, слухом или обонянием, Рембо ограничивает себя «опытом конкретного» и потому, погружаясь в «неизведанные глубины» своей психики (в глубины первозданных впечатлений и беспорядочных воспоминаний), в конце концов обретает не объективное мироздание, но, лишь безосновный мир собственной субъективности, оказывается не «ясновидцем», но «визионером».

«Искрой вселенского света» можно ощутить себя, лишь преодолев разрыв между духом и материей, тогда как Рембо, напротив, до предела углубил его и, добравшись до дна собственной души, не обнаружив там ничего, кроме «ада» и «морока», оказался перед выбором: либо остаться в этом аду навсегда и, быть может, кончить безумием, либо — коли достанет сил — выкарабкаться обратно на поверхность жизни, причем жизни обыденной, смирить гордыню и отдаться на волю судьбы. Рембо так и поступил: последние десять лет

своей жизни он провел, торгуя колониальными товарами в Африке, а на вопрос случайно встреченного друга юности, продолжает ли он заниматься поэтическими опытами, с неподдельным безразличием ответил: «О таких вещах я больше не думаю».

«Перед смертью он читал стихи Верлена».

В Марселе, где он умирал, врачи не знали, что в больнице погибает самый одаренный поэт Франции. Запись в больничной книге гласит: 10 ноября 1891 г. в возрасте 37 лет скончался негоциант Рембо.

РАЗРУШИТЕЛЬ?

Как же получилось, что более полувека никем, может быть и Верленом, до конца не понятый разрушитель, сам лишь проблесками осознававший, что он творит, оказался — он, его творчество — замковым, скрепляющим камнем поэзии двух разделенных глубокой, эстетической пропастью столетий?

Но был ли «разрушитель»? Была ли пропасть?

С конца 70-х Рембо бежит из Европы: Кипр, Красное море, Аравия... В августе 1880-го он добирается до Адена. Теперь пути «вечного странника» трудноопределимы: Александрия, Джеда, Суакима, Массова, Хадейда, Харар, Абиссиния, Сомали, Судан, Джибути... Агент по скупке сырья, закупщик кофе, торговец оружием... Жуткий климат, сомнительные сделки, беспорядочная жизнь... Антрепренер, служащий египетских каменоломен, негоциант, торговец кожами, авантюрист, поставляющий ружья мелкому тирану Менелису Абиссинскому, а в свободное время — добровольный исследователь, составляющий доклады для Географического общества... Уникальная, беспримечная судьба...

На финише — мучительная, разрушительная болезнь, рак костей, тяжелая операция (ампутация ноги), кратковременное возвращение в Рош. Но даже смертельно больной, Рембо не может усидеть на месте, мечтает о возвращении в Харар, бежит в Марсель, дабы ехать дальше. Предсмертное требование — пусть в гробу, но плыть на Восток: «из гроба торчит рука, ладонь разжата»: «Чтобы все видели, что человек ничего не в состоянии унести с собой в *тот* мир»...

«Я должен был путешествовать, чтобы развеять чары, нависшие над моими мозгами. Над морем, которое так я любил, — словно ему полагалось смыть с меня грязь — я видел в небе утешительный крест».

«Я созрел для кончины...».

Хотя Рембо на практике пытался осуществить заповедь Ницше — оказаться «по ту сторону добра и зла», вне сферы поэзии ему не удалось достичь того «сверхчеловеческого» состояния, о котором он пророчествовал, «пребывая в аду». Единственная африканская реальность — неизлечимая болезнь. Слухи о его мистическом подвижничестве и необыкновенных африканских поэмах, как бы того не хотелось, не подтвердились... Все, что он писал в Африке, — это покорные, покаянные письма г-же Кюиф*, в которых признавался матери, что не выносит напоминаний о поэзии и стыдится ее.

С небольшим состоянием Рембо возвратился во Францию для того, чтобы начать новую свободную жизнь, может быть, обрести

* Витали Кюиф — мать Артюра Рембо, много выстрадавшая из-за сына, сыграла в его посмертной судьбе роль, напоминающую злоешие манипуляции сестры Фридриха Ницше: попыталась исказить его образ — из легендарного поэта превратить в добропорядочного коммерсанта, выдающимися способностями нажившего капиталец...

семью, но судьба, зорко следящая за вышедшими из-под ее контроля сынами, решила иначе. Жестокая болезнь быстро свела его в могилу.

...осенью 1891 г. Артюр Рембо был еще недалеко от Парижа. За исключением нескольких дней, проведенных им в фамильной усадьбе де Рош, с мая он живет в Марселе, где и умирает 10 ноября. Но этот человек, в 37 лет возвратившийся больным из Африки, уже не имел ничего общего с поэтом, всколыхнувшим некогда литературный мир Парижа. Он уже не похож, даже отдаленно, ни на шестнадцатилетнего мальчика-ангела, наделенного чудным даром стихосложения, ни на юношу-демона, призывающего изменить этот мир.

Сестра Рембо, не отходившая от него в марсельском госпитале, рассказала ему об успехе книги его стихов. Реакция была неожиданной: «Дерьмо». Действительно, больной был ужасающе далек от этих стихов, от поэта, их написавших, этого мальчика-Сатаны, который дал пинок всему миру и опустился в преисподнюю, чтобы всколыхнуть ее, а затем исчезнуть.

Голод мой, Анна, Анна,
Мчит на осле неустанно.

Уж если что я приемлю,
Так это лишь камень и землю.
День-день-день, есть будем скалы,
Воздух, уголь, металлы...

Рембо стал крушить французскую поэзию тогда, когда много в ней пришло в ветхость и созрело для разрушения. (А было ли, а могло ли быть, а бывает ли крушением создание нового? Как ни велико было обновляющее усилие романтиков и Бодлера, дальше прямого пути не было, не смотря на всю глубину Леконт де Лиля, взвешенность и одушевленность слова Эредиа, виртуозность Банвиля. Достиг-

нутое в результате многовекового развития сплетение французского поэтического слова с логическим мышлением, выразившееся также в жестокости стихотворных правил и долго бывшее плодотворным, превратилось в цепи...

Нам выгодно выдавать древнее, первобытное вдохновение, пренебрегающее критикой, за нудную рассудительность, за мертвящий контроль разума... Смотрите, внимайте: он такой, как мы! Смотрите, Рембо — отрок, не скованный знанием и профессионализмом, не отягощенный традициями, без пяти минут либертин с баррикад — тоже революционер и тоже разрушитель, — а сколь велик!

Но он разрушителем не был!

Что есть новатор в поэзии? Вандал? — Абсурд! Новатор — вызыватель глубин, вдохновенный певец, озаренный молнией слова.

Нет, Рембо, Лотреамон, Верлен, Кро, Малларме были все теми же «алхимиками» слова, как затем Аполлинер, Жув, Сандрар, Элюар, Реверди или Мишо. И все они шли единой дорогой, создавая (а не ломая) единое поэтическое пространство, простирающееся от Гомера и греческой трагедии до Элюота и Джойса.

Да, роль знака возросла, но какого знака! — Озаренного символа!

Можно сказать: мистика. Можно: одухотворенность.

Подлинное искусство — всегда связует титанов.

Представитель вечного цеха «проклятых поэтов», он не уничижал существующие ценности, а декларировал в духе Ницше: ваши ценности — вам, но не покушайтесь на мои.

Рембо в полной мере отвечал ницшеанским принципам нонконформизма и переоценки всех ценностей, но не в теории, а на практике: он отрицал пуританские добродетели, универсальные «законы разума», «здравый смысл» и «хороший вкус», воспринимая все общественные установления как невыносимые пути, сдерживающие спонтанность духовных и телесных движений.

Он не выносил не только никакого принуждения, но даже и «приручения» («прирученность заводит слишком далеко») и потому чувствовал себя существом, принадлежащим к «другой расе», нежели прочие люди, — «чужаком», «негром», «животным», «прокаженным», — настолько же отвратительным для окружающих, насколько они были отвратительны ему. Самый естественный для Рембо порыв — это порыв к «бегству» и к «бунту» («Я тот, кто страдает и кто взбунтовался»), причем к бунту не только против внешнего мира, но и в первую очередь против себя, поскольку более всего Рембо было ненавистно его собственное «я» — продукт воспитания, психологических, нравственных и интеллектуальных привычек, то рациональное «я», которое отравлено успокоительным чувством своей самотождественности, «самости». Для Рембо же подобное «я» отнюдь не исчерпывает человеческой личности, оно — личина, за которой таятся какие-то иные, самому индивиду неведомые внерациональные силы, составляющие подлинную сущность человека и нуждающиеся в высвобождении. То существование, которое ведет «я», — это всего лишь одна из многих возможных жизней человека, причем не самая истинная: «Мне кажется, что каждое существо должно быть наделено множеством *иных* жизней». Отсюда знаменитая формула Рембо: «Я — это другой».

Раскрепостить этого «другого», прорваться через барьер сознания, дать волю ничем не сдерживаемой игре воображения, а затем — с помощью «слов, выпущенных на свободу», — запечатлеть результаты этой игры — такова задача, которую

ставил перед собой Рембо в годы (1872 – 1873), пришедшиеся на пик его творчества («Последние стихотворения», «Озарения»). Впрочем, это состояние раскрепощенности, которое Рембо назвал «ясновидением», давалось ему отнюдь не как наитие, но провоцировалось в результате целой серии приемов и процедур: «Поэт делается *ясновидцем* путем долгого, безмерного и обдуманного *расстройства всех своих чувств*». Подобного расстройства Рембо достигал, намеренно изнуря себя бессонницей, гашишем и алкоголем. Вот почему его «ясновидение» по своему характеру ближе всего к галлюцинациям («Я свыкся с простейшими из наваждений: явственно видел мечеть на месте собора, школу барабанщиков, руководимую ангелами, шарабаны на небесных дорогах, салоны в озерной глубине, видел чудовищ и чудеса»).

Разве разрушитель — тот, кто гётеанскому аргенту, усмотрению великого принципа, предпочел великую и магическую, а главное — плюралистическую — беспринципность?

Наконец-то — о, счастье! о, разум! — я раздвинул на небе лазурь, которая была черной, и зажил жизнью золотистой искры *природного* света.

Я превратился в баснословную оперу; я видел, что все существа подчинены фатальности счастья; действие — это не жизнь, а способ растрачивать силу, раздражение нервов. Мораль — это слабость мозгов.

Это прошло. Теперь я умею приветствовать красоту.

Мое слово — это оракул.

Этот похититель огня, Прометей богемы, является тончайшим ценителем античной поэзии и «множителем» культурного прогресса. Поэты прошлого были для него собирателями плодов универсаль-

ного сознания: греческий миф и античная мощь — вот достойные ориентиры, почти безвозвратно утраченные по мере наращивания притязаний разума. А ведь древние образцы и его собственная поэзия — это вызов самоуверенности и самоупоенности рассудка.

Нет, знать нам не дано! Химеры и незнатье
Отягощают нас. Глядя на мирозданье,
Нам бесконечности не довелось постичь.
Над нами вознесло Сомнение свой бич...

С. Великовский:

На первых порах этот Рембо, при всей его самобытности, идет по стопам Вийона, Гюго, парнасцев, своего «бога» Бодлера, с ними соперничает, подчас их превосходит. В завещанное ими он привносит и кое-что свое, неповторимо-личное: порывистую свежесть языческого упоения «вольной волей» («Солнце и плоть», «Мое бродяжничество»); начиненную едкой издевкой отповедь всяческой «нежити», от окаменелых прозябателей-«сидней» из обывательского болота («На музыке», «Сидни», «На корточках») до ура-патриотических виновников бессмысленного братоубийства на войне («Ярость кесаря», «Зло», «Спящий в долине») и озверелых погромщиков «кровавой недели» («Парижская оргия, или Париж заселяется вновь»); благоговейную хвалу уличному народному мятежу, («Кузнец», «Руки Жанны-Марии»); лихое озорство насмешек над добронравием («Вечерняя молитва») и выморочным изящноречием («Что говорят поэту о цветах»); яростно-богохульные выпады «сына-солнца» против христианской безропотности и умерщвления плоти («Бедняки в храме», «Праведник», «Первое причастие»); радужную, сочную светоцветозвуковую словопись («Офелия», «Искательницы вшей», «Гласные»): «Звезды *розово* пролили слезы в уши твои.// Бесконечность *бело* окутала тебя от шеи до бедер.// Море *рыжевато* усеяло жемчугами грудь твою.// И мужчина *черно* окровавил твои чресла».

Негативизм Рембо, граничащий с гошизмом, «рвал все связи, покушался на все принятое, пристойное, поэтическое, возвышенное», ставил под сомнение все ценности.

Объектом крайнего раздражения не мог не стать — и действительно стал — такой признак традиционного, возвышенного, поэтического, каким является любовь.

Низводя носительницу любви — женщину и символ любви — Венеру до уровня карикатурного образа проститутки, Рембо посягнул и на самую любовь. Какие бы личные причины ни побудили его написать куплеты «Мои возлюбленные крошки», дело, конечно, не в тех «счетах», которые поэт сводил с невесть каким предметом его мимолетного увлечения. Рембо-поэт на мелочи не разменивался. Дело в посягательстве на святыни. Показательно, что и это стихотворение выполнено в тоне крайнего вызова, с использованием различных шокирующих эффектов, с предельным снижением, приземлением темы и в то же время ее гротескной абсолютизацией, в которой стирается личное, индивидуальное.

Стихия прозаического, вульгарного, простецкого буквально захлестывает «высокую» тему, унижая, уничтожая и женщину, и красоту, и любовь.

Тьфу, рыжая моя уродка!
От груди наливной
Воняет, как от окоlodка,
Запекшейся слюной.

Мои возлюбленные крошки,
Я ненавижу вас!
Влепить бы вам не понарошку
По титькам в самый раз.

Топчите глиняные плошки
Причуд недавних лет!

Гоп-гоп! Так превратитесь, крошки,
На миг в кордебалет!

Желаю вывихнуть лопатки
Возлюбленным моим!
И в антраша отбить все пятки
Желаю также им!

Неужто ради драных кошек
Учился я стихам?
За то, что я любил вас, крошек,
Пошли ко всем чертям!

Вы, звезды в скопище убогом,
Забьете все углы.
И околете под богом
Без всякой похвалы.

Артюр Рембо — поэт без «разбега», уже первые его стихи, опубликованные в периодике при жизни, такие как *Г л а с н ы е* и *П ь я н ы й к о р а б л ь*, стали сокровищами французской литературы символизма. Они открыты для множества прочтений, провоцирующих читателя на сотворчество. Наследие поэта-отрока — удивительное откровение на тему экзистенциальности человеческого существования, двойственности добра-зла, безбрежности свободы — ее благодати и бремени.

ГЛАСНЫЕ

«А» черный, белый «Е», «И» красный, «У» зеленый,
«О» голубой — цвета причудливой загадки:
«А» — черный полог мух, которым в полдень сладки
Миазмы трупные и воздух воспаленный.

Заливы млечной мглы, «Е» — белые палатки,
Льды, белые цари, сад, небом окропленный:
«И» — пламень пурпура, вкус яростно соленый —
Вкус крови на губах, как после жаркой схватки.

«У» — трепетная гладь, божественное море,
Покой бескрайних нив, покой в усталом взоре
Алхимика, чей лоб морщины бороздят;

«О» — резкий горный горн, сигнал миров нетленных,
Молчанье ангелов, безмолвие вселенных:

«О» — лучезарнейшей Омеги вечный взгляд!

Цвета букв — изобретение вовсе не Рембо, но Августа Шлегеля: А — красное, О — пурпуровое, И — голубое, У — темно-синее. В соответствии с Ш. Бодлера тоже есть слова: «*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent...*» (Запахи, цвета и звуки отвечают друг другу...).

Десятью годами раньше, в Салоне 1846 года, ссылаясь на Гофмана, Бодлер писал:

... Не знаю, устанавливал ли когда-нибудь какой-либо исследователь аналогий на прочном основании полную гамму цветов и чувств, но вспоминаю одно место из Гофмана, которое точно выражает мою мысль и должно понравиться всем искренне любящим природу: «Не только во сне или легком забытии, которое предшествует сну, но также и после пробуждения, если я слышу музыку, я нахожу аналогию и глубокую связь между цветами, звуками и запахами. Мне кажется тогда, что все они рождены одним и тем же лучом света и необходимо должны соединяться в чудесном согласии. В особенности запахах коричневых и красных гвоздик производит магическое действие на мой организм: я погружаюсь в глубокие грезы, а как бы в отдалении мне слышатся низкие и глубокие звуки гобоя».

Кстати, Ньютон, разложив солнечный луч призмой, писал о соответствии гаммы спектра и музыкальной октавы. Музыка цвета — говорят ученые. Ф. Феллини признавался, что в детстве

(как А. Рембо и А. Белый) «внезапно видел цвета, соответствующие определенным звукам». Соответствиями цветов и настроений занимались не только такие поэты, как Гёте, но и многие философы и ученые — Бонаventura, Н. Кузанский, Г.-Г. Шуберт, Тейяр де Шарден... Так, бытие описывается Николаем Кузанским как «пирамида света», раскрашенная внизу в цвета «самой плотной тьмы» и вверху имеющая «окраску света».

Среди русских символистов соответствия чувств, звуков и цветов исследовали Белый, Блок, Бальмонт. У последнего А — ясность, влажность, М — смутность, О — восторг, У — ужас...

Цвет букв — не просто фантазия, а чувствование, нечто вроде цветового слуха или цветового осязания. Например, Набоков обладал «цветным вкусом и слухом»: «Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву пересмаковать, дать ей набухнуть и излучиться во рту, пока воображаю ее зрительный узор». Можно назвать это неврозом или болезнью, а можно — сверхчувствованием, сверхжизнью.

Рене Гиль в **П о з н а н и и т в о р ч е с т в а**, анализируя проблему цветового слуха, обратил внимание на то, что в музыке тембр определяется как «окраска звука», а в немецком языке так и называется.

Как известно, еще со времен Гельмгольца, каждый музыкальный инструмент имеет свои обертоны, качество которых и отличает его от всех других: это и есть его тембр, то есть особая окраска звука. Столь же давно известно и другое: что голос сам по себе есть сложный инструмент, прообраз всех прочих инструментов, ибо издаваемые им ГЛАСНЫЕ звуки отличаются друг от друга сочетанием обертонов, как разные инструменты. Человеческий голос — это своего рода язычковый духовой инструмент с изменчивым резонатором.

Не останавливаясь на хитроумных «говорящих инструментах», придуманных позднее, напомним, что Гельмгольцу удалось, подбирая звуки разных диапазонов, воспроизвести искусственно все произносимые голосом ГЛАСНЫЕ: так было доказано, что ГЛАСНЫЕ, составляющие «голос» языка, суть различные вокальные инструменты. А их звуковая последовательность определяет «словесную инструментовку».

Эта словесная оркестровка, обуславливая тембр, высоту, громкость и порядок слов, призвана наделить фонетические единицы, входящие в язык, дополнительным значением. Если поэт и вправду думает словами, то это такие слова, которые обрели свой изначальный целостный смысл, это слова-мелодии, слагающиеся в язык-музыку. Стало быть, поэтический язык способен существовать лишь в единстве двух своих аспектов — фонетического и идеографического; движимые потребностью в пересоздании материала, мы должны подбирать слова, где преобладает та или иная звуковая гамма, слова, у которых непосредственный смысл дополняется их имманентной эмоциональной силой, Звуком, — слова, которые приходят на ум сами собой, словно предназначенные быть звуковым воплощением Идей, порождающих — в процессе собственного возникновения — свойственную им музыку и РИТМ.

Имея в своем распоряжении такой язык-музыку, органично соединивший фонетический склад обычной Речи с ее материально-звуковой инструментовкой, — такой «голос», звучность которого подчеркнута и усилена Стихом, мы, пожалуй, обретем наконец право связать тот или иной звуковой строй, определенную упорядоченность вокальных тембров с тем или иным строем чувств или мыслей.

По мнению Л. Г. Андреева, будучи уподоблены цвету, звуки становятся носителями совершенно новой функции — непосредственного внушения, суггестии, глубинного воздействия на чув-

ства, столь характерного для поэзии Рембо. В известной мере Г л а с н ы е — реализация программы «ясновидения», «новых идей и новых форм», программа символизма и модернизма.

Сонет Г л а с н ы е, ставший своеобразной «визитной карточкой» Артюра Рембо и, возможно, французского символизма в целом, по сей день рождает все новые и новые интерпретации, являясь одной из наиболее ярких свидетельств многомерности символизма. По мнению Т. В. Соколовой, «сюжет этот едва ли когда-нибудь может быть исчерпан, и столь же неисчерпаемо разнообразии предлагаемых трактовок, несмотря на то, что уже теперь их спектр достаточно широк».

Прежде всего надо иметь в виду, что цветовые ассоциации в этом сонете связаны с гласными не французского, но греческого алфавита — от «альфы» до «омеги», и это необходимо учитывать при его анализе.

Наибольшее распространение среди исследователей получили следующие концепции прочтения Г л а с н ы х:

— «алфавитная» версия — цвет букв связан с воспоминаниями поэта о раскрашенных литерях алфавита в букваре, по которому он учился грамоте;

— гипотеза «окрашенного слышания» (*audition colorée*) — способности А. Рембо к цветовому восприятию звука, аудио-визуальным соответствиям;

— «окультурная» версия — придание буквам и их цветам мистических значений, аналогичных символам оккультных учений;

— «Эротическая» версия — Г л а с н ы е суть «эротическая мистификация» А. Рембо, выражающая его сексуально-анатомические фантазии: «Графические знаки — буквы ассоциируются с некоторыми анатомическими формами или посредством более или менее искусных мысленных трансформаций превращаются в образцы частей тела»;

— «эстетическая» версия — Г л а с н ы е суть попытка поэта реализовать в художественном виде свою теорию «ясновидения» и «расстройства всех чувств»;

— «алхимическая» версия — цвета гласных совпадают с символами этапов «великого творения», получения золота из «земли». К «алхимической» версии примыкает «художественная» — Г л а с н ы е суть поэтический символ творческого процесса, в котором из «сора» возникает поэтическое «золото».

Чем были для самого Рембо цвета букв? Мне, знавшему Рембо, говорил П. Верлен, ясно, что плевать ему было, красного ли А цвета или зеленого. Так оно ему представлялось, вот и все...

Но все ли так просто? Сам Рембо, называя свои художественные поиски «алхимией слова», признается: «Я выдумал цвет гласных». Но можно ли интерпретировать слово «выдумал» как акт произвола, самовольной и дерзкой субъективистской ассоциации? «Выдумал», конечно же, имеет оттенок субъективности, является, может быть, его синонимом. Но ведь любое, в том числе научное, творчество есть акт «выдумывания», символический процесс — сознательного или бессознательного — присвоения бытию человеческих кодов. Символический закон «универсальных аналогий» суть не только основополагающий принцип поэтической выразительности, но и познания истины, «извлечения из низменного благородной квинтэссенции, скрытой сущности». Как я выяснил в книге *Что такое истина?*, мощь человеческой субъективности характеризует интенсивность творческого процесса. В этом плане «цвета» букв не только произвол А. Рембо, но и попытка «схватить» «Мир».

Я разделяю идеи Т. В. Соколовой о том, что декларация А. Рембо «открыть тайну рождения гласных» — ни много, ни мало — попытка проникнуть в таинство творческого процесса, постичь сущность познания.

Итак, «Гласные», вопреки своему названию, — не звуковой сонет, а «цветной», или цветовой, т. е. суть его зашифрована в ассоциациях визуальных образов. К этому, может быть, и сводится «изначальная тайна гласных (звуков или букв?), о которой говорится в первых строках сонета: «...voyelles, je dirai quelque jour vosnaissances latentes» (...гласные, когда-нибудь я открою тайну вашего рождения). Разгадка и своего рода мистификация — в том, что звуковую ипостась гласных поэт намеренно игнорирует и от традиционных поисков цвето-звуковых соответствий в духе Бодлера, которых от него ожидают, уклоняется. Реминисценция из «Соответствий» Бодлера присутствовала в письмах о «ясновидении» — в контексте размышлений Рембо об «универсальном» поэтическом языке, «выражающем сущность всего: запахов, звуков, красок, мысли в ее связи с другой мыслью».

В этих словах можно видеть намек на источник идеи цветовой выразительности в поэзии. Однако Рембо далек от намерения только иллюстрировать Бодлера или просто повторить его. О своей цели он говорит вполне определенно: радикально обновить язык поэзии. Сонет «Гласные» и написан этим новым языком «ясновидения», в котором главное — не просодические правила, а сложная, многозначная, порой изощренная образность, основанная на «универсальных аналогиях» и подчас прихотливых, вызывающе субъективных ассоциациях. Рембо убежден, что только художник, освоивший эти средства, и способен стать «похитителем огня», т. е. уловить и выразить связь тривиального — и высшего, личного — и универсального, земного — и «нездешнего», метафизического. Гласными буквами от Альфы до Омеги у Рембо обозначены этапы постижения сущности, тайны того, что явлено в природных феноменах и воспринимается человеком прежде всего на уровне чувственном, а лишь затем — иногда и не всеми, а только избранными — на уровне метафизического «ясновидения».

Таким образом, сонет «Гласные» представляет собой нечто много большее, чем иллюстрация частного случая аудио-визуальных соответствий. Более того, его суть совсем в другом. Это программное произведение, замечательное тем, что оно же является и опытом реализации программы. Если прежде стихотворение «Солнце и плоть» (1870), которое Рембо называл своим *sredo*, выражало — в форме рифмованной декларации — принципы самого раннего периода творчества поэта, то в «Гласных» его новое *sredo* воплощено средствами нового поэтического языка — ассоциативно-иносказательного «ясновидения». «Ясновидение» у Рембо, по существу, равноценно будущему понятию и термину «символизм», который утвердится лишь после 1886 г. Метод же сам по себе уже теперь, в начале 1870-х гг., найден поэтом, осознан им и явлен в поэтических образах небольшого, но исполненного смысла стихотворения.

Этот сонет стал своего рода *ars poetica* Рембо, его «Поэтическим искусством», выражением его «философии творчества», т. е. программным стихотворением, которое, в отличие от других произведений подобного рода, написано новым поэтическим языком. При этом свобода Рембо от казавшихся вечными традиций поэзии оборачивается в «Гласных» искусной, глубокой и трудно постижимой зашифрованностью.

Стихотворение **Пьяный корабль***, потрясшее друзей Верлена глубиной мироощущения и новаторством, имело несколько прототипов, в том числе — Старого отшельника Леона Дьеркса, избранного «королем поэтов» после смерти Малларме, и, конечно же, П л а в а н ь е Бодлера. В свою очередь, это стихотворение А. Рембо стало, как выяснил Манук Жажоян, от-

* В русском переводе Е. Дегена — Мертвый корабль.

правной точкой поэтических «плаваний» многих поэтов, в том числе — русских (Заблудившийся трамвай Н. Гумилёва, Рождественский романс И. Бродского).

Плаванье и Искусственный Рай Ш. Бодлера положили начало «анализу» плодов эйфорического сознания, так сказать, «пьяного дискурса», ставшего позже предметом «экспериментов» многих художников, в том числе их «личного опыта».

Разумеется, строение пьяного сознания, логика хмеля являются прерогативой психологии. Она способна изучить движения этой логики, ее скачкообразную фрагментарность и тягучую вязкость, могущие сосуществовать в едином пространстве и времени. Но если существует *грамматика хмеля*, специфическая стилистика пьяного высказывания, то кто, как не филолог, должен по возможности трезво и по возможности рационально (иначе выйдет недопустимая тавтология) ее описывать?

Когда это будет сделано, мы получим попытки ответа на вопрос, насколько логика опьяненного разума совпадает с логикой поэтического акта, насколько взаимоподобен их, скажем так, психологический синтаксис. Абсолютно верно: *сон разума порождает чудовищ*. Рембо и призывал поэта стать (сделать из себя) чудовищем, то есть ясновидцем.

Впрочем, тематика *Пьяного корабля* гораздо шире описания «кайфа» — это философичное произведение, явственно содержащее извечную и экзистенциальную тему «жизненного плаванья» и его «итогов». Например, у Александра Сергеевича Пушкина в *Осени* развернута та же корабельная метафора:

Громада двинулась и рассекает волны.
Плывет. Куда ж нам плыть?..

«Эти отточия видятся не столько незаконченностью стихотворения, сколько открытостью вопроса», скажем, у Бодлера звучащего следующим образом: «Что нас толкает в путь?».

О ужас! Мы шарам катящимся подобны,
Крутящимся волчкам! И в снах ночной поры
Нас лихорадка бьет, как тот архангел злобный,
Невидимым бичом стегающий миры.

О, странная игра с подвижною мишенью!
Не будучи нигде, цель может быть — везде!
Игра, где человек охотится за тенью,
За призраком ладьи на прозрачной воде.

Ответ Бодлера на вопрос, куда мы плывем, известен: к смерти.

М. Жажоян:

«Пьяный корабль» подхватывает эту бодлеровскую декларацию и дает ее в детально разработанной, развернутой гибельной яви; если «Плаванье» — это путь к смерти, то «Пьяный корабль» — это путь смерти. Рембо, как и в случае с «Осенью» и «Плаваньем», начинает с того, на чем остановился Бодлер.

Пьяный корабль — развернутый ответ на поставленный Бодлером вопрос, если хотите, описание состояния человека в «пограничном состоянии», еще шире — экзистенциальной заброшенности в мир («И понял что я заблудился навеки/ В слепых переходах пространств и времен»).

И повсюду у раннего Рембо сквозит самочувствие чужака, исконно и навеки отщепенца — сплав гложащей его неприкаянности, вызова всему застоино-оседлому, раскрепощенного своеволия.

Все это разом выплеснулось в едва ли не лучшей вещи Рембо — лирическом мифе «Пьяный корабль», исповеди в обличье малой приключенческой одиссеи. Мощный упругий накат перечня диковин природы, мимо которых бури и течения влекут судно с перебитой дикарями командой, изодранными снастями и сорванным рулем; густая насыщенность зарисовок, слепяще-пестрых и переливчато зыбких в своем колыхании, сверкающих и призрачно мерцающих, выпуклых и вихрящихся, наблюдательно достоверных и ошеломляюще неожиданных («лазурь в соплях и солнце в лишаях»); россыпь метафорических уподоблений, построенных на сшибке между собой застывшего и мимолетного, вешного и пригрезившегося, подробности и переживания («лучи радуги вожжами протянулись к подводным серо-зеленым стадам»); щедрая гулкая звукопись; при случае словотворческие вкрапления (вода, «молочнеющая» от размытого облаками звездного света) — мастерство семнадцатилетнего Рембо в «Пьяном корабле» не может не поражать своей зрелой изобретательностью.

Вереница чудес и грозных опасностей здесь — предвкушение восторгов и мук самого Рембо перед тем, как пуститься без руля и без ветрил в жизненное плавание. И во внешнем, повествовательном, и в подспудном, лирическом пласте «Пьяного корабля» сплетаются и оттеняют друг друга упоенные кочевой волей и страх от затерянности посреди просторов, бесшабашная удаль и тревога, ликование и содрогание:

Мне снилось снежными ночами, что лагуны
Я в губы целовал и обнимал метель,
Зевали синь и зыбь, и просыпались луны,
В поющих фосфорах стыл золотистый хмель.

.....
Я повидал болот удушливые хляби,
Где в тростниковой тьме гниет левиафан,
И как бесшумно смерч встает из легкой ряби,
И водопад стеной идет, как ураган;

Торосы ртутные, лимонные лиманы,
Тропическую топь и кладбище судов;
Затон, где дохлых змей зловонные лианы
Сжирает полчище пиявок и клопов.

Мне представляется, что **Пьяный корабль** — еще одна реализация Артюром Рембо сформулированной им эстетической концепции «ясновидения», но порожденного не наркотическим кайфом, но глубочайшей, экзистенциальной тягой к свободе, жизненным порывом, влекущим к свободе.

«Пьяный корабль» — рассказ о том путешествии, в которое намерен отправиться поэт-«ясновидец». В соответствии с не изменяющей Рембо способностью «видеть», путешествие это изображается — «видится» в данном случае некий корабль, пускающийся в плавание по беспокойному морю, быстро теряющий и экипаж, и руль, в конце концов, готовый пойти на дно. Корабль воспроизводится достаточно достоверно, так что в первых строфах даже «я» кажется принадлежностью этого корабля, «очеловеченного» настолько, что он приобретает способность и чувствовать, и говорить.

Он действительно «очеловечивается», поскольку осознается в своей функции символа, наглядного, зримого воплощения «я» поэта, состояния его души. «Пьяный корабль» предсказывает тот необузданный, изощренный метафоризм, который созреет в пору «ясновидения». В стихотворении возникает двойной образ, «корабля-человека», двойной судьбы — и разбитого корабля, и разбитого сердца поэта. И хотя поэт вверяет образу корабля как будто самостоятельную роль заблудившегося в бурю корабля, все же не корабль погружается в море, а душа — в океан, в океан бытия, где стихия впечатлений, необыкновенных ощущений нарастает мощными волнами, захлестывая разбитую душу поэта.

«Пьяный корабль» — видение, наблюдение извне, через впечатляющий символ, того сосуда, в котором должна была

выплавиться поэтика «ясновидения» и которому надлежит стать «чудовищем». Свой эксперимент поэт демонстративно отделяет от «нормального» существования, от «вод Европы», похожих на «лужи», от караванов торговых, деловых судов. Маршрут «пьяного корабля» — маршрут «ясновидения»: вот «я» отрывается от проторенных путей, теряет руль, и тут же перед взором абсолютно свободного «корабля-человека» предстают невиданные пейзажи, странные, причудливые картины. Это все «видения», предсказывающие область неизведанного, «неизвестного».

Рембо не только нарисовал в виде картины, в виде судьбы «пьяного корабля» свое путешествие за «неизвестным». Он предсказал даже скорую гибель корабля, пустившегося в опасное предприятие. Способность воссоздать в стихотворении, в «видении» свою поэтическую судьбу, свою собственную поэтическую суть поражает в «Пьяном корабле» и представляется поистине феноменальной. Уместно к тому же напомнить, что в момент создания «Пьяного корабля» (сентябрь 1871 года) Рембо не было семнадцати лет!

Я, больной, мчал в дыму сквозь лиловатый свет,
Кирпичный небосвод тараня, словно стены,
Заляпанные — чтоб посмаковал поэт! —
Сплошь лишаями солнц или соплями пены;

Метался, весь в огнях, безумная доска,
С толпой морских коньков устраивая гонки,
Когда Июль крушил ударом кулака
Ультрамарин небес и прошибал воронки;

Мальштремы слышавший за тридевять округ
И Бегемотов гон и стон из их утробы,
Сучивший синеву, не покладая рук,
Я начал тосковать по гаваням Европы.

Я видел небеса, что спятили давно,
Меж звездных островов я плыл с астральной пылью.

Неужто в тех ночах ты спишь, окружено
Златою стаей птиц, Грядущее Всесилье?

Я изрыдался! Как ужасен ход времен,
Язвительна луна и беспощадны зори!
Я горечью любви по горло опоен.
Скорей разбейся, киль! Пускай я кану в море!

Нет! Я хотел бы в ту Европу, где малыш
В пахучих сумерках перед канавкой сточной,
Невольно загрузив и вслушиваясь в тишь,
За лодочкой следит, как мотылек непрочной.

Но больше не могу, уставший от валов,
Опережать суда, летя навстречу бурям,
И не перенесу надменность вымпелов,
И жутко мне глядеть в глаза плавучих тюрем.

Пьяный корабль — это не только корабль-человек, судьба самого поэта, но философия жизни, не только познание собственной души, но образ человеческого бытия, «пейзажи души», поиски «неизвестного и неизведанного».

Заклинанием духов миновавшего детства под занавес, самым возвратом, после скитальческих упоений, к памяти о покинутом когда-то давно родном пристанище «Пьяный корабль» — не просто очередная притча об извечной двойственности безбрежной свободы: ее благодати и ее изматывающем бремени. Тут волей-неволей мерещится пророческая угадка: кривая будущей судьбы Рембо вычерчена в «Пьяном корабле» с той же степенью сходства, что и кривая его «ясновидческого» приключения духа.

* * *

Необыкновенная интенсивность чувства, непосредственность и свежесть передаются не только содержательной, но интонаци-

онной и ритмической структурой стиха — тем, что именуется струением...

Стремясь к выразительности, Рембо расстраивает ритм александрийского стиха, широко пользуется переносом из одного метра в другой. Смело вторгаясь в «непоэтические» сферы, демонстрируя поэтичность всех проявлений жизни, обогащая поэтический язык динамизмом языка разговорного, не страшась вульгаризмов или арго, он с необычайной непосредственностью и эмоциональностью воспроизводит новую поэтическую действительность: феерическую, звучную и предельно образную.

Рембо использует необыкновенные эпитеты, поражающие воображение: взлет «пунцовых голубей», которые «грохочут» (*tonnent*) вокруг его мысли (*Vies I*), «девушка с апельсиновыми губами» (*Enfance I*), «лиловый распускающийся лес» (*Après le déluge*), «лиловые листья» (*Phrases*), «фиолетовые тени» (*Ornière*). Бернар замечает, что это — чисто импрессионистское обозначение цвета: тень не черная, а окрашенная.

Рембо вводит в французскую поэзию могучий поток простонародной речи, бытовую лексику, а это многим казалось брутальным. Он широко пользуется и латинизмами, и новыми словами, рожденными развитием науки, техники и социологии — все то, что доселе считалось недопустимым для поэзии. Но все это опирается у Рембо на огромное поэтическое дарование. Образы в его произведениях приобретают невиданную динамику, слова сплетаются в неожиданные связки, воображение читателя удивляют смелые метафоры. Стих вырывается из традиционных правил классической поэзии, отбрасывая графические ограничения рифм, перенимая звуковые рифмы из народного песенного творчества, а позднее и ассонансы, переходит к свободному размеру, превращается в белый стих.

По тщательности и ювелирности отделки, отработанности звучания и напевности стихотворения Рембо чем-то напоминают Романысы без слов, но более многозначны. В отличие от статичного верленовского героя, лирический герой Рембо подвижен и видит мир в движении. Поэт отвергает закосневших, утративших подвижность, одеревеневших (Сидящие, Приседания, Под музыку).

* * *

Поэзия XX века прошла под знаком определяющего влияния этого Маленького Шекспира. Никто не способствовал в такой мере обогащению современной поэзии. Самый активный в сонме поэтов Уголк стола, он влил в поэзию новую, омоложенную кровь.

Из нарочито бессвязных словесных сочетаний, ритмов, образов возникают то многообразные музыкально-художественные ассоциации, то насыщенные лиризмом картины реальности, то жестокая сатира, то пародия на алогизм бытия, то имморалистическая афористика, то натурализм в духе Земли Золя.

В мире Рембо изображение внешнего мира везде соседствует с внутренним, поэт не чурается его и пригоршнями черпает оттуда символы души. В результате получается пуантилистический мир выхваченных впечатлений, к которому герой обращен всеми органами чувств: пьянящий воздух, запахи — малины, земляники, молока, лака, плодов, ароматы свечей и буфета, — струящиеся лучи солнца, поцелуй возлюбленной, гроздь боярышника и балкон с розовым кустом.

Его поэтический мир не просто плюралистичен, но — многоцветен, многозвучен, многосмыслен, в известной мере — неопреде-

лим. Ибо принцип искусства — «неясное передавать неясным», не упрощать жизнь, но быть адекватным ее множественности. Отсюда — прерывистость мысли, усложненность образов, все богатство языка, атональность, бессознательность, разностильность и т. п.

Соприкосновение с миром необходимо поэту для того, чтобы вновь удалиться от него в область волшебства, земля — чтобы оттолкнуться от нее, взлетая в небо чистой поэзии. Природа у Рембо — антитеза цивилизации. Великолепие первой оттеняет мрак второй.

Но постепенно грани между двумя мирами — внешним и внутренним — размываются, воображаемое перемешивается с реальным, настоящее с грядущим, фантазии как бы материализуются, а восприятие становится неотличимым от воспоминания. В Ж и з н я мы видим все эти смены планов душевной жизни, все эти переходы и трансформации.

После Рембо поэзия все более насыщалась символикой и музыкой: заклинаниями, магией, очарованием мифа, сложным ритмом. Теперь, чтобы прочесть поэзию, скажет Бремон, поэтически не требовалось понять ее смысл — лишь проникнуться ее духом. К этому сводится суть концепции поэтического ясновидения Рембо.

Не будь Рембо, мог быть другой, но все последующее искусство было бы иным. Не будь Библии, Платона, Христа, Августина, Киркегора, Шеллинга — кто знает, каким был бы этот мир... А Планка? А Эйнштейна? Последний научил превращать массу в энергию, они же — энтузиазм и экстаз — в животворящий дух. Чувствуете разницу?

Рембо безжалостно ломал традиции, создавая принципиально новую поэтику мерцающих символов: «...на смену образам неред-

ко шел аморфный поэтический «текст» — нечто безобразное, а по понятиям старших современников, и безобразное...». Его динамичная поэзия сеяла растерянность, требовала настройки, пугала, вызывала протест: так может возмущать авангардное искусство трудолюбивых и честных сеятелей и кузнецов.

Величайшее искусство — то, которое не имеет прямых и однозначных толкований. Рембо — как затем Малларме, Брюсов, Гумилёв, Волошин, Элиот — придавал движению, спонтанному речевому хаосу, сюрреализму поэтических форм не меньшее значение, чем вечно ускользающему смыслу. Дух зыбок: он всегда ускользает от нас. Поэзия — сны наяву.

Ускользнувшая от нас...

БДЕНИЯ

Это — озаренный отдых, ни лихорадка, ни слабость...

Это — друг, ни пылкий, ни обессиленный. Друг.

Это — любимая, ни страдающая, ни причиняющая страданий. Любимая.

Мир и воздух, которых не ищут. Жизнь.

«Катафалк моих сновидений... и на изъёме стекла наверху
вращаются бледные лунные лица, груди и листья...».

Да, поэт-отрок не был разрушителем и не мог стать им, ибо могут ли стать разрушительными предельная искренность, детская непосредственность и простота? Высший коэффициент передачи жизни? Он был мистическим ясновидцем и отдавал себе отчет в этом — не только **О з а р е н и я м и**, но и явным причислением себя к поэтам-пророкам.

Разрушает не поэзия — разрушаем мы. Чарующая, великая поэзия наследует и продолжает.

ПОЭЗИЯ КАК ЯСНОВИДЕНИЕ

А. РЕМБО — П. ДЕМЕНИ

... таков был ход вещей, человек не работал над собой, не был еще разбужен или не погрузился во всю полноту великого сновидения. Писатели были чиновниками от литературы: автор, создатель, поэт — такого не существовало!

Первое, что должен достичь поэт — это полное самопознание; он отыскивает свою душу, ее обследует, ее искушает, ее постигает. А когда он ее постиг, он должен ее обрабатывать!

Я говорю, надо стать *ясновидцем*, сделать себя *ясновидцем*.

Поэт превращает себя в *ясновидца* длительным, безмерным и обдуманным *приведением в расстройство всех чувств*. Он идет на любые формы любви, страдания, безумия. Он ищет себя сам. Он изнуряет себя всеми ядами, но всасывает их квинтэссенцию. Неизъяснимая мука, при которой он нуждается во всей своей вере, во всей сверхчеловеческой силе; он становится самым больным из всех, самым преступным, самым проклятым — и ученым из ученых! Ибо он достиг *неведомого*. Так как он взрастил больше, чем кто-либо другой, свою душу, и так богатую! Он достигает *неведомого*, и пусть, обезумев, он утратит понимание своих видений, — он их видел! И пусть в своем взлете он околеет от вещей неслыханных и несказуемых. Придут новые ужасающие труженики; они начнут с тех горизонтов, где предыдущий пал в изнеможении...

... Итак, поэт — поистине похититель огня.

Найти соответствующий язык, — к тому же, поскольку каждое слово — идея, время всеобщего языка придет!

Этот язык будет речью души к душе, он вберет в себя всё — запахи, звуки, цвета, он соединит мысль с мыслью и приведет ее в движение. Поэт должен будет определять, сколько в его время *неведомого* возникает во всеобщей душе; должен будет сделать

больше, нежели формулировать свои мысли, больше, чем простое описание *своего пути к прогрессу!*

(С этого слова — и это так естественно — письмо-манифест превращается в утопию, но какую!).

Так как исключительное станет нормой, осваиваемой всеми, поэту надлежит быть *множителем прогресса*.

Будущее это будет материалистическим, как видите. Всегда полные *Чисел и Гармонии*, такие поэмы будут созданы на века. По существу, это была бы в какой-то мере греческая поэзия.

Такие поэты грядут! Когда будет разбито вечное рабство женщины, мужчина — до сих пор омерзительный — отпустит ее на свободу, и она будет поэтом, она — тоже! Женщина обнаружит неведомое! Миры ее идей — будут ли они отличны от наших? Она найдет нечто странное, неизмеримо глубокое, отталкивающее, чарующее. Мы получим это от нее, и мы поймем это.

В ожидании потребуем от поэта *нового* — в области идей и форм.

Но исследовать незримое, слышать неслышанное — это совсем не то, что воскрешать дух умерших эпох, и Бодлер — это первый ясновидец, царь поэтов, *истинный Бог*. Но он жил в слишком художническом окружении. И форма его стихов, которую так хвалили, слишком скудна. Открытия неведомого требуют новых форм.

Перевод ключевого состояния «ясновидения» «le dérèglement de tous les sens» как «расстройства всех чувств» не вполне адекватен смыслу идеи А. Рембо, поскольку это «расстройство» часто связывают с физиологическим состоянием наркотического транса. Вот что по этому поводу пишет Т. В. Соколова:

«Любой яд», о котором говорится в письме к П. Демени (главном из писем о «ясновидении») и который поэт го-

тов «испытать на себе, чтобы извлечь из него квинтэссенцию», — это не вино или гашиш, это метафора бесконечного разнообразия «несказанных мук», которые он готов претерпеть, перевоплощаясь поочередно «в тяжелобольного, в великого преступника, в человека, проклятого всеми, — и в великого Ученого!». Испытывая, как бы пропуская через себя «все формы любви, страдания, безумия», поэт «приобщается к неведомому» и тем самым «совершенствует свою душу как никто другой»

«De dérèglement de tous les sens» у Рембо — это не расстройство, а скорее «разупорядоченность чувств», т. е. высвобождение всех чувственных и эмоциональных состояний из колеи общепринятого, привычного, предписываемого здравомыслием и дозволенного морализаторской традицией. Эта «разупорядоченность» необходима для того, чтобы обрести способность воспринимать вещи по-новому — непредвзято, непосредственно и свободно, только тогда возможно постичь то, что до сих пор оставалось в них неведомым. И только на этих путях следует искать новый поэтический язык, который должен прийти на смену «рифмованной прозе», подменявшей, по мнению Рембо, поэзию в течение двух столетий, со времен Расина.

Отступление. В произведении искусства много иллюзорного, оно само по себе как «произведение» иллюзорно, скажет позже Адриан Леверкюн Цейтблomu. Но сама эта иллюзия иллюзорности иллюзорна. *Нужна работа во имя иллюзии.* Так рассуждают рационалисты. А гениальный соловей всего лишь поет...

Раз уж речь зашла о докторе Фаустусе, то продуманность диалога нового Фауста и черта, Леверкюна и лукавого, — прямая противоположность интуитивной спонтанности Леверкюна поэзии, дьяволом не совращенного: поэта божьей благодатью.

ОЗАРЕНИЯ

Затем я стал объяснять свои магические софизмы с помощью галлюцинации слов...

А. Рембо

Начав с утопической попытки поэзией преобразовать мир в рай, Рембо закончил погружением в его адскую сущность. — Но и попыткой преодоления ада.

О з а р е н и я... Сведенборг, Бёме, Блейк, Мильтон, Джойс...

Любопытно, что утративший в юности веру Поль Клодель, читая в 1886 году только что изданные *О з а р е н и я* Рембо *, ощутил в себе тот сверхъестественный поворот, который называют «откровением», «обращением», «озарением» и который вернул его в лоно церкви.

Рембо были присущи черты гениальности. Душа его, «несомненно, была просветлена светом свыше», — говорил П. Клодель, добавляя: «Именно Рембо обязан я своим возвращением к вере» — слова тем более замечательные, что, сказанные искренним католиком, они относятся к воинствующему «антихристианину». Между тем Клодель не преувеличивал: Рембо открыл ему опыт «сверхъестественного озарения» и впервые позволил всем существом ощутить (а не понять умом), что мироздание — это нечто гораздо большее и неизмеримо более значительное, нежели данная нам в

* Рукопись этой книги около десяти лет пролежала у Верлена. В 1886-м он опубликовал ее в маленьком журнале «La Vogue», прекратившем существование в том же году, но успевшем предоставить свои страницы Малларме, Верлену, Мореасу, Адану, Анри, Морису и другим французским символистам. Издатель журнала, публикуя *О з а р е н и я*, ошибочно сообщил о том, что Рембо скончался в Абиссинии.

наблюдении наличная «природа» (как внешняя, так и внутренняя). До Рембо и вправду временами доносилось дыхание «Вечности», «подлинной реальности», но с самого начала он исказил ее голос.

«...нет более богов! Человек — вот Царь/ Человек — вот Бог! И все же Любовь — такова великая Вера!» — восклицал Рембо в стихотворении «Солнце и плоть». Между тем, если ему самому чего-то по-настоящему не хватало в отношении к окружающим людям, так это именно Любви: роковое несчастье Рембо заключалось в том, что он был слишком поглощен собой, ощущая себя не столько частицей универсума, сколько его новоявленным героем — «похитителем огня» и «победителем судьбы». Но были ли у него для этого основания, помимо природной одаренности?

Подобно тому, как Пророческие книги с их скоплением символов и намеков были предчувствием Озарений, так Озарения — предвосхищением Джакомо Джойса.

Мы не знаем датировки Озарений, опубликованных впервые в 1886 году, но, скорее всего, это произведение следует за Последними стихотворениями как следующая фаза «ясновидения». При всей лаконичности, «сценичности» и кажущейся простоте фрагментов книги, это произведение модернистское, сюрреалистическое.

...«простота» «Озарений» — лишь видимая, внешняя. Она оттеняет необыкновенную сложность плодов «ясновидения». Столетняя история упорных поисков реальных прототипов образной системы «Озарений» дала удручающе жалкие результаты. Конечно, трудно устоять перед искушением продолжить разгадывание поэтических ребусов. Возникает, однако, вопрос — следует ли вообще этим заниматься, коль скоро самая суть «Озарений» исключает успех таких поисков. «Озарения» — плод «ясновидения», высшая его точка в поэтической практике Рембо, высшая точка поисков «не-

известного». Уместно вспомнить о сонете «Гласные», так как механизм создания «неизвестного» в этом сонете был предсказан: образ (гласный звук) перестает быть частью связанной, логически определенной коммуникации, выполняет совершенно иную функцию, функцию независимой от смысла «суггестивности», способа создания образов, воспринимаемых как музыкальные или живописные композиции.

В «Озарениях» все как будто видимо. Но что, однако, видно? Видимое в самом простом случае предстает «сказкой», аллегорией, столь, однако, загадочной, что сколько-нибудь точно сказать о ее смысле нет никакой возможности. Таковы, например, «Сказка», «Парад-алле» (поистине — «один лишь я подобрал ключ к этому дикому параду-алле»), «Царствование» и т. п. «Сказки» Рембо абстрактны, в них нет никаких примет места и времени. Конечно, они насыщены впечатлениями от реального мира, но впечатления оторвались от своих прототипов, живут своей жизнью, а поэтому смысл стал двусмысленным, многозначным.

Рембо-«ясновидец» предварил символистскую поэтику Малларме («рисовать не вещь, но производимый ею эффект»). Его загадочные «озарения» вызывали восторг у сюрреалистов — и на самом деле могут показаться предшественниками сюрреалистической «надреальности». Галлюцинации Рембо, его «головокружение» предвещали «грезы» сюрреалистов...

Как и стихи Верлена, «Озарения» — «пейзаж души». Однако у Верлена пейзаж импрессионистичен, душа ищет соответствий в мире вполне реальном. Видение же у Рембо — это видения. Не к конкретным реальным прототипам они отсылают, а к собственной духовной субстанции, которая вырастает до символа внутреннего состояния поэта-«ясновидца», расстраивающего свои чувства, то есть фабрикующего неизведанные ощущения и невиданные образы внешнего мира, мира преображенного, ставшего утопическим миром, вытеснившим недостойную реальность.

ЖИЗНИ

I

О, бескрайние дороги земли обетованной, террасы храма! Что стало с брахманом, толковавшим для меня притчи? И по сей день вижу я тех старух! Я вспоминаю часы, полные серебра и солнца, близ рек, руку полей на моем плече и наши ласки среди прятных просторов. — Изгнанный, я обрел здесь подмости, дабы разыграть на них драматические шедевры всех литератур. Я открыл бы вам неслыханные богатства. Я блюду историю сокровищ, которые вы отыскиали. Я провижу, что будет дальше! На мою мудрость глядят свысока, как и на хаос. Что мое небытие в сравнении с ожидающим вас оцепенением?

II

Я изобретатель, достойный иного, чем все мои предтечи; музыкант, открывший нечто вроде ключа любви. Ныне я, вельможа терпких полей под трезвым небом, рад был бы пустить слезу, вспоминая нищее детство, годы ученья, деревянные башмаки и вечные споры, вспоминая, как раз пять-шесть овдовел и несколько раз женился и как упрямство мое помешало мне найти общий язык со сверстниками. Не жаль мне моей старой доли в божественном веселье: слишком много пищи дает трезвый воздух этих терпких полей моему безжалостному скептицизму. Но, раз уж скептицизм этот не находит применения, а я к тому же снова в беде, остается ждать, когда я помешаюсь от злости.

III

На чердаке, где меня заперли, когда было мне двенадцать лет, я познал мир, я восславил человеческую комедию. В подвале

я изучил историю. На ночном празднестве в северном городе я повстречал всех женщин, которых писали старые мастера. В старинном парижском переулке я получил классическое образование. В великолепных чертогах, в самом сердце Востока, я завершил свой колоссальный труд и, заслужив славу, вкусил покой. Я взбаламутил свою кровь, я не забыл своего долга. Об этом нечего больше думать. Ведь я на том свете, мне нечего делать на этом.

К РАЗУМУ

Ударь пальцем по барабану — и извлеки из него все звуки, и положи начало новой гармонии.

Шагни — и новые люди, восстав, пойдут вперед.

Обернись — новая любовь! Повернись — новая любовь!

«Наши муки ты прекрати, бедствий бич от нас отврати, и со Времени начинай» — так поют тебе эти дети. «Суть наших судеб и обетов вознеси — неважно куда», — молят тебя.

Пришелец из вечного, пребудь повсюду.

ХМЕЛЬНОЕ УТРО

О, *мое* Благо! О, *моя* Красота! Я не дрогнул при душераздирающем звуке трубы. Волшебная дыба! Ура небывалому делу и дивному телу, в первый раз — ура! Все началось под детский смех, все им и кончится. Эта отравка останется в наших жилах и после того, как смолкнет труба, и мы возвратимся к извечной дисгармонии. А пока — нам поделом эти пытки — соединим усердно сверхчеловеческие обещания, данные нашему тварному телу, нашей тварной душе: что за безумие это обещание! Очарованье, познание, истязанье! Нам обещали погрузить во мрак дре-

во добра и зла, избавить нас от тиранических правил приличия, ради нашей чистойшей любви. Все начиналось приступами тошноты, а кончается — в эту вечность так просто не погрузиться — все кончается россыпью ароматов.

Детский смех, рабская скрытность, девическая неприступность, отвращение к посясторонним вещам и обличьям, да будете все вы освящены памятью об этом бдении. Все начиналось сплошной мерзостью, и вот все кончается пламенно-льдыстыми ангелами.

Краткое бденье хмельное, ты свято! Даже если ты обернешься дарованной нам пустою личиной. Мы тебя утверждаем, о метод! Мы не забываем, что накануне ты, без оглядки на возраст, причислил нас к лику блаженных. Мы веруем в эту отраву. Кажддневно готовы пожертвовать всей нашей жизнью.

Пришли времена *хашишинов-убийц*.

От фрагмента к фрагменту нарастает в «Озарениях» причудливая панорама, складывающаяся из картин необыкновенных, странно экзотических при своей обыденности. Если и можно воспользоваться для их характеристики определением сюрреалистической эстетики — «чудесное в повседневном», то с той важнейшей для Рембо поправкой, что его «повседневное» совершенно необыкновенно и необыкновенно поэтично. Оно преисполнено богатым эмоциональным содержанием. И вновь видно, что Рембо не сочиняет, а переживает свои «озарения», видно, что он не формалист, не расчетливый версификатор. «Озарения» — в ряду произведений Рембо, всегда являвших собой форму поэтического переживания.

Отсюда непреходящее значение «Озарений». Ни один из составляющих этот цикл фрагментов не может найти достаточно убедительную интерпретацию, исходящую из реальной биографии Рембо, но цикл в целом создает образ недвусмысленный. Это образ сильной, незаурядной, необыкновенной

личности, обуреваемой могучими страстями и порывами, поднявшей над миром реальным мир воображаемый, целый мир, созданный необузданной фантазией, беспрецедентным душевным порывом, готовностью идти до конца.

Чувствуется, что «я» на пределе, балансирует на какой-то опасной грани, сознавая очарование мук, привлекательность бездны. В мире Красоты, созданной «Озарениями», есть что-то дьявольское, словно бы и Рембо свою поэзию оплатил трагической сделкой со Злом. Так «я» стало все-сильно, предстало Творцом, распоряжающимся в созданном им мире — или, точнее, создающим свою вселенную, оперируя и твердью, и водами, и цветами, и запахами, и формами всех вещей, и их субстанциями. В космическом пространстве «Озарений» — свое время, своя мера вещей, вне-социальная, неисторическая, собирающая весь человеческий опыт в миниатюре его интенсивного переживания данной личностью, только данной, никакой иной. «Озарения» — конспект бытия человеческого, его сжатый образ, плод ассоциативного и суггестивного мышления, плод «ясновидения», то есть крайней субъективизации творческого акта, превращения поэзии в «мое дело», в дело Артюра Рембо, только его.

Степень этой субъективизации такова, что Рембо был обречен на полное одиночество. Он писал, то есть обращался к другим людям, но кто мог его понять? Он решил создать новую, истинную поэзию, но за ним никто не мог пойти, школы быть не могло, так как «ясновидение» — не поэтический прием, а поэтическая судьба, неповторимая судьба Артюра Рембо.

РАСПРОДАЖА

Продается весь хлам, что не распродан евреями, все, что не распробовано ни злодейством, ни благородством, все, что осталось

неведомо для окаянной любви и кромешной честности масс; что не должны распознать время и наука.

Возрожденные Голоса; братское пробуждение всей хоральной и оркестральной мощи вкупе с сиюминутным ее приложением; единственная в своем роде возможность высвобождения чувств!

Продаются бесценные Тела, независимо от расы, принадлежности к миру, полу, потомству! Сокровища на каждом шагу! Бесконтрольная распродажа алмазов!

Продаются анархия массам, неискоренимая пресыщенность — высокомерным знатокам, жестокая смерть — верующим и любownikам!

Продаются пристанища и кочевья, безупречные спортивные состязанья, феерии и житейские блага; продается творимое ими грядущее, гул его и напор!

Продаются прилежность расчетов и неслыханные взлеты гармонии. Непредсказуемые находки и сроки, мгновенная одержимость.

Безрассудный и бесконечный порыв к незримым великолепьям, к уладам, непостижимым для чувств, — и его тайны, губительные для любого порока, — и его устрашающее для толпы ликование.

Продаются Тела, голоса, неизмеримое и неоспоримое изобилие, все то, чего веки не распродашь! Торговцы не кончили распродажу! Лотошникам хватит работы еще надолго!

Я созерцаю, как спадают покровы всех тайн: религий и природы, смерти, рождения, грядущего, минувшего, космогонии, самого небытия.

Я — изобретатель намного достойнейший, чем любой мой предшественник; музыкант, сумевший подобрать ключ к любви.

От колокольни к колокольне я протянул канаты, гирлянды — от окна к окну, золотую цепь — от звезды к звезде, и я пляшу.

В конце концов жизнь куда богаче ассоциациями, чем событиями.

Хотя *Озарения* написаны в стиле дневника, напоминающего дневники братьев Гонкуров, да Виньи и *Choses vues* В. Гюго, это новаторское произведение как по части содержания, так и в отношении стиля и ритма:

«Озарения», опубликованные в 1886 г., произвели большое впечатление в символистской среде; помимо того, что Рембо первым во Франции создал верлибр («Марина») — задолго до того, как его «придумал» Г. Кан, он, что важнее, собственным творчеством обосновал возможность «темной», суггестивной поэзии — поэзии, которая не рассуждает и не описывает, но, наподобие магии, непосредственно вызывает к бытию те или иные образы. В этом отношении Рембо отчасти предвосхищал Малларме — поэта, непосредственно стоящего у истоков символистского движения во французской литературе.

К верлибрам Рембо восходит наиплодотворнейшее течение французской поэзии, бросившей вызов просодическому бытованию лирики и открывшей невиданные возможности словесной культуры, освобожденной от верификационных канонов.

Само название сборника двусмысленно: это и «озарения» и «цветные картинки». Здесь идеи заменены ассоциациями, звуковыми и ритмическими намеками. Освобождая искусство от рассудочности, логических связей и ригоризмов, Рембо воздействовал непосредственно на подсознание. Он пренебрегал развитием идей: «наметив одну, он тут же переходил к иной, от намек к намеку, от точного указания к фантазмагии».

Атеист Рембо глубоко религиозен и даже мистичен — и дело не в ирреальности *Озарений*, а в постепенном вытеснении реального потусторонним, внешнего — внутренним, бедного —

богатым, однозначного — полисемичным. — Оракул, вещающий в духе грядущего апокалипсиса...

Постепенно освобождаясь от прозаического мышления, все более тяготея к музыкальности, Рембо превращает верлибр в высшую поэзию. Проза О з а р е н и й, комментирует Дюжарден, сгущается в единицы, которые еще очевидно не стихи, но все больше и больше к этому стремятся... Поэзия может принимать форму прозы так же, как и форму стихов. С легкой руки Рембо формы, промежуточные между прозой и стихами, получили широкое распространение: Малларме, Гюисманс, Швоб, Сандрар, Сальмон, Жакоб, Шар, Мишо...

Почти все отрывки, «Illuminations» кажутся составленными на откосах, в поле, на краю дороги человеком, в котором ходьба, свежий воздух развили неистовые и могучие грезы. Читайте почти в начале книги 3 поэмы: «Mystique», «Aube», «Fleurs».

Первая — просто видение лежащего человека, который, запрокинув голову, взирает на окружающее. Ощущение странности, свежести расплавленных красок, нового мира, который приходит к нам тогда, отлично знакомо тем, кто любит прогулки в горах.

«Заря» — просто описание утренней прогулки, замечательный отрывок, чертовски ясный и свежий, написанный таким прекрасным языком, как ни одна страница на французском, и который держится в нашей памяти, как левкой у стены, так же хорошо, как прекрасные стихи.

«Цветы» содержат ту же музыку. Следует обладать предвзятым мнением, чтобы находить невразумительными поэмы, которые являются прямым воплощением света.

Он творил поэзию, как творят музыку: ритмически-бессвязно; У т р о, построенное по контрапункту к зарницам, П р о щ а - н и е — сжатый сгусток множества тем-кластеров.

Я льстил себя надеждой, что с помощью инстинктивных ритмов я изобрел такую поэзию, которая когда-нибудь станет доступной для всех пяти чувств.

(«Воспоминание» должно воздействовать музыкой — созвучиями, рассыпаями созвучных и смутно ассоциирующихся слов, монотонностью одних женских рифм — больше, чем связным смыслом...).

Человеческий труд! Это взрыв, который озаряет порой мою бездну.

«Нет суеты сует! За науку! Вперед!» — восклицает сегодняшний Екклезиаст, то есть все восклицают. И однако трупы праздных и злых громоздятся на сердце живых... О скорее, немного скорее! Туда, за пределы ночи! Разве уклонимся мы от грядущей вечной награды?

Как мне быть? Я ведь знаю, что значит работа, как медлительна поступь науки. (И как она тяжела... Жерла, танки и стонущий камень). Пусть молитва мчится галопом и вспышки света грохочут... Я хорошо это вижу! (Даже слишком. А грохот все ближе...). Слишком просто, и слишком жарко, и без меня обойдутся. У меня есть мой долг...

Чтобы его постичь, надо настроиться на волну его духа: только вспышка зарницы, одно лишь мгновенье...

Все извращения отражают жестокие жесты Органс. Ее уединение — эротическая механика; ее утомление — динамика любви. Под охраной детства она была в бесконечных эпохах пламенной гигиены рас. Дверь Органс открыта несчастью... О страшная дрожь неопытной любви на окровавленной земле... — найдите Органс.

Демократия, распродажа, дурная кровь, мы. Мир, испоганенный нами. Рассудок. Порядок. Прогресс. Государство. Железные мускулы мерлоков. Фарс.

Жизнь — это фарс, который играют все.

Или ад?

Или бред?

«Сперва это было пробой пера. Я писал молчанье и ночь, выражал невыразимое, запечатлевал головокружительные мгновенья».

Говорящая невыговоренность, присущая одной только музыке...

В «Озарениях» время как бы отменено, а вместе с ним и причинность: совпали мимолетное и вечное, твердые тела текут, а туманы и тени каменеют, пространство сжимается, земля и небеса меняются местами, любые превращения возможны.

«Я приучил себя к обыкновенной галлюцинации».

Здесь словно сбылось предсказание Иоанна Богослова о блаженных временах, «когда времени больше не будет»: совпали мимолетное и вечность, стрелки часов замерли на солнечном полудне, твердые тела текут, а туманы и тени каменеют, земля и небеса меняются местами, любые превращения возможны. Потому-то «в лесу... есть собор, устремленный ко дну, и озеро, взмывшее ввысь», а «в недрах земных... встречаются кометы с лунами, моря со сказками» («Детство»). Да и в самом письме у Рембо порывистые повелительные возгласы перемежают череду эллиптически кратких назывных оборотов, которые стыкуются друг с другом напрямую, без объясняющих прокладок, точно внушая, что воля ума, соединившего все эти разномастные крупницы, — совершенно достаточное оправдание их встречи.

Рембо в «Озарениях» возвещает пришествие повинующейся ему нови и как бы расколдовывает ее своим вообра-

жением, жаждущим засвидетельствовать безраздельную власть свободно творящего духа над косной плотью вещей.

ГЕНИЙ

Он настоящее и любовь, ибо он настезь дверь распахнул в белопенную зиму и летний гул, он очистил питье и пищу, в нем прелесть мест мимолетных и несказанная отдыха радость. Он грядущее и любовь, он страсть и мощь, что видятся нам, застывшим средь скуки и злобы, летящими по небу шторма в знаменах восторга.

Он любовь, идеальная мера, открытая вновь, разум внезапный и безупречный, он вечность, круговорот роковой неповторимых свойств. Все наши силы, все наши порывы устремлены к нему, вся наша страсть и весь наш пыл обращены к нему, к тому, кто нам посвятил свою бесконечную жизнь...

Мы помним о нем, и странствует он... И когда поклонение гаснет, звенит, звенит его весть: «Прочь суеверья и дряхлую плоть, затхлость домов и веков. Сдохла эпоха!».

Он не уйдет и не снизойдет к нам с небес, и не искупит ни женского гнева, ни веселья мужчин, ни прочей скверны, ибо это было при нем и когда он был любим.

О, сколько обличий, линий, дыханий, ослепительность совершенства форм и деяний!

О, разум нетленный и бесконечность вселенной!

Тело его! Вожденное освобождение, волна благодати, слитая с новым неистовством!

Явленье его, явленье его! Страдальцы, простертые ниц, *встанут* у него на пути.

Его сиянье! Исчезновение гула страданий и скорби в музыке более мощной.

Поступь его! Шествие неисчислимое древних нашествий.

Он и мы! Гордость куда благодатней милосердия утраченного.

О, мир! О, светлая песнь новых бед!

Он всех нас узнал и всех возлюбил. Сумеем же в эту зимнюю ночь от мыса к мысу, от шквального полюса к развалинам замка,

среди людских толп и морских волн, от взгляда к взгляду, уже без чувств и без сил, его призывать, и его различать, и снова терять, и под толщей вод и сквозь пустыни снежных высот идти за ним, за его взором, за его телом, его дыханьем, его сияньем.

ПЕРВОБЫТНОЕ

По прошествии дней и времен, после стран и людей,

Флаг — окровавленным мясом над шелком морей и полярных цветов (которых не существует);

Порывая с былыми фанфарами доблести — они еще нам бурвят сердце и мозг, — вдали от убийц из прошлого —

О! Флаг — окровавленным мясом над шелком морей и полярных цветов (которых не существует);

Нега!

Костры-водометы взвихряются ливнями льдистых кристаллов — о, Нега! дождь алмазного ветра огней, извергаемый сердцем земли, вновь и вновь ради нас бесконечно сгорающим. — О, мирозданье!

(Вдали от старых убежищ и старых пожарищ — с нами поныне их грохот и гарь);

Пламя и пена! Музыка, кружение бездн, столкновение льдин и светил.

О, Нега, о, мирозданье, о, музыка! Проплывающие глаза, волосы, пот, очертанья! И кипение слез белоснежных — о, нега! — женский голос — в недрах вулканов и полярных пещер.

Флаг...

МИСТИЧЕСКОЕ

На круче откоса ангелы взвили одежды свои шерстяные в траве изумрудно-стальной.

Огневые луга взмывают до самой вершины. Слева гребень холма истоптали побоища и убийства, и зловещие слухи струят-

ся отсюда по склону. А справа, к востоку, над гребнем стоят путеводные вежи.

И в то время как все верхнее поле картины — сплошная неистовая круговерть ревуших раковин и ночей человеческих.

Цветение нежное звезд и небес и всего остального катится под откос, как корзинка, прямо на нас, превращаясь внизу в голубую цветущую бездну.

ЗАРЯ

Я обнял летнюю зарю.

Недвижны были фасады зданий. Вода замерла. И таборы тень еще тянулись по лесной дороге. Я шел, тревожа сон прохладных и живых дыханий. Вот-вот раскроют глаза самоцветы и вспорхнут бесшумные крылья.

Первое приключение: на тропинке, осыпанной холодными тусклыми искрами, появился цветок и назвал свое имя.

Развеселил меня золотой водопад, струящий светлые пряди сквозь хвою. На серебристой вершине ели я заметил богиню.

И стал срывать один покров за другим. Шагая просекой, я взмахивал руками. Пробегая равниной, о заре сообщил петуху. Она убегала по городским переулкам, среди соборов и колоколен, и я, как бродяга, гнал ее по мраморной набережной.

Наконец я настиг ее у опушки лавровой рощи, и набросил на нее все сорванные покрывала, и ощутил ее исполинское тело. И упали к подножию дерева заря и ребенок.

Когда я проснулся, был полдень.

Галлюцинирующие фантазмагории Рембо строятся как разрывы причинных связей, шоковые сочетания несообразностей, экзотические видения призрачной действительности, вырывающие нас из повседневного опыта и его рациональной обработки разумом — все это призвано дать ощущение бытийного трепета, прикосновения к несказанному и неведомому, открытия скрытого смысла существования, создания неведомого «глагола поэзии», «золотой

искры вселенского света». Рембо полагал, что именно через эту алогичную и мифотворческую стихию поэту дано прорваться к первосущностям, стать рядом с демиургом, творящим «небывалую» реальность.

Многие вещи Рембо просто непонятны, скажет Н. Галь. Его фраза — почти не фраза, это рядом стоящие слова, каждое из которых живет само по себе.

Нет, О з а р е н и я не беспредметны: ритм и звук, великолепные сами по себе, всегда стоят рядом с не менее великолепными символами этой трагической жизни... В О з а р е н и я х исчезает не интеллектуальное содержание, а однозначность, заданность, зависимость.

Поэзия, единственная подлинная поэзия заключается в порыве из себя; древние имели не очень отдаленное представление об этом; они видели в *vates*, вещуне — вдохновенном свыше — человека, священный глагол которого выражал мысль *некоего другого*, мысль Бога, кратковременно обитающего в его душе, и связывал небо и землю. Что может быть более оригинально, более глубоко, более гениально, чем ясновидение, даже если испытание превышает возможность человека.

Озарения и были такими вдохновенными наитиями, расплывчатым и тем не менее определенным пророчеством, ставящим их автора в один ряд с библейскими апостолами. Если существует потустороннее, то Нострадамус, Сведенборг, Бёме, Де Местр, Рейсбрук Удивительный, Катерина Эммерих, Рембо — его сверхъестественные уста, говорящие нечто не менее значительное, нежели сама жизнь. Понять Рембо до конца без «там» невозможно.

«Горе стало моим богом. Я распластался в грязи. Воздух злодеяния меня испепелял. И я разыграл комедию безумия».

«Мое презрение, доказывает, что я бредил!».

Ответ — в А л х и м и и с л о в а, этом магическом манифесте мифа.

Ведь сбросил ты бремя —
Людей одобренье,
Всеобщий порыв...
И воспарил.

В А л х и м и и с л о в а с присущей ему исповедальностью Рембо рассказывает о своем видении мира и своем поэтическом эксперименте: изобретении цвета гласных, записях молчания, фиксации головокружения, сумасшествия поэзии...

Нет! Это — не разочарование в себе! Даже восклицая, что «искусство — глупая выдумка», и «приветствуя доброту», Рембо не отрицает себя, а бросает вызов этому недоброму миру, отвергающему своих лучших поэтов, превращающему их горение в пепел, а их жизнь — в муку...

ПРЕБЫВАНИЕ В АДУ

Я достиг того, что в моей душе исчезла
всякая человеческая надежда.

А. Рембо

«Озарения», частично обаянные наркотической эйфории, сопряженные с нервозностью и надрывом, разрядились покаянной книгой *Пребывание в Аду**, «гордостью во зле» или «историей безумств», где автор с безжалостностью бодлеровского

* *Пребывание в Аду* — единственная книга А. Рембо, опубликованная при жизни поэта.

«самоистязателя» расправляется с «алхимией слова», восславляет трезвость и возвращение на землю, сравнивает руки пишущего и пашущего. На смену сомнамбулическому ясновидению пришло самоуглубление, прорыв в бессознательное, проникновение в божественную природу души. Но и здесь неопит ищет прежде всего «невиданное» и «неслыханное», «искру вселенского света», в котором, увы, обнаруживает только «ад» и «мóрок», из которых было только два выхода — в безумие или нормальную человеческую жизнь, лишённую богемных экстазов. Рембо, как это ни удивительно для артистической натуры, выбрал вторую.

Л. Г. Андреев:

Абсолютная свобода Рембо, эта его химера, по логике его пути могла быть достигнута только у предела — отказом от «ясновидения» как формы поэзии, отказом от самой поэзии. Летом 1873 года возникла «Пора в аду»*, акт отречения от самого себя, акт агрессивной и безжалостной самокритики. Рассчитывается Рембо преимущественно с «ясновидением» — и, несомненно, с Верленом, главным персонажем драмы «адских каникул». И образу жизни, и способу письма этой эпохи Рембо подводит категорический итог — итог отрицательный.

«Пора в аду» — в своем роде книга замечательная. Замечательна она прежде всего потому, что представляет необыкновенного человека, феноменальную личность. Часто ли встречается художник, способный отречься от себя самого, оценить трезво и объективно, «извне», свой опыт, свой путь? Оценить — и решительно осудить? Да еще в девятнадцать лет, которые и вообразить невозможно, когда читаешь прощальное творение Рембо, творение умудренного, взрослого человека!

* Другой перевод названия книги *Пребывание в Аду*.

Рембо предстает кающимся грешником, осознающим, что грехи так велики, что на отпущение надеяться не приходится. Он находит искупление в безжалостной откровенности, в беспощадном приговоре себе самому. «Пора в аду» — нечто вроде судебного заседания, во время которого доминирует речь обвиняемого, взявшего на себя и роль прокурора. «Я» — несомненно, «я» автора, данная личность, но одновременно в «я» заключено и некое «оно»; субъективная проза Рембо оказывается способом объективизации внутреннего мира, способом обобщения, оценки личного опыта. Вот почему «Пора в аду» приобрела поистине эпохальное значение, вышла за пределы биографии Артюра Рембо, стала вехой в истории литературы, обозначением исторической вехи — XX века.

В «Поре» есть нечто вроде «сюжета», есть движение от признания («я оскорбил красоту») к показаниям, от показаний к приговору и прощанию, с выражением надежды на помилование («и мне будет дозволено владеть истиной»). «Пора в аду» — судебный процесс над поэтом, грешившим «ясновидением», и одновременно показ этих грехов — от причудливой любви к Верлену, от диалога с «адским супругом» до стихотворений, играющих роль компрометирующих «ясновидца» документов.

ДУРНАЯ КРОВЬ

От предков-галлов у меня молочно-голубые глаза, куриные мозги и неуклюжесть в драке. Полагаю, что и выражен я так же нелепо, как и они. Разве что не мажу голову маслом.

Галлы свеживали скот, выжигали траву — и все это делали как недотепы.

От них у меня: страсть к идолопоклонству и кощунству; всевозможные пороки — гнев, похоть — о, как она изумительна, похоть! — а также лживость и лень.

Все ремесла мне ненавистны. Хозяева, рабочие, скопище крестьян, все это — быдло. Рука пишущего стоит руки пашущего. Вот уж, поистине, ручной век! — А я был и останусь безруким. Прирученность в конце концов заводит слишком далеко. Благородное нищенство надрыгает мне душу. Преступники же омерзительны, словно кастраты; впрочем, плевать я на все это хотел — мое дело сторона.

Откуда, однако, в языке моем столько коварства, что он до сих пор ухитрялся вести и блюсти мою лень? Я жил, не зная пользы даже от собственного тела, праздный, как жаба, — и где я только не жил! С кем только я не знался в Европе! — Я имею в виду семейства вроде моего собственного, последышей декларации Прав Человека. — Знал я и отпрысков таких семейств!

ВСПЫШКА

Труд человеческий! Это взрыв, временами озаряющий мою бездну.

«Ничто не суетно в мире; за науку — и вперед!» — вопит нынешний Екклесиаст, сиречь *каждый встречный*. А тем временем трупы злодеев и бездельников давят на сердца всех остальных... Ах, скорей бы, хоть чуточку скорей, — туда, за край ночи, к будущим вечным воздаяниям... Вот только не упустим ли мы их?..

— На что же я способен? Я знаю, что такое труд, знаю, как медлительна наука. Пусть же молитва мчится вскачь, пусть громахает свет... Я вижу это воочию. В общем, все просто и ясно: обойдутся и без меня. Как и у многих других, у меня есть долг, и я буду горд, если не изменю ему.

Жизнь моя поизносилась. Что ж! Будем лицедействовать и бездельничать — о убожество! Будем жить, забавляясь, мечтая о невообразимых любовных играх и фантастических вселенных, пререкаясь и споря с видимостью вещей, — все мы: бродячий ко-медиант, попрошайка, художник, бандит — и священник! Лежа на больничной койке, я вновь остро почувствовал запах ладана — так

чувствует его хранитель священных благовоний, исповедник, мученик...

Здесь сказывается мое паршивое воспитание. Ну да ладно!.. Прожил двадцать лет, протяну еще два десятка...

Нет! Нет! Теперь я бунтую против смерти! Труд — слишком легкое занятие при моей гордыне: моя измена миру будет чересчур краткой пыткой. А в последний миг я пойду колошматить направо и налево...

И тогда, о бедная моя душа, вечность будет навсегда потеряна для нас.

УТРО

Не у меня ли была *когда-то* юность — нежная, героическая, сказочная, хоть пиши о ней на золотых страницах? Вот уж удача так удача! За какой же проступок, за какую ошибку заслужил я теперешнюю мою слабость? Пусть попробует пересказать историю моего падения и забыть тот, кто утверждает, будто звери могут плакать от горя, больные — отчаиваться, а мертвецы — видеть дурные сны. Сам-то я ведь не смогу объясниться: стал чем-то вроде нищего, что знает только свои *Pater* и *Ave Maria*. Я *разучился говорить*.

И все же теперь мне кажется, что с моим адом покончено. Это и впрямь был ад, тот самый, древний, чьи врата рухнули перед Сыном Человеческим.

По-прежнему, в той же пустыне, в такую же ночь, усталым моим глазам является серебряная звезда, хотя это теперь нисколько не трогает Владык жизни, трех волхвов — сердце, душу и дух. Когда же, пройдя по отмелям и горам, мы будем приветствовать рождение нового труда и новой мудрости, радоваться бегству тиранов и демонов, концу суеверий и славить — первыми! — Рождество на земле!

Музыка небес, шествие народов! Рабы, не стоит проклипать жизнь!

Une Saison en Enfer, предвосхищая уход поэта, отрицают цивилизацию, посылают к черту «славу мучеников», «гордость изобретателей», «пылкость хищников». Философская премудрость Востока, воскресая, зовет героя покинуть Запад, возвратиться к патриархальной невинности, первобытности моря, травы, природной силы.

Цивилизация — фарс. Этот мотив усиливается в *Балаганном представлении* и *Дурной крови*. Святые, анархисты, актеры жизни — рабы инстинктов. Райское состояние чистоты не может быть достигнуто посредством земного прогресса. Грядущее, если ему суждено состояться, — это песнь небес, новая человеческая мудрость, конец цивилизованных суеверий, Бог (У т р о).

Последние стихи Рембо — это, в сущности, религиозная лирика. Разочарование в прогрессе обращает пленника разума к божественной любви, вере, магии. «Темноты» *Пребывания в аду* усиливаются совмещением интеллектуальной хаотичности с фантазмом совмещения времен.

Не только большинство французских критиков (Ж. Ривьер, Р. Этьембль, И. Гоклер), но близкие и друзья поэта, в том числе его сестра Изабелла Рембо, считали *Пребывание в Аду* (как, впрочем, и *Озарения*) последовательно религиозными произведениями, которые не в чем упрекнуть даже со стороны самой строгой ортодоксии. Я вполне разделяю мнение П. Берришона, что *Пребывание в Аду* — яркий пример религиозного обращения. Справедливости ради следует признать, что это не единственная версия. Послушаем Ж. Карре:

«Я порабощен своим крещением. Родители, вы сделали несчастными и меня и себя!». Ах, если бы ему удалось об-

рести опять первобытную силу, если бы снова восторжествовало его язычество! «Ад бессилен против язычников». Но нет, первоначальное блаженное состояние утрачено навсегда. Христианство омрачило жизнь угрозой греха и зажгло адские пламена. Слишком поздно. Душа мечется между разрывающими ее добрыми и злыми гениями. Прислушайтесь к этим задыхающимся голосам, к этим яростным репликам и отчаянным причитаниям: «Довольно!.. Я не хочу вступать на путь заблуждений, на который меня толкают, не хочу этих чар, обманчивых ароматов, наивных песнопений! И подумать только, что я обладаю истиной, что я знаю, в чем справедливость: у меня достаточно здравого смысла, и я готов совершенствовать себя... Гордость. Голова моя раскалывается на части. Сжался, Господи, мне страшно! Меня мучит жажда, безумная жажда! О, детство, трава, дождь, озеро с каменистым дном, лунный свет, когда на колокольне бьет двенадцать ударов... На колокольне в этот час звонарем сам дьявол. Мария! Пресвятая дева! Как чудовищно мое безрассудство!». И припадок продолжается, настоящий приступ безумия, доходящий до пароксизма, когда одержимый в отчаянии взывает к страданию: «Я требую, требую! Пронзите меня вилами, сожгите на костре!».

В самом деле, как ему спастись? В «Ч е т в е р т и г о д а в а д у»* уже нет места для искупления. Прочтите внимательно первую главу «Б р е д о в». Какая ирония! Какое высокомерие, какая гордость во зле! Отверженец ничего, кроме сарказма, не находит для слабых, для тех, кто склоняет чело. Что по сравнению с этим звуки какой-нибудь байроновской лиры! Можно подумать, что Рембо предчувствует обращение Верлена на лоно католичества. Он пародирует «Исповедь товарища по аду» и передразнивает несчастного кающегося: «Прости, о, господи, прости! О, прости! Взгляни на мои слезы! А сколько слез еще впереди!». Нет, не он будет унижать-

* Еще один перевод Пребывания в Аду.

ся таким образом. «Бесчестие для него — слава, лютое зверство — очарование», он принадлежит к «дальному племени», и «проникнуть в его мир невозможно». «Это все то же наваждение первобытной природы, безгрешной и не ведающей стыда, девственной в своем чудесном расцвете. Небо в те времена еще не было покрыто тучами: оно сплошь было залито светом языческой радости. Никто не нуждался в крещении. Человек был богом. С крещения и началось все наше страдание. Я послал к чорту мученические венцы, озарение искусства, гордость изобретателей, пыл хищников и пошел к Востоку, к изначальной вечной мудрости. Однако я вовсе не думал избавиться этим от современных страданий. Я не имел в виду ублюдочной мудрости Корана. Разве не пытка то, что с момента, когда восторжествовало христианство, человек забавляется доказательством вещей очевидных, захлебываясь от радости, повторяет про себя эти доводы и живет только этим? Изошренная бессмысленная пытка — источник моих духовных блужданий. И как только это не надоест природе! Ах, логика бессильна доказать, что все в мире совершенно!».

Если так, то к чорту все, чему учили нас в детстве, хотя бы вечности от этого не поздоровилось! «Значит, о, бедная погибшая душа, вечность для тебя утрачена!». Что ж, если только чаемое утро встанет над миром! «Когда же, перевалив через горы, нам дано будет приветствовать на том берегу рождение нового труда, новой мудрости, бегства тиранов и демонов, конец всех суеверий и — первым! — поклониться земному рождеству!». Да, но «шествие племен» еще не началось, заветный час еще не пробил, и те, кто в неукротимо-дерзостном порыве осмелились опередить время, вынуждены вернуться к жестокой действительности. Они говорят «прости» своему фантастическому сну:

«Порою мне чудится, будто я вижу в небе отлогие морские побережья, сплошь усеянные радостными белолицыми людьми. Над моей головой большой золотой корабль пле-

щется в свежем утреннем воздухе многоцветными флагами. Я вызвал к жизни все празднества, все триумфы, все драмы. Я пытался изобрести новые цветы, новые светила, новую плоть, новые наречья. Я возомнил себя обладателем сверхъестественной власти. И что же! Мне приходится поставить крест над всеми этими фантазиями, над всеми воспоминаниями! Еще одна не оправдавшая себя слава художника и ... пустомели!».

«И я — я, называвший себя магом и ангелом, свободным от всякой морали, я вынужден вернуться к земле, заняться какой-нибудь работой, вплотную соприкасаясь с безжалостной действительностью! Стать крестьянином!»

Итак, он только крестьянин. *Qualis artifex pereo!* Безмерное честолюбие, руководившее им на путях творчества, найдет для себя новое поприще в практической деятельности. За работу! В погоню за приключениями! Но, разумеется, долой все религиозные и нравственные пути! Разве такое отречение не есть своего рода победа? Никаких мечтаний! Никаких утопий! Жить крепкой, простой, невзыскательной жизнью — вот и все. Зла не существует. Не существует и неба. Ни греха, ни крещения. Ад — только плод нашего воображения. «Мне кажется, что я в аду: значит, я в нем и нахожусь. Постараемся же отныне, чтобы душа наша не явилась предметом раздора между темными и светлыми силами: подальше от тех и от других! Долой оружие! Пора расстаться с друзьями смерти, с плетущимися в хвосте, как бы они ни назывались! Отбросив все химеры, страстно отдаться какой-нибудь положительной деятельности — вот единственное спасение. Надо шагать в ногу с современностью. Никаких псалмов! Пядь за пядью отвоевывать жизнь! И, когда займется заря, вооруженные пламенным терпением, мы вступим в великолепные города!». Таковы заключительные слова «Четверти года в аду».

Мать Рембо прочла маленький томик и не нашла в нем ровно ничего. Между тем в этой книжке заключалось осле-

питательное доказательство ее собственного триумфа: она одержала верх над сыном. Рембо покончил навсегда со своими химерами.

Измученная до последней степени, она спросила сына, что означают эти загадочные отрывки, сочинению которых он посвятил столько труда? По словам его сестры Изабеллы, он ответил:

— Я точно изложил все, что хотел сказать, и до конца выразил свою мысль: все это следует понимать буквально.

Впрочем, дело только выиграло оттого, что смысл этой книжки продолжал оставаться тайной для семьи Рембо. Его исступленный позитивизм возник на развалинах христианского мировоззрения, а непримиримое безбожие восемнадцатилетнего юноши не могло бы не задеть всех его окружающих.

Патерн Берришон, полагающий, что он овладел ключом к пониманию «Четверти года в аду», напротив, заявляет, что эта книга «наряду с готическими соборами представляет собою наиболее убедительное, наиболее существенное утверждение христианства, пламенное свидетельство непреложности католической истины». Я этого не думаю и придерживаюсь на этот счет противоположного мнения, высказанного Марселем Кулоном. «Четверть года в аду», на мой взгляд, есть внешнее выражение последнего духовного кризиса поэта и заканчивается «отказом от Бога».

«Прост как девственный лес и прекрасен как тигр», — такова характеристика, данная ему Верленом. Рембо одним прыжком перебрасывается по ту сторону добра и зла. В этом смысле он является, по словам Жака Ривьера, «существом безгреховным». Он — не только богема, так как богема восстает лишь против общественного уклада. Он же восстает против всего земного бытия, каким оно стало благодаря христианству. Он чувствует себя старше всякого искушения, всякого греха — он язычник и отшельник. Он снова обрел изначальную райскую сущность. Ривьер правильно

называет его «существом, свободным от первородного греха». Чудовищный феномен в нашем мире компромиссов, относительности, полумер и примиренчества, он остается чужд всему и всем, напоминая этим неукротимого Шелли.

Если он отрекается от литературы, то лишь потому, что безуспешно пытался навязать ей свою волю: она оказалась не в силах удовлетворить его непримиримым, деспотическим требованиям; в неустанной борьбе со словом и звуком, в сумасшедших попытках видоизменить алхимическим путем природу того и другого, сознательно и систематически приводя с этой целью в расстройство все свои чувства, Рембо исчерпал весь запас своего вдохновения, надорвал свои творческие силы. Но он не отказывается от своих честолюбивых стремлений. Пусть ему не удалось осуществить их в литературе, — он воплотит их в жизни! Он остался верен своему аморализму, своему безверию, своей неумолимой гордости архангела и, подобно Люциферу, не склоняет чела ни перед Богом, ни перед людьми. Он аморалист и атеист. Он не приемлет ничего, не признает никакой духовной пищи, ничего интеллектуального соседства и становится «пустынником». «Четверть года в аду», в самом высоком смысле слова, — «поэма нетерпимости». Ничто не может выдержать близости к этому одинокому костру, опаляющему все вокруг. В этой всепожирающей богохульственной бездне исчезают бесследно за религией — философия, за философией — литература, за стихами — проза. «Единственный, неповторимый случай в истории человеческого духа», — сказал о Рембо Малларме.

Не следует поэтому усматривать какой-либо символ в том, что в ноябре 1873 года Рембо бросил в огонь камин, над которым виселось распятие, большинство экземпляров «Четверти года в аду». Ни в этом жесте ни в обстановке нет ничего символического. Христос не восторжествовал над отверженцем. Рембо не обратился на лоно веры. Пламя истребило плод его творчества. Это было то, к чему он стремился: полная пустота.

С Лотреамоном Рембо единит резкое изменение тональности в книге-исповеди, единственной отправленной в печать им самим и поведовавшей «историю одного из безумств», «священного расстройства своего разума», собственного горячечного вдохновения, «веры в волшебство» и пробы «писать безмолвие ночи, несказанное, головокружения».

Опустившись на самое дно своего умопомрачения, чтобы все в себе понять и очиститься, Рембо преисполнен решимости стряхнуть с себя мóрок, отправиться вскоре «через реки и горы славить новый труд и новую мудрость, изгнание тиранов и бесов, конец суеверий, чтобы приветствовать — среди первых — Рождество на земле».

Правда, эта умудренность труженика для самого Рембо, вчера еще «обладателя сверхъестественной мощи», теперь просто «вооруженного пылким терпением», в конце концов обернулась заработками в поте лица под солнцем пустынной Эфиопии — исход, который в последнем отрывке книги «Сквозь ад» глухо, но достаточно внятно предсказан...

П р е б ы в а н и е в а д у — отрицание не поэзии, а цивилизации, ее не приемлющей. Главная мысль — уход на Восток, переделка никому ненужного поэта в сверхчеловека-конквистадора.

Я покидаю Европу: морской ветер обожжет мне легкие. Гиблые страны забудут меня. Плавать, мять траву, охотиться, особенно курить; пить напитки, крепкие как кипящий металл... Я вернусь с железными членами, со смуглой кожей, с бешеным взглядом: по моему виду меня сочтут человеком сильной расы. У меня будет золото: я буду празден и груб. Женщины ухаживают за такими свирепыми инвалидами, возвратившимися из южных стран. Я вмешуюсь в политические дела. Буду спасен.

Это — не позитивная программа, а вызов отверженного культуры, равнодушной к витиям. То, что Рембо последовал собствен-

ным призывам, превратившись в колониального купца — человеческая случайность, а не поэтическая позиция.

ПРОЩАНИЕ (ULTIMA VERBA)

Осень уже! — Но к чему сожаленья о вечном солнце, если ждет нас открытие чудесного света, — вдали от людей, умирающих в смене времен.

(Разочарование в ясновидении?.. Вера во вневременность и неувядаемость поэзии?..).

Осень. Наша лодка, всплывая в неподвижном тумане, направляется в порт нищеты, где небо испещрено огнями и грязью... Неужели никогда не насытится этот вампир, повелитель несметного множества душ и безжизненных тел, ждущих трубно го гласа?.. я вижу себя распростертым среди незнакомцев, которым неведомы чувства... Я мог бы там умереть... Чудовищные воспоминания! Ненавистна мне нищета!

(Цивилизация... Ее Страшный суд... массовость... несвобода...).

— Иногда я вижу на небе бесконечный берег, покрытый ликующими народами... Все празднества, и триумфы, и драмы я создал. Пытался выдумать новую плоть, и цветы, и новые звезды, и новый язык. Я хотел добиться сверхъестественной власти. И что же? Воображенье свое Я должен предать погребенью! Развеяна слава художника и создателя сказок!

Я, который называл себя магом или ангелом, освобожденным от всякой морали, — я возвратился на землю, где надо искать себе дело, соприкоснуться с шершавой реальностью. Просто крестьянин!

Может быть, я обманут? И милосердие — сестра смерти?

И в конце я буду молить прощенья за то, что питался ложью. И в путь.

Ни одной дружелюбной руки. Откуда помощи ждать?

(Единенье — обман... Чудотворец — такая же ложь. Как и все: мужик на земле... Одинок и заброшен...).

Да! Новый час, он слишком суров.

Я могу сказать, что добился победы; скрежет зубовой, свист пламени, зачумленные вздохи — все дальше, все тише... Уходят прочь мои последние сожаления, — зависть к нищим, к приятелям смерти, ко всем недоразвитым душам. — Вы прокляты, если б я отомстил...

Надо быть абсолютно во всем современным...

Никаких псалмов: завоеванного не отдавать. Ночь сурова! На моем лице дымит засохшая кровь, позади — ничто, лишь чудовищный куст. Духовная битва так свирепа, как сражения армии; созерцание справедливости доступно лишь Богу.

К чему говорить о дружелюбной руке? Мое преимущество в том, что я могу насмеяться над старой лживой любовью и покрыть позором эти лгущие пары, — ад женщин я видел! — и мне будет дозволено *обладать истиной, сокрытой в душе и теле.*

(Горький оптимизм: он думал, что прошел через ад, а предстоял еще длительный путь — и не ему одному...).

Да, он сделал поэзию праздником Духа. Не игрой, не карнавалом, не оргией — торжеством.

«Праздник закончен — ничто не должно остаться. Зола, смятые гирлянды».

Его волосы, запечатанные в целлофан и эфиопские носилки. Напротив вокзала — музыкальная раковина, так знакомая по шедевр у Н а м у з ы к е. Засыпанная опавшими листьями маленькая крепость над Шарлевилем...

ВЕЧНОСТЬ

Вновь она пред нами.
Вечность? Да! Она!
Солнце над волнами,
Ширь, голубизна.

О душа — дозорный, —
Тихо присягнем
Ночи иллюзорной,
Огнеликим дням.

Нам похвал не надо,
Сброшен груз страстей,
Здесь простор, свобода,
Взвейся и летай.

Уголья истлели —
Вот и весь ваш след.
Долг забыт и цели —
Счастья в этом нет.

Ни надежд, ни рвеня,
Ни путей, ни вех,
Лишь долготерпенье,
Знание, боль навек.

Вновь она пред нами.
Вечность? Да! Она!
Солнце над волнами,
Ширь, голубизна.

НАСЛЕДСТВО...

Каждый гений, уходя, уносит с собой в могилу свою загадку.
Эта мысль Достоевского о Пушкине всеобща. Постигание этой

загадки уводит в будущее. Секрет времени: будущее необходимо, чтобы просветлить наше сегодня. Наше сегодня творит будущее, чтобы понять себя. И главное: в нашем ужасном *здесь* уже заложена вся разоблачительная мощь *там*. От времени не уйти никому.

Каждая страна, каждая эпоха имеет своих самоутлюбленных и раскованных, воспевающих человеческую истинность, живущих в своей поэтической реальности и в своем поэтическом времени, для которых целью поэзии является применимая к жизни правда. Наследники Вийона и Ронсара, Бодлера и Верлена, Банвиля и Рембо, Лотреамона и Малларме: Бретон и Тзара, Пьер-Жан Жув и Ларбо, Рене Шар и Ив Бонфуа, Реверди и Аполлинер, Элюар и Жакоб, Юник и Мишо. Наследники Гонгоры: Дарио, Сильва, Мачадо, Хименес, Пачеко, Гейтисоло, Богранда, Альберти, Сернуда; наследники Ж. Фруссара и де ла Круа: Лене, Лемайер, Пирме, Потвен, Экаут, Баллах, Роденбах, Валлер, Жилькен, Ван-Лерберг, Верхарн, Карем, Кено, Дельмель, Ван-Дейс, Гезелле, Ван-де-Вустейн, Ван-Остайен, Вис Мунс; наследники Тиноди-Лантоша и Балашша: Томпа, Эндре, Ади, Бабич, Тоот, Костоланьи; наследники Тулси Даса: Заук, Галиб, Чаттерджи, Тагор, Бхаттачария, Агъей, Бхарати...

Шел 1885-ый год, знаменательный год французской поэзии. Франция традиционно не признавала своих гениев, предпочитая их скандальную славу тому дару, который они несли родине. В сущности, почти все рано умершие или ушедшие из поэзии гении уходили в небытие — публика не замечала их стихи.

И лишь в 85-ом после мореасовского манифеста газеты заговорили не об отчаянных выходках непризнанных поэтов, а о новой школе в поэзии, о новаторстве, символизме, декадансе. Это еще не было признанием — это была борьба старого с новым, но эта борьба была уже началом признания, пробуждением интереса, просто повышением спроса на книги, еще вчера высмеиваемые как литературные курьезы.

(Но что значит признание элитарных художников массовой культурой? Заметили и переварили?)

Массовая культура, поскольку она массова, низводит высшее до тривиального и тем самым уничтожает его. Как некогда заметил Джеррелл, в подлинно элитарной культуре В поисках утраченного времени принесло бы Прусту миллионы долларов, тогда как Элвис Пресли был бы рабочим на бензоколонке. В массовой культуре цикл Пруста никогда не был бы написан и опубликован, а самому Прусту пришлось бы взяться за сочинение биографии Пресли для «Сатердей ивнинг пост»).

Но культура мужала, а элитарность ширилась. К тому же молодые были полны сил и энергии: вопреки собственному пафосу отказа и нирваны, они жаждали любви, славы, признания и самоутверждения. Поэтому единое обновляющее поэтическое движение имело вид множества школ со своими *chef d'école*, возникающими не столько из-за различия идей, сколько из-за жажды быть во главе. Декаденты: Верлен, Рембо, Лафорг, Мерриль, Рейно, де Плесси; символисты: Малларме, Мореас, Кан, Шарль Морис, Адан, Анри де Ренье, Вьеле-Гриффен, Ив Жилкен; инструменталисты: Рене Гиль, Верхарн, Мокель, Ретте, Ранбоссон; магики: Пеладан, Сен Поль Ру, Де Кардонель, Синьоре, Донне; анархисты: Жид и Зо д'Акс; группа поэтов, сплотившихся вокруг «Littérature»: А. Бретон, Ф. Супо, Л. Арагон, П. Элюар, которых Красные крики научили преодолевать скуку жизни и мешанские «добродетели».

Я всегда был противником классификации принципиально неклассифицируемого, когда же поэты — крупнейшие поэты! да еще символисты! — группируют себя, это выглядит курьезно. Ведь поэт — это Тот-Кто-Ни-На-Кого-Не-Похож. Какая же здесь может быть школа?

И все же школа была...

Бодлер, Лотреамон, Верлен, Рембо были прелюдией к музыкально-поэтическому искусству боли, отказа и ... надежды. Вер-

шины этого камерного искусства — те, кого мы в тотальности уничтожения именуем малыми символистами: Мореас, Вьеле-Гриффен, Тайяд, Ренье, Де Кардонель, Кан, Самен, Лафорг, Жамм Мерриль, и которые нам уж и вовсе недоступны.

Это поклеп, что вслед за парнасцами и Малларме символисты уходили от зла и боли жизни в гармонию поэзии. Уход, может быть, и был, но символизм им далеко не исчерпывался. Содержательной стороной этой поэзии была ее глубочайшая философичность.

Не говори, что жизнь — благословенный рай:
Не повторяй глупца, а чаще — негодя.
Особенно не вторь, как немощный слюнтяй,
Тому, что жизнь — одно злосчастье без края.

Как верба по весне, будь радостен — и плачь,
Как ветер, как волна, прокравшаяся в дюны,
Все радости вкуси, все боли неудач
И молви: я богат, но это — лишь кануны!

Символизм — это не отказ от бытия, но вызов реальности: обвинительный акт, и приговор, и оправдание, и скорбь, и жизнь...

РЕМБО В РОССИИ

Артур Рембо один из «проклятых поэтов», которыми гордится французская поэзия. Но в проклятии, тяготевшем над ним, нет ничего «божественного», ... ничего личного. Это было проклятие времени, в котором он жил.

А. Белый

Россия познакомилась с А. Рембо по статье З. Венгеровой в *Вестнике Европы* (1892 г.), в которой он назван «про-

роком новых путей искусства». Нет сомнений в том, что Серебряный век многим обязан «проклятым». Брюсов начинал свой поэтический путь стихотворением «Я сын столетия, культуры нашей раб...» — явным подражанием Рембо. Позже в статье *К и с т о р и и с и м в о л и з м а* он выделил Рембо как ключевую фигуру в «реформе поэтического языка»:

Рембо пошел дальше [Верлена] и вовсе откинул определенное содержание стихотворения, он просто дал мозаику слов и выражений, которая должна слиться в душе читателя в одно целое впечатление.

Брюсову же принадлежит первый перевод стихотворения Рембо *И с п у г а н н ы е* (1895 г.). В «первом футуристе», как не вполне точно определил поэта-юношу Брюсов, его привлекала «неподражаемая непосредственность, тонкая наблюдательность, изумительное мастерство слова».

За исключением А. Блока, почти все поэты Серебряного века отдали дань «проклятым поэтам» — А. Белый, И. Анненский, А. Добролюбов, Ф. Сологуб, Б. Лифшиц, С. Бобров, Д. Бурлюк, Н. Гумилёв, А. Эфрон, О. Чюмина.

В приложениях к *Т и х и м п е с н я м* (1904 г.) И. Анненский сделал подборку переводов «Парнасцы и проклятые». А. Белый уподоблял собственный творческий путь с «новатором в искусстве», как он называл Рембо. А. Добролюбов учился у «проклятых» верлибру. Перевод Н. Гумилёвым *Э м а л е й и к а м е й* был программной акцией акмеизма. Ф. Сологуб поместил в *Стрельце* большой цикл стихотворений в прозе из *Illuminations* А. Рембо.

Можно без преувеличения сказать, что творчество поэтов Серебряного века во многом вдохновлялось французскими предтечами:

достаточно сказать, что совпадения Жемчугов с Эмалями и камнями лежат на поверхности.

Большинство русских символистов разделяло «ясновидчески-теургические» принципы А. Рембо. Так, Вячеслав Иванов в Б о р о з д а х и м е ж а х называл поэта «теургом», «тайновидцем и тайнотворцем жизни», а А. Белый в А р а б е с к а х заявлял:

Художник — бог своего мира. Вот почему искра Божества, запавшая из мира бытия в произведение художника, окрашивает художественное произведение демоническим блеском... Художник противопоставлен Богу. Он вечный богоборец.

Если в первом десятилетии XX века мало кто читал «прóклятых» в оригинале, а переводами Бодлера и Верлена занимались, в основном, Анненский и Брюсов, то расцвет русского символизма (в дальнейшем — акмеизма и футуризма) совпал по времени с всплеском интереса к Рембо, ЛафОРгу, Малларме, Кро, другим французским первопроходцам. «Освобождение творческого слова» Б. Лифшиц прямо связывает со стилистикой А. Рембо.

Стилистическая система Рембо действительно дала отправные точки для разработки новых поэтических приемов как французским поэтам-кубистам, так и русским кубофутуристам.

Б. Лифшиц признавался, что именно Рембо и ЛафОРг оказали на него определяющее влияние и определили пути его лирики.

«Гениально организованный хаос» Рембо оказал влияние и на Д. Бурлюка, который осенью 1913 г. в сборнике «Дохлая луна» помешает «свободную интерпретацию «стихотворения Рембо» «Les fêtes de la faim»: «Каждый молод, молод, молод... ».

С. Бобров, поэт футуристического круга, в «Русской мысли» публикует статью «Жизнь и творчество Артюра Рембо» — первая русская статья об этом поэте Франции. С. Бобров пришел к этой статье как поэт, постигший через поэтическое творчество влияние этого «большого поэта... с единственным в своем роде вкусом... мальчика не как все...». Его сборники «Лира лир», «Вертоградари над лозами» (1913, 1917 гг.) пе-стрят эпитафиями из Рембо. Да и многие его стихи, например, «Побег», с эпитафией: «Mourir au fleuves barbares», навеяны Рембо, к которому он обращался и как теоретик стиха.

Статья о Рембо посвящена прежде всего биографии поэта (5 глав из 6), причем она основана на материале книги французского исследователя Берришона «Жизнь А. Рембо». Перипетии жизни поэта автор статьи стремится осмыслить как этапы духовной судьбы этой оригинальной личности. К рассмотрению творчества, где выделяет три периода, он подходит с позиций детерминированной связи Рембо с предшественниками (Вийон, романтики) и современниками (Верлен, Кро, Лафорг). Ну и, конечно, автор говорит о Рембо, «прекрасном стихотворце», у которого «инструментовка некоторых поэм изумительна».

Говоря о знакомстве русского читателя с Рембо до революции, следует указать на перевод «Пьяного корабля» В. Эльснером в 1909 г. и переводы И. Эренбурга «Les chercheuses de roux», «Сон на зиму».

Переходя к *нашим*, не могу отказать себе и читателю в удовольствии процитировать Большую советскую энциклопедию:

...Последующее творчество Рембо (Пьяный корабль, Озарения) характеризуется чертами кризиса, отходом от общественных тем. Р. создает реакционную символистическую теорию поэзии (например, знаменитый «цветной сонет», который Горький считал не более, чем «красивой игрой слов».

Франц. прогрессивные (хорош прогресс!) писатели, отвергая т. н. «школу Рембо» с ее тенденцией к формализму...

И т. д., и т. п.

Воистину: на каждого Гомера — свой Зоил...

Советская рембальдистика (впрочем, кое-кто из *наших* открещивается от этого общепринятого термина, как от попытки «буржуазных фальсификаторов и модернистов незаконно присвоить себе Рембо») — явление, во многом уникальное: Верные Русланы от литературы всегда пытались очистить великого новатора от символизма, ясновидения и озарений, а заодно и персонального начала.

...те, кто знает и любит Рембо, — решительно пресекают всяческие попытки превратить его в родоначальника модернистских школ от символизма до сюрреализма... Был ли Рембо символистом?

Мы не станем отрицать, что не всё в наследии Рембо равноценно: у него есть и слабые произведения, написанные под влиянием его теории «ясновидения»; поэт отдал дань и Верлену, увлекшись его проповедью музыкальности стиха во имя музыкальности. Это сказалось в его произведениях, известных под названием «Последние стихотворения».

Однако основная направленность творчества Артюра Рембо не только не соответствует символистским канонам, но подчас опровергает их.

В отлучении поэта от глубины и музыкальности *наши* действовали с какой-то плебейской тупостью: самое ценное в искусстве слова вполне может быть уподоблено формуле «метать бисер перед свиньями»:

...принцип символистской эстетики четко сформулировал Валерий Брюсов: «На место художественного образа,

определенно выражающего одно явление, они поставили художественный символ, таящий в себе целый ряд значений».

Образ в произведениях Рембо, написанных им до 1871 года, носит вполне конкретный, однозначный характер. Его символ лишен какого бы то ни было «потустороннего содержания». Аллегория «Пьяного корабля» вполне прозрачна и не допускает никаких многозначных истолкований, как бы ни стремились к этому исследователи, заинтересованные в том, чтобы наделить Рембо мистикой.

И вот уже **О з а р е н и я** Рембо превращаются в «Раскрашенные гравюры», а «Illuminations» пристегивается к движению иллюминизма, защищающему идею прогресса: «Они предсказывали в будущем конец старого социального режима, они оправдывали революцию и мечтали о рождении справедливого человеческого общества, основой которого станет триумф Разума, Свободы, Равенства, Любви и Братства».

Теории революционного иллюминизма нашли непосредственное отражение в «Гении» (*Génie*) и «К разуму» (*A une raison*). Обе поэмы служат выражением веры Рембо в прогресс, в преобразование общества и обновление нравов.

Порой шулерство кажется respectableм занятием по сравнению с «передергиваниями» наших образованцев. И вот уже разгром Коммуны и торжество версальского режима ведут к кризису творчества и «литературному самоубийству» нашего героя, хотя несколькими страницами ранее «типичный сын своего века» пришел к «литературному самоубийству», «убедившись, что словесная игра и эстетические ухищрения не заменят соки действительности, питающие поэзию». Логика проста как штык: соки действительности (тождественно равно — поражение революции) смертельны для поэзии. Такая вот «передовая» логика...

Впрочем, «революционный» и «реалистический» Рембо все же «не дорос» до передового мировоззрения, все-таки не наш... «Одним словом, он не нашел пути к рабочему классу... Как ни пытался Рембо отойти от своей буржуазной среды, как ни противопоставлял себя Жоржу Изамбару, находившемуся на государственной службе, как ни стремился вырваться из своего круга, мелкобуржуазная стихия, упрямый анархизм захлестывали его».



СТЕФАН МАЛЛАРМЕ

И вот таким в себе, его меняет Вечность.

С. Малларме

Венец стремленья долгого — Иден.

С. Малларме

Вот так и я всю ночь во славу Идеала
С молитвою звонил во все колокола,
И смутным отзвуком мне отвечала мгла...

Л. Н. Толстой. Я хотел бы также поговорить о ваших поэтах. Но что вам сказать о них? Я ничего не понимаю. Иметь Виктора Гюго, Мюссе, Ламартина и восхищаться теперешними! Нет, я ничего не понимаю, ничего.

А. Франс. Я вышел из того счастливого возраста, когда восхищаются тем, что тебе непонятно.

Не надо вымученных фраз, не надо вымученных мыслей. Не будем воображать, будто уже настали последние времена, и старые литературы вот-вот рассыплются в прах при звуках трубы архангела, и будто смятенный мир ждет неких новых озарений. Искусственные формы, фабрикуемые разными школами из разных кусочков, оказываются в большинстве случаев хитроумными и бесполезными сооружениями. А главное, не будем слишком громко кричать о превосходстве наших методов. Истинно лишь то искусство, которое творит в тиши.

А Гонгора? А маринисты? А Драйден? А поэты 30-летней войны? А Бертран? А Лотреамон? А Рембо? А импрессионизм? А Ван Гог? А?..

А Толстой? А Франс? Не слишком ли громкой была эта тишь?

Начну с признания: здесь я нарушу свой принцип: «чтобы говорить — надо знать». Я же недостаточно знаю того, о ком сей-

час собираюсь говорить. Не знаю так, как знаю Бодлера, Верлена или Рембо. И почти все, что я знаю, я знаю не от него самого. Я могу лишь сказать о нем словами Ганото о Валери: «я измеряю его ценность робостью, которую испытываю перед его стихами!». Так имею ли я право писать о том, кого не *пережил*? Ведь даже оправдание, что все пишут...

Как быть? Довериться господину Тэсту, перед которым я преклоняюсь, но с которым слишком часто не согласен? Отказаться вообще, оставив гигантскую прореху?

Нельзя!

Надо прямо признать: я не вхож в этот храм сакральной поэзии. Но, познав изощренную виртуозность человеческого ума, боговдохновенность, питающую мистиков и поэтов, а также энтузиазм, с которым относятся к его совершенному таланту великие посвященные и просто имеющие возможность жить музыкой и грезой, я знаю: это — духовная драгоценность, до которой изнуряющие жестокости жизни не позволили мне подняться.

Но наряду с этой существует и иная истина.

Поэзию — даже ту, цель которой — поэзия, — нельзя обращать в игрушку. Поэзия — это зов и зарево бедствия. Образы ради образов — это не поэзия, это шифры. Поэт — либо боль, либо ничто.

Мне трудно судить о том, насколько аналитично и рассудочно то, что он творил: и правда ли, что он заменил вдохновение рациональным расчетом — сама его недоступность, казалось бы, свидетельствует о противном, — но не вызывает сомнения, что в нем действительно много от мастеров числа и порядка. Да, это особая, упорядоченная смутность: смутность мироздания. Да, это необычная точность, объединяющая в себе строгость и темноту.

Вдохновение и точный расчет — не между ними ли лежит поэзия, музыка слова? Не будем впадать в крайности, заявляя, что лучше в совершенном сознании и с полной ясностью создавать слабое, нежели в экстазе — шедевр. Верно иное: транс — это и есть самый тяжелый, адский внутренний труд. Взыскательность, яростное сопротивление легкому не менее необходимы поэту, чем божественный экстаз.

В каждом поэте, говорила Марина Ивановна Цветаева, есть нечто за пределами поэта. Лорка называл это бесом, дуэнде. Даже у Ахматовой была молитва — вне стихов. А что было у Марины Ивановны? Боль? Отчаяние? Все-таки надежда?

А что было у Малларме — у этого, может быть, главного перекрестка поэзии, казавшегося — кому? — тупиком... О, как ничтожно мало я знаю!.. Что я знаю о величайшем поэте, кроме того, что — Поэт?

В искусстве он — наша живая совесть...

А если совести уже нет?.. Что тогда?..

Из Мномандра мы узнаем, что это — французский Гонгора, но если темнота великого испанца рассеивается эрудицией и синтаксисом, то темнота великого француза, говорит Рейес, принципиальная: возвращающая бытию его изначальную неопределенность, дологичность, первозданную чистоту хаоса.

Герметичность — как быть с нею?

Любая подлинная поэзия герметична — каждая в свою меру. Каждый выбирает меру сам. А выбор, как всегда, пролегает между полюсами открытости поэта и закрытости, из которой не вырывается его голос.

Зову вас — а рот мой наполнен водой!

Но зачем герметичность? Почему не говорить массе то, что думаешь и чувствуешь? Почему не говорить с ней на ее языке?

Но как быть с человеческой общностью? А так ли нужна и важна эта общность? Общность вообще кризисна и парадоксальна. И коль на то пошло, то в куда большей мере, нежели герметичная поэзия, ее разрушают прогресс, свобода и наши идеи.

Книга определяет читателя. Как существует массовая литература и читатель-эвримен, так, к счастью, существуют эзотерия и эстетические высоты. Под первую подстраиваются, до второй надо возвыситься.

СЛОВО — ГОСПОДИНУ ТЭСТУ

Поэзия суть волшебство. Творчество Малларме и воспринималось его поклонниками как чудо, как тайна, как предельность мастерства. Едва улавливая его мысль, ставя бесчисленное количество вопросов, они, поклонники, производили самим его наличием переоценку всех ценностей, потрясались и озарялись, воодушевлялись на борьбу за него и на проклятие тех неверных, кто его не принимал.

В возрасте еще довольно раннем, двадцати лет, — в критическую пору странной и глубокой духовной трансформации — я испытал потрясение от творчества Малларме. Я познал изумление, интимное и внезапное замешательство, и озарение, и разрыв с привязанностями к моим идолам тех лет. Я почувствовал в себе как бы фанатика. Я ощутил молниеносное внедрение некоего решающего духовного завоевания.

Какой интеллектуальный эффект вызывало в нас тогда знакомство с любимыми писаниями Малларме и какой моральный эффект!.. Было что-то религиозное в воздухе той эпохи, когда иные создавали себе обожание и культ того, что

представлялось им настолько прекрасным, что поистине надо было называть его сверхчеловеческим.

И р о д и а д а, П о л у п о л у д е н н ы й о т д ы х Ф а в н а, С о н е т ы, фрагменты, открываемые в журналах, которые шли из рук в руки и, переходя, связывали между собой приверженцев, разбросанных во Франции, как в древности объединял посвященных, на расстоянии, обмен таблетками и пластинками чеканного золота, — были для нас сокровищницей непреходящих наслаждений, защищенных собственным своим существом от варварства и святотатства.

Малларме — бесплодный; Малларме — надуманный; Малларме — темнейший; но и Малларме совестливейший; Малларме совершеннейший; Малларме жесточайший к себе более, чем кто-либо среди всех, кто когда-либо держал перо, — дал мне с первого же взгляда, которым я соприкоснулся и искусством слова, высшую, можно сказать, идею, — *идею-предел* или *идею-сумму* его ценности и возможностей.

Сделав меня счастливей Калигулы, он дал мне возможность созерцать голову, которая вместила всё, что тревожило меня в области литературы, всё, что влекло меня, всё, что спасало ее...

Я говорил порой Стефану Малларме: «Одни Вас хулят, другие — третируют. Вы раздражаете, вы кажетесь жалким. Газетный хроникер с легкостью делает из вас всеобщее посмешище, а ваши друзья разводят руками...

Но осознаете ли вы, ощущаете ли иное: что в любом французском городе найдется безвестный юноша, готовый во имя ваших стихов и вас самого отдать себя на растерзание?

Вы его гордость, его тайна, его порок. Он замыкается в своей безраздельной любви и прикосновенности к вашим соданиям, которые нелегко находить, постигать, отстаивать...».

Да: самим своим существованием он разъединял людей: на маленькую горстку восторженных приверженцев и на всех осталь-

ных смертных, больных непониманием и поэтому яростно-возмущенных.

Он был мучеником идеи совершенства в эпоху, когда вечное уступило сиюминутному. Великая, сакральная жертва: в наши плебейские времена отказаться от легкости, торопливости, поверхностности, доступности во имя ничтожной горстки избранников, диаспорически рассеянных по миру. Человек, отдающий себе отчет в той цене, которую надо заплатить за почти недостижимую гармонию чистой поэзии и субстанции мысли, и в той плате, которую он получит за эту самоотверженность, — великий человек!

Малларме превращал красоту в религию и истину одновременно. Он хотел сделать ее святыней — заменительницей Бога и христианских ценностей. Но заменить их нельзя — отсюда холодная льдистость его поэзии.

Поэзия безусловно была для него неким общим и недостижимым пределом. Осознав это чрезвычайно рано, он со всей неутомимостью поборол в себе, перестроил и углубил поэта, подобного прочим, каким он родился. Он нашел, распознал волевое начало, рождающее поэтический акт, обозначил и выделил его чистый первоэлемент — и стал *виртуозом на этом поприще чистоты*.

От всего, что нравится большинству, это творчество было очищено. Ни красноречия; ни повествовательности; ни сентенций, даже глубокомысленных; никакого потворства всеобщим страстям; ни малейшей уступки обыденным формам; ни крупницы того «слишком человеческого», которое губит столько стихов; манера выражения всякий раз непредвиденная; речь, нигде не впадающая в повторения и пустую невнятицу безудержного лиризма; не терпящая легковесных оборотов; всюду следующая требованиям мелодичности —

вот несколько отрицательных достоинств, силой которых эти произведения мало-помалу делали нас слишком чувствительными к примелькавшимся приемам, к помрачениям, вздору, напыщенности, частым, к несчастью, у всех поэтов, ибо по дерзости, если не безрассудству, их предприятие не знает равных и, принимаясь за него, как боги, они кончают простыми смертными.

Никто из современников не отважился, подобно этому поэту, так четко отделить действенность слова от его понятности. Никто не различал столь сознательно два эффекта речевого высказывания: передать факт — вызвать переживание. Поэзия есть *компромисс*, или определенная пропорция этих двух функций...

Никто не дерзнул выразить тайну сущего через тайну языка.

Он полюбил слова за их возможное звучание больше, чем за их действительный смысл.

Как мир чистых звуков, столь различных на слух, был выделен из мира шумов, дабы в противоположность ему составить законченную систему Музыки, так поэтическое сознание стремится действовать в отношении языка: оно не теряет надежды отобразить в этом детище практики и статистики редкостные элементы, из которых сможет строить произведения, чарующие и внятные с первой до последней строки.

Временами этот поэт, наименее *безыскусный* из всех, необычным, до странности певучим и словно бы *завораживающим* сближением слов — мелодическим совершенством стиха и его особенной полнотой — вызывал представление о самом могущественном в изначальной поэзии: *магической формуле*. Через строжайший анализ своего искусства он,

должно быть, пришел к некоей теории и какому-то синтезу заклинания.

«Надуманность», «бесплодие», «темнота» — этими оскорбительными эпитетами грубая критика лишь выразила, как умела, душевную борьбу в крайне ограниченных и недоброжелательных от природы умах. Всякий, кто решается публично высказываться о чужих произведениях, обязан приложить максимум усилий, чтобы понять их или по крайней мере определить условия, взятые на себя автором либо ему продиктованные. В таком случае обнаруживается, что ясность, простота и обильность творчества суть, как правило, следствия использования уже существующих, привычных понятий и форм, в которых читатель узнает себя, порою — в приукрашенном виде. Однако, противоположные этим качества свидетельствуют иногда о более высоких притязаниях.

Пускай Малларме темен, бесплоден и надуман; но поскольку ценою этих *дефектов*, и даже посредством всех этих дефектов, — он заставляет уяснить себе и *предпочесть всякой писаной вещи* сознательное овладение функцией речи и чувство высшей свободы выражения, рядом с которой любая мысль не более чем эпизод, частный случай, — этот вывод, добытый из чтения его текстов и раздумий над ними, остается для меня несравненным благом — и благом огромнейшим, какого не принесло мне ни одно из творений прозрачных и общедоступных.

Мы говорим теперь: Наполеон и Стендаль.

Кто сказал бы Наполеону, что мы будем говорить: Наполеон и Стендаль?

Кто сказал бы Золя, Доде, что этот столь неприметный, чрезвычайно любезный, изысканно выражающийся человек — Стефан Малларме — своими немногочисленными короткими стихотворениями, причудливыми и темными, окажет более

глубокое и более прочное влияние, нежели их книги, их наблюдения над жизнью, «правда» и «подлинность» их романов?

СВИДЕТЕЛЬ — АНДРЕ ЖИД

Его создания покрывают его имя славой негромкой, но чистой; все здесь отмечено красотой, не знающей печали и даже просто человеческого волнения; уже сейчас они наделены спокойствием и бессмертной ясностью; самая прекрасная слава, — самая прекрасная, но зато и самая горькая.

Ибо даже перед лицом смерти насмешки и злонамеренность не сложили оружия; можно думать, что еще долгое время глупость, легкомыслие и самодовольство не смогут простить тому, что унижает их одним своим блеском, одним своим появлением.

Сама несвоевременность его творчества обусловит его непреходящий характер. Поставив себя с самого начала вне сегодняшнего дня, оно и впрямь показало себя творчеством отдаленным, прошедшим сквозь испытание времен, творчеством, над которым время уже не властно. И я твердо верю, что творчество Малларме сохранится почти целиком. Какую более изысканную похвалу можно произнести этому изысканному уму, затерянному в толпе спекулянтов пера, которые смешивают славу с успехом.

Кстати, сам Малларме понимал известность как признание избранными. Одному из друзей он говорил о Виллье де Лиль Адане: «Его знаете вы, его знаю я... чего же больше?».

С. Малларме не признавал литературных школ, публичности, декларативности, нравоучительства. В интервью 1891 года, отвечая на вопрос, считает ли он себя создателем нового движения в поэзии, он говорил:

Мне отвратительны любые школы, равно как и всё, что их напоминает. Мне претит всякое менторство в литературе;

литература — это нечто совершенно индивидуальное. На мой взгляд, поэт, живущий в таком обществе, которое лишает его самой возможности жить, — это человек, намеренно уединяющийся для того, чтобы изваять собственное надгробие.

Ведь в сущности я совершенно одинок, я лишь один убежден, что поэзия создана для самых пышных и торжественных празднеств в благополучных и благоустроенных обществах, где нашлось бы место и славе, представление о которой люди, похоже, ныне совершенно утратили. Во времена же, подобные нашему, когда поэт — это бунтарь против общества, его позиция может заключаться лишь в том, чтобы отвергнуть любые превратные орудия, способные попасть ему в руки. Что бы ни предложила ему современность — все это недостойно ни его призвания, ни его сокровенного труда.

Публика воображает, что она выбирает себе писателей, на самом же деле художник выбирает себе публику: и первая всегда стоит второго. Пренебрегать банальной публикой — это значит высоко ценить мнение некоторых. Но где их найти? Надо думать, что на довольно длительном отрезке времени они подберутся сами собой, один — здесь, другой — там, каждый раз из отдельных одиночек, и что таким образом медленно, в результате чередующихся поколений, составит публика, которая сама по себе явится замечательной*.

Чтобы понять Малларме, этот всего отрешившийся ум, надо не просто усердие, которое необходимо для того, чтобы понять

* Можно назвать немало имен из числа весьма знаменитых, широкое признание которых не исключало признания элиты, успех которых не убил их славу, причем слава их не сделалась ни менее прекрасной, ни менее продолжительной от того, что она сразу стала всеобщей; дело в том, что то, что превознесла в этих творениях толпа, оказалось отнюдь не центром, не Богом, скрытым в глубине храма, а легко доступной пристройкой, общинным приделом, где потеряться было бы трудно.

Гёделя, Хайдеггера или Бурбаки, — необходимо сродство субъективности, эмоциональности, души. И еще — огромная подготовка. Только при очень внимательном изучении, свидетельствует его друг, слова его раскрывают потрясающую насыщенность, вложенную в них внутренним созерцанием, и, так как дело тут не в живописности, не в прямом эмоциональном эффекте, а в чем-то совершенно ином, нетерпеливый читатель, желающий, чтобы вещь заговорила сразу, не понимает ничего; перед ним не оказывается ничего, — ничего, кроме черных знаков на белой бумаге. «Words! words! words!».

Это — высочайший артистизм, артистизм на грани понимания, гораздо более изощренный, чем — Марциала или Сен-Жон Перса.

Для Малларме литература была целью, подлинным назначением жизни. Для того, чтобы пожертвовать ей всем, как он это сделал, нужно было только в нее и верить. Не думаю, чтобы в истории нашей литературы можно было встретить пример столь безоговорочной убежденности.

Подражать глубине и изысканности Малларме — безумие. Самое большее, что можно сделать, — это к целям совсем иного порядка применить его терпеливый метод, но подражать результату этого метода было бы такой же нелепостью, как ходить по улицам в водолазном костюме или писать в обратную сторону, ссылаясь на свое восхищение рукописями Винчи.

Язвительно-ироничный Тибо, мечущий убийственные филиппики в декадентов-символистов, меняет тон, как только речь заходит о Малларме:

Я не понимаю философии абсолюта и, следовательно, отнюдь не пригоден для истолкования трудных мест в произведениях Стефана Малларме, подобно тому как в Средние

Века во Флоренции толковали Данте. К счастью, не столь уж необходимы глоссы и комментарии, чтобы наслаждаться многими строфами редкостного поэта «Иродиады» и «Послеполуденного отдыха фавна». Для этого достаточно немного чувства. Итак, не посвящая ночей, как говорит Андре Шенье, «ученым бдениям» и выискиванию простого или тройственного смысла того или иного стихотворения, мы, если хотите, подойдем к творчеству г-на Малларме с наиболее доступной его стороны, с самого гостеприимного его берега.

Умудренному, любящему изящную ясность и виртуозную четкость Франсу оказались близкими ранние ювелирные поделки Малларме, его первые пробы, его непринужденная пасторальность, еще не осложненная третьим смыслом:

Все книги я прочел; печально плоть томится.
Бежать! Теперь познал я опьяненье птиц...

Или:

На чашке вашей стать я Гебой был бы рад,
Чтоб вы меня могли прижать к губам в кармине...

Его восхищают эти блески озарений, эти мгновенные сверкания, осколки его творчества, в которых Малларме непревзойден. Что же касается его творчества в целом, то, как мудрый человек, он оставляет право судить о нем подлинным знатокам.

Лично мне, пишет он, особенно нравятся незаконченные произведения Малларме — ибо не закончены; мне кажется, что в мире существуют одни лишь фрагменты и обломки; они-то и дают чутким душам представление о совершенстве.

В И р о д и а д е — вся прелесть, присущая фрагментам, и я наслаждаюсь в ней даже тем, чего не понимаю. Увы! надо ли в конце концов так уж хорошо понимать, чтобы лю-

бить? Разве таинственность иной раз не действует заодно с поэзией? Когда-то я требовал от стихов точного смысла. Это была ошибка. Со временем я понял, что совершенно излишне спрашивать согласия у разума, прежде чем наслаждаться чем бы то ни было.

ТАК КТО ЖЕ ВЫ, МЭТР?

Вот странный, сложный, восхитительный Стефан Малларме, невысокого роста, со спокойными жреческими жестами, опускающий бархатные ресницы на глаза, похожие на глаза влюбленной овечки и мечтающий о поэзии, которая будет музыкой, о стихах, которые будут восприниматься как симфония.

Копье

Каждая страна имеет, своего Гонгору: Марциал в древнем Риме, Марино и Роза — в Италии, Спанд — во Франции, Чапмен, Донн и Драйден — в Англии, Гофмансвальдау — в Германии, Волошин — в России...

Волошин? А великая плеяда? А Сологуб, Белый, Анненский, Брюсов, Иванов с их стремлением к растяжению образной ткани и призрачности? А бесплотность и воздушность Фета и Бальмонта? А импрессионизм и символика Тютчева и Случевского? А Гумилёв, Городецкий, Северянин? А Ахматова и Цветаева?

Элитарность притягательна — особенно, когда нет маяков. А ведь Малларме жил в беспризорное время...

Ренан, Леконт де Лиль и Банвиль уже умерли, Рембо — погиб, Верлен — одичал; беседы Эредиа, блиставшие остро-

умием, мало давали пищи; Сюлли-Прюдом заблудился; какое-то презрительное самодовольство мешало еще признать в Мореасе достоинства подлинного поэта; Ренье и Вьеле-Гриффен только еще зарождались... За кем же идти? Кому поклоняться, о боги?

Творец таинственных песен родился в 1842 году в семье с якобинскими традициями, но, в отличие от Бодлера, Верлена или Рембо, прожил короткую жизнь без свойственного бомонду и андерграунду эпатажа и шока. До тридцати лет он преподавал английский в провинциальных школах (Турнон, Безансон, Авиньон), а в 1871-м переселился в Париж, ведя уединенную жизнь и не вмешиваясь в бурные литературно-художественные дебаты парижской элиты. В Париже Малларме издавал модный женский журнал, а с конца 70-х годов в периодике появились его отдельные поэтические миниатюры, обратившие на себя внимание «сливок общества».

Литературную известность Малларме приобрел не только благодаря новой поэтике — с 1886 года берут начало ставшие вскоре знаменитыми литературные «вторники» в его доме на рю де Ром.

На этих вторниках у Малларме в числе тех, кто в благоговейном молчании слушали чарующие монологи хозяина, бывали Уистлер, а позднее Оскар Уайльд. Среди первых и наиболее постоянных посетителей были трое мало кому известных и очень молодых людей: Эдуард Дюжарден [предтеча Джойса!], Теодор Визева и Феликс Фенеон.

Негромкая, но прочная слава Малларме, ставшего эмблематической фигурой французского символизма, пришлась на последнее десятилетие его жизни (Малларме умер в 1898 г.). Став признанным мэтром, окружив себя самыми талантливыми молодыми поэтами Франции (в круг Малларме входили А. Фонтена, Ф. Вьеле-Гриффен, А. де Ренье, А. Жид, П. Валери, Л. Луи, Л.- П. Фарг, М. Швоб, ставшие впоследствии славой своей страны), он пере-

бросил мосты между художниками разных школ и поколений, между поэтами и музыкантами, между «классиками» и модернистами. К голосу великого поэта прислушались Верлен и Вилье де Лиль-Адан, Золя и Гюисманс, Мане и Дега, Дебюсси и Равель.

Находясь в эпицентре художественной жизни Франции, С. Малларме тесными узами связан с нарождающимися течениями в живописи и музыке. Он восхищался Бертой Моризо, невесткой Мане, наслаждаясь в ее доме обществом Ренуара, писавшего его портрет, а также — Моне и Дега. Последнему он помогал советами, когда тот надумал писать сонеты. Лето Малларме проводил неподалеку от Фонтенбло, где его соседом был Редон. Их сердечные отношения базировались на глубоком понимании творчества друг друга и общности эстетик. Малларме восхищался творчеством Пюви де Шаванна, еще больше — Ренуара и Берты Моризо. Как до него Бодлер, Малларме раньше других писателей оценил новые течения в живописи, например — Гогена, приобщая к ним посетителей своего салона.

Как это всегда случается с «атомным котлом» культуры, художественные взаимовлияния обоюдны: синтаксис и словарь Малларме усваивались его друзьями-художниками: письма и дневники Одилона Редона могут вполне конкурировать со стилистикой поэтов-символистов. Малларме признавался Редону, что порой завидует надписям, которыми художник сопровождает свои гравюры.

Свой первый поэтический сборник Стихотворения Малларме издал лишь в 1887 году, а принесшая известность книга Стихи и проза увидела свет за пять лет до смерти. Герметичная поэма Бросок игральных костей никогда не у празднит случая, выражающая эстетическое кредо поэта, опубликована за год до смерти поэта.

Видимо, было бы неправильным считать «точкой отсчета» французского символизма литературный салон С. Малларме, в ко-

тором собирались Анри де Ренье, Франсис Вьеле-Гриффен, Рене Гиль, Пьер Кийар, Гюстав Кан, Эфраим Микаэль и др. — сам Малларме никогда не скрывал предтеч и «корневую систему» своего литературного течения. Своими корнями поэтика Малларме уходит в немецкую мистику и классическую философию, в фантастические грезы Р. Вагнера, открытия Э. По и Ш. Бодлера. С Малларме берет начало не символизм, а его оформленная школа, его «аппарат».

К 1884 г. «уроки» Малларме дали свои плоды: кружок консолидировался, расширился (в конечном счете через «вторники» Малларме прошли все поэты символистского круга вплоть до самых младших — Андре Жида, Поля Клоделя и Поля Валери) и к концу 1885 г. почувствовал себя достаточно окрепшим, чтобы заявить о своем существовании во всеуслышание.

Программой для символистов акцией стала публикация в январе 1886 г. восьми «Сонетов к Вагнеру» (Верлен, Малларме, Гиль, Стюарт Мерриль, Шарль Морис, Шарль Винье, Теодор де Визева, Эдуард Дюжарден), за которой последовали «Трактат о Слове» Р. Гиля (первый развернутый символистский «манифест», сопровождавшийся к тому же предисловием самого Малларме), «Вагнеровское искусство» Т. де Визева и, наконец, — в сентябре 1886 г. — статья Жана Мореаса (перешедшего под знамена символизма) «Литературный манифест. Символизм», прозвучавшая как боевой клич нового направления.

В это же время появляются и первые поэтические сборники, сознательно ориентированные на символистскую поэтику, — «Кантилены» (1886) Ж. Мореаса, «Успокоение» (1886) и «Ландшафты» (1887) А. де Ренье, «Апрельский сбор» (1887) Ф. Вьеле-Гриффена, «Гаммы» (1887) С. Мерриля и др. Событием стал и выход «Кочующих дворцов» (1887) Г. Кана — первого систематического опыта верлибра (хотя по тематике этот сборник — декадентский).

Со второй половины 80-х начинается период утверждения символизма: место «отверженных» и «проклятых» занимают «классики», из литературной ереси возникает новаторская литература, «манифесты» оборачиваются «литературой сегодняшнего дня».

В это время от задиристых лозунгов символисты переходят к поиску «кредо», появляются статьи Эрнеста Рейно («О символизме», 1888) и Эмиля Верхарна («Символизм», 1888), выходят в свет работы Жоржа Ванора «Символистское искусство» (1889), где сделана попытка связать это направление с оккультными науками и мистикой, и Жана Торея «Немецкие романтики и французские символисты» (1889), в которой, по сути, символизм впервые рассматривается в историко-литературной ретроспективе и возводится к его первоисточку; Вьеле-Гриффен сопровождает сборник «Утехи» программным предисловием, а Шарль Морис, стремящийся осмыслить место символизма в новейшей поэзии, выпускает обширное сочинение «Литература нынешнего дня» (1889). В эти же годы начинает звучать голос и литературной молодежи: 18-летний П. Валери обращается к Малларме с письмом (1890), содержащим тонкую интерпретацию маллармеанской поэтики (а в зародыше — и теорию «чистой поэзии» самого Валери), а А. Жид, уже успевший выпустить первый сборник стихов «Стихотворения Андре Вальтера» (1887), публикует страстный «Трактат о Нарциссе» (1891), имеющий подзаголовок «Теория символа» и проникнутый духом платонизма.

Звездный час французского символизма пришелся на начало 90-х: признание академической критики в Р е в ю д е Д ё М о н д; большая серия интервью, взятых Жюлем Юре у поэтов-символистов Малларме, Мориса, Ренье, Сен-Поль-Ру, Кана, Метерлинка; «школа Малларме», окончательно оформленная и царствующая на поэтическом Олимпе.

Трудно согласиться с утверждением, что торжество всегда чревато кризисом и что рост влияния новой поэзии свидетельствовал о близящемся закате. Французский символизм стал мощным толчком к самоопределению и персонализации и, естественным образом, вел к обогащению поэтической палитры и к поэтической стратификации и плюрализации.

У А. Самена усиливаются элегические мотивы, Ренье, попытавшийся было насытить свой символизм интимно-лирическими нотками («Как во сне», 1892), обращается (или возвращается) к эпикуреизму и декоративности («Игры поселян и богов», 1897), Мэриль («Четыре времени года», 1900) и Э. Верхарн («Поля в бреду», 1893; «Призрачные деревни», 1895) тяготеют к «социальному символизму». Популярность оккультизма («Великие посвященные» Эдуарда Шюре, 1889) приводит к усилению эзотерических и мистических тенденций в символизме, что вызывает внутреннюю реакцию со стороны таких поэтов, как Поль Фор («Французские баллады», 1896), Ф. Вьеле-Гриффен («Ясность жизни», 1897) и Франсис Жамм («От утреннего Благовеста до вечернего», 1898), славящих «радость жить» и культивирующих непосредственность и искренность в поэзии.

Скромное незаметное существование учителя лицея и, быть может, самая изысканная, наитончайшая, чистая лиричность... Мечтательный, изящный ум, то склонный к стройности рассуждений, то проникновенно-мистический, чем-то напоминающий аристокловский. Знавшие его видели секрет маллармизма в платонизме.

Стефан Малларме — отчаянный платоник. Он верит в бесчисленные, непременные и неповторимые связи между видимым и невидимым... Он верит в своего рода исконную мировую гармонию, в силу которой определенные абстрактные идеи должны вызывать в совершенных умах определенные, соответствующие этим умам символы. Или другими

словами, он верит, что точные соответствия между миром абстрактным и миром физическим установлены извечно, что божественный разум несет в себе синоптическую картину всех этих незыблемых параллелей и что, когда поэт их открывает, они возникают в его сознании с такой очевидностью, что уже нет надобности их доказывать.

Следовательно, добавляет Тибо, он темен наподобие гностиков и кабалистов, потому что для него, как и для них, все в мире лишь знак и соответствие.

Так что же — творчество-тайна, криптограмма, загадка? А маллармистская теория аналогии — эстетическая вариация на темы Нострадамуса или Сведенборга? Как там у Гумилёва? — «Малларме учил писать стихи, похожие на кабалистические знаки...».

Для меня Малларме — Плотин поэзии, бегущий мира вещей, максимально отдаленный от неприглядного уродства бытия и медленной агонии цивилизации. И хотя его отрешение от мира никогда не было полным, в своей основе его поэзия — сфера сильфов, чистая эманация поэтичности, дар окончательных формул.

Высокое искусство — в силу своего условного, игрового характера — не отражает действительность, но предельно отстраняется от внешних форм и реальных действий: творимое всей мощью воображения, погружая читателя в эйдетическое пространство, оно делает человека владыкой *иной*, созерцательной действительности, — мира духа и свободы.

Сам Малларме определял поэзию как средство выражения таинства жизни, духовную цель человеческого существования:

Поэзия — «выражение средствами человеческой речи, сведенной к ее основному ритму, таинственного смысла всех аспектов жизни; таким образом, поэзия придает достовер-

ность нашему существованию и составляет единственную его духовную цель».

Пытаясь художественными средствами проникнуть в тайны бытия, Малларме не злоупотреблял мистическими «фокусами». По словам Феликса Фенеона, ощущение таинственности Малларме всегда передавал удивительно ясными словами, подчиняющимися непреложному и крепко сколоченному синтаксису.

Таинство не было для Малларме самоцелью — с его помощью он пытался обрести высшее наслаждение творчества, ощутить продуктивность творящего духа.

Впрочем, Валери в чем-то прав: «в этом Поднебесье эмоции, влечения, неосознанные чувствования — почти излишни. Всё, что может быть отдано прозе (как у Плотина — жизни), должно быть отдано ей. Поэзия есть то, что прозой невыразимо».

Оба они — Малларме и Плотин — редкая разновидность поэтов-ученых, теоретиков-музыкантов, *Mathematicien pittoresque* — живописных математиков, чурящихся грязи мира и выводящих его чистоту из неоскверненности собственного ума.

Отношение Малларме к поэтическому творчеству во многом повторяет мистические настроения Я. Бёме: провидение узора, «предвечно существующего в лоне Красоты». Поэзия для него — потаенный смысл разноликого бытия: «тем самым она дарует нашей бренной жизни подлинность, и потому идеал всякой духовной деятельности заключен именно в ней».

Символизм явно предпочитал анализу синтез, точнее интуитивное «схватывание» целого: «...современный дух пытается воссоединить с помощью Синтеза то, что было разъято Анализом. И эта попытка еще не завершена, это и есть задача «литературы нынешнего дня».

Сен-Поль-Ру говорил еще определеннее: «Выявить Бога — таково предназначение Поэта». «То, что делает Поэт, есть сотворение мира, но уже вторичное, ибо материалом ему служат частицы Божества». Поэт часто оперирует не видимыми предметами, а их эйдосами, образами, ассоциативными связями.

ЗВОНАРЬ

Той порою, когда колокольного звона
Золотую струю принимает заря
И кидает ребенку, что в гуще паслёна
С херувимом резвится позадь алтаря,

Звонаря задевает крылами ворона,
Что внимает латыни из уст звонаря,
Оседлавшего камень, подобие трона,
На веревке истлевшей высоко паря.

Это я! Среди ночи, стесненный желаньем,
Я напрасно звоню, Идеалы будя,
И трепещут бумажные ленты дождя,
И доносится голос глухим завываньем!

Но однажды все это наскучит и мне:
Я с веревкой на шее пойду к Сатане.

В первой части стихотворения «Звонарь» поэт рассказывает о звонаре, который звонит без устали в колокол и до которого еле доносится снизу пение молитв, а сверху звон колокола. Его окружают птицы, разбуженные звуком колокола, которые носятся вокруг него. Во второй части сонета речь идет о поэте, с которым сравнивается здесь звонарь, причем элементы первого образа (звонарь) переходят и во второй образ (поэт), как бы накладываясь на него. Поэт имеет дело не с колоколом, а с идеалом. Его окружают не птицы, а грехи, но у грехов имеется «оперение», как будто это птицы.

Имманентное развитие образа, протекающее через цепь психологических ассоциаций, становится почти обязательным в стихотворениях «последней манеры», где это развитие образует как бы верхний план стихотворения, наложенный на его реальный план, основательно деформируя и затрудняя восприятие всего стихотворения. Верхний план уже не отделен от реального и композиционно. Он сопровождает и деформирует нижний план на протяжении всего стихотворения, существуя и развиваясь параллельно восприятию лирическим героем реальных явлений.

Основная идея Малларме — синтез: науки, искусства, мистики — гегелевского панлогизма, фихтевского субъективизма, бёмевского мистицизма — идеи и символа, философии и эстетики, сокровенного переживания и математической точности. При всем том — полное отрешение от реальности.

И чем дальше отстоит создаваемое поэтом от действительности, тем оно ценнее по сравнению с самой действительностью. Чем дальше создаваемые поэтом художественные ценности отстоят от человеческого, тем они лучше, выше. Исходя из этого, Ортега считает Малларме первым человеком прошлого века, которого можно назвать поэтом, потому что он, по его же собственным словам, «отрицал естественные материалы» в поэзии. Его поэзия не была «чувственной», потому что в ней не было ничего человеческого, ничего патетического: если говорить о матери, то не о какой-то конкретной матери, а о «ничьей матери»; если о часе, то не о конкретном часе, а о «часе отсутствующих часов». Абстрагирование от чего бы то ни было конкретного — вот одна из первых задач всякого действительного и подлинного искусства, утверждает испанский мыслитель.

Что должен делать поэт, если его повсюду окружает живая действительность и живые люди? «Только одну вещь: скрываться, улечувываться и продолжать превращать в чисто

анонимный голос то, что поддерживало бы в воздухе слова истинных героев лирического замысла. Этот чисто анонимный голос, подлинный акустический субстрат стихотворения, есть голос поэта, который умеет изолироваться от окружающего». Поэт не только не должен вступать в тесную связь с жизнью, с действительностью, с другими людьми, но, наоборот, должен все больше и больше удаляться и изолироваться от них, чтобы стать настоящим, подлинным поэтом.

Это — не видимость ясности, а скорее — вся ее сложность, не препятствующая, однако, с легкостью воспринимать поэзию-философию. То же, что обычно подразумевают под темнотой, на самом деле представляет собой заботу о последовательности, при-сущую любому теоретику-живописцу.

То, что Малларме без научной культуры и навыков отважился ставить задачи, которые можно сравнить с опытами мастеров числа и порядка; то, что он вложил всего себя в усилие, изумительное по одиночеству; то, что он ушел в свои размышления, — это свидетельствует о смелости и глубине его духовного склада, не говоря уже о необычайном мужестве, с каким всю жизнь он боролся с судьбой, светом и насмешками, тогда как ему достаточно было бы немного побавить свои качества и свою волю, чтобы тотчас же предстать тем, кем он был, — первым поэтом своего времени.

Если искать аналогию этому феномену с другой стороны, — со стороны числа и порядка, то так творил Леонардо: отрывочно, афористично, умно: совокупность искр, вызванных ударами какого-то фантастического орудия.

Малларме не стал богоборцем (как Лотреамон), но у него была своя «ульмская» антиночь, свое «арзамасское» античудо, когда он «по ходу жестокого поединка, к счастью, сбросил наземь это ветхое и зловредное оперение — Бога». «Смерть Бога», пере-

ставшая быть секретом для Малларме в одну из бессонных ночей 1867 года, отправная точка освящения Культуры, Книги, «орфического объяснения Земли». Как и Бодлер, поэту-гласу Божьему Малларме противопоставил поэта-Орфея, иерократа, ищущего «неслыханную чистоту», священство Глагола, «извечную лазурь», «озеро мечты» — совершенство чудо-Книги.

Поэзия стала для Малларме родом священнодействия, благодатью без Бога, сакральным долгом, долготерпеливым поиском способов выражения невыразимого, проникновением в иные миры, испытывающим «орфическим объяснением Земли».

Главная проблема, над которой всю жизнь бился автор И р о д а д ы, заключалась в отыскании секрета, как выразить «ничто, которое есть истина» с помощью слов, отягощенных предметными значениями, каким образом воплотить в ткани языка «неслыханную чистоту», какими поэтическими средствами преодолеть телесное и преходящее, дабы сквозь покровы вещей добраться до их сущностей, бестелесного Ничто.

Ничто, бестелесность, чистота, молчание — важнейшие категории эстетики Малларме, посредством которых он намеревался постичь истину. По словам Борхеса, Малларме был «занят поиском негативных тем, подобных отсутствию цветка, женщины или белизне бумажного листа, предшествующего стиху». Малларме считал или чувствовал, что все искусства тянутся к музыке — искусству, форма которого и есть содержание...

Малларме не доверял наитию, видя сверхзадачу поэта в овладении эйдосами, первосущностями, ноуменами. Если это невозможно, необходимо «облечь Идею в осязаемую форму, которая не становилась бы, однако, самоцелью, но, будучи выражением Идеи, сохраняла бы подчиненное положение», иными словами, где словесность не способна познаться корня вещей, она должна попы-

таться намекнуть на тайну вселенского устройства, освоить эзотерику Абсолюта.

Поэзия есть выражение посредством человеческой речи, сведенной к своему основополагающему ритму, таинственного смысла сущего: она дарует этим подлинность нашему пребыванию на земле и составляет единственную настоящую духовную работу.

Малларме исповедовал доктрину высокой ответственности художника, адекватной серьезности гносеологически-онтологической задачи поэзии. Отсюда его святая вера в Книгу и та мучительно-изнуряющая тщательность и изощренная обдуманность текста, воплощаемого в ней.

В Автобиографии и эссе Книга, орудие духа Малларме писал:

Я всегда желал и искал чего-то иного с многотерпением алхимика, готового принести в жертву и свою гордыню, и людское признание, сжечь их, как, бывало, алхимики сжигали не то что мебель, но и стропила собственного дома, дабы раздуть огонь в очаге Великого Деяния. О чем речь? — это трудно выразить: о книге, просто-напросто о книге, состоящей из множества томов, о самой доподлинной книге, где все продумано и выстроено, а не о каком-то собрании случайных, пусть даже прекрасных, плодов внезапного вдохновения... Скажу больше: я мечтаю о Книге, единственной на свете, по моему убеждению; ее и никакую другую пытался создать, сам того не зная, каждый, кто брал в руки перо, не исключая Гениев. Она — орфическое истолкование Земли, в коем только и заключается подлинное призвание поэта и высшее предназначение литературного действия: в подобной книге всё — от ритма, безличного и живого, вплоть

до нумерации страниц — должно соотноситься с требованием этой мечты, или Оды.

Созревшее во мне убеждение (которое мне то ставят в заслугу, а то в упрек, хотя я готов отстаивать его наряду с другими, здесь высказанными), краткое исповедание моей веры состоит в том, что все в мире существует для того, чтобы завершиться некоей книгой.

Сирий среди сирых, я трепещу пред мыслью о достоинствах — а это прежде всего гениальность, — потребных для создания подобного творения; но это не должно останавливать; пусть такое произведение не будет иметь авторской подписи, — взгляды, каково оно: это — хвалебная песнь, гармония и ликование, это — сушая, словно высвеченная молнией, связь всего со всем. Человек — он наделен даром божественного зрения, ибо такая взаимосвязь, сама по себе сколь угодно прозрачная, обнаруживается, под его взглядом, лишь во взаимном сопряжении страниц.

С. Великовский:

Три десятка лет Малларме лелеял мечты о некоей — с прописной буквы — Книге, которая бы вобрала в себя исчерпывающее «орфическое объяснение земли». Ему понадобилась «долготерпеливость алхимика», чтобы из года в год делать заготовки к ней в надежде явить однажды в плотном кружеве строк конечное средоточие всех бесконечностей, последнюю разгадку вселенских загадок.

«Неслыханная чистота» и окрыленное совершенство чудо-книги Малларме, причисленной им без малейших скидок к разряду иерархических ценностей, предполагали решительное устранение из нее всего телесно-приземленного, преходяще-случайного, будь то житейские будни, теку-

шая история или попросту обстоятельства личного порядка, какими так или иначе вскармливается лирическая исповедь.

М. Мамардашвили:

Вы, наверно, знаете, что одной из утопических мыслей Малларме была утопия Книги (слово «утопия» я применяю в поясненном мною смысле: не как будущее идеальное царство, а у-топос, то есть несуществующее место, как действующая в нас структура, которую наглядно представить нельзя, в этом смысле ее нигде нет, но действует она весьма реально). Ну, и конечно, сразу же возникают ассоциации: «искусство ради искусства», «отрыв от реальной жизни», «кабинетный червь» и т. д. И вот Малларме, одержимый этой утопией, сказал, что мир создан для того, чтобы завершиться хорошей Книгой. Повторяю: мир создан для того, чтобы завершиться, или резюмироваться, хорошей Книгой. Абсурд? Ну, ясно, что здесь имеется в виду. Конечно, мир завершается или жизнь завершается и срабатывает — как реальность — посредством существования внутри нее формы. В данном случае называемой «Книгой», хорошей Книгой, или хорошей формой, или хорошей структурой. То есть что-то в самом мире, в истинном, полном, завершенном виде, срабатывает посредством Книги. И в этом смысле можно сказать, для понимающих или чувствующих ту же самую проблему, что мы вообще не можем понимать мысли, если до понимания, до восприятия этих мыслей реально не испытывали сами чего-нибудь подобного. Мы ведь понимаем только те мысли, которые сами рожаем, даже если эти мысли называются мыслями другого человека; и в этом смысле, наверно, проблемы плагиата не существует: украсть мысль невозможно (это то же самое, что украсть чувство); все равно, даже если она есть, ты из себя ее должен родить, и, когда родил, не имеет значения, что она кем-то думалась, то есть не имеет значения филологически или исторически сравнивать мысль и гово-

рять, что вот это говорил Августин Блаженный или говорил Платон и т. д. и т. д., — это все пустые вопросы пустой учености. Еще Уильям Блейк говорил, что у него нет времени сравнивать мысли, его дело — творить. Под «сравнением мыслей» он имел в виду, что если что-то подумал, то тут же узнавать, а не говорил ли этого кто-нибудь другой раньше.

Формула Малларме «Книга вмещает всё», помимо прочего, обобщала гомеровскую сентенцию о богах, ткущих невзгоды, дабы будущим поколениям было что воспевать. «Книгу» здесь следует понимать расширительно, ибо оправданием жизни может быть сочинение единственного стихотворения! В этой точке Малларме стыкуется с Уитменом, противопоставлявшим райский сад стихотворения жалкой хронике жизни...

Малларме фетишизировал и мистицизировал литературу, придав ей демиургический смысл, в поэзии же видел глубочайший и единственный предмет. В его творчестве нелегко найти литературно-поэтические реминисценции, хотя сквозь прозрачный флер собственной исключительности можно разглядеть фантастические импровизации Вилье де Лиль-Адана, следы эстетики Эдгара По и Бодлера, парнасское стремление к идеалу.

Между прочим, о внутреннем побуждении поэта и самоценности песни говорится уже в *О д и с с е е*, причем вера в красоту здесь столь глубока, что Алкиной даже утверждает, будто боги устроили Троянскую войну для того, чтобы рапсоды сложили о ней песнь. Не потому ли эстетическая функция *И л и а д ы* и *О д и с с е и* доминирует и заглушает дидактическую.

Но влияние социально окрашенной поэтики Бодлера не помешало ему найти собственный путь. Развивая культивируемый парнасцами идеал совершенства, Малларме превращал поэзию в ориентированную на интуицию музыку, которая, избегая конкретности, игрой созвучий внушает многообразие символических образов. Чтобы выразить несказанное, он усложняет синтаксис, нарушает рече-

вой ряд инверсиями, ищет неожиданные словосочетания, ломает привычные нормы ради предельной ассоциативной сжатости и ритмической музыкальности.

Эта жажда идеала, определившая его жизненную и поэтическую позицию, рождала высочайшую требовательность. Подобно Верлену и Рембо, уничтожившим свои первые стихи, Малларме долгое время отказывался от публикаций. Да и все творчество этого чистейшего из поэтов — маленький томик...

Почему он создал так мало (хотя и малого оказалось более чем достаточно для того, чтобы отвратить эстетов от иной поэзии) — почему? Сверхчеловечность усилий? Стремление к абсолюту? Безграничная строгость к себе? Противоречие между мощью гения и силой интеллекта? Каждый раз ему противостояли либо его дарование, либо его мысль, говорит обращенный. Он расточал себя на то, чтобы сочетать вечность и мгновение: таково дерзание всякого художника, глубоко мыслящего о своем искусстве. Озабоченный идеей совершенства, свободный от наивной веры в благость количества, он писал с трудом — как равно и подобные ему.

Недостижимость сверхзадачи, поставленной Малларме, сказалась не только на небывалой требовательности к собственным произведениям и их количестве, но и на мученичестве творческого процесса, подчиненного непосильным, сверхчеловеческим целям.

Нельзя сказать, чтобы догадки об устрашающей бесплодности такого бесплотного, чурающегося живой жизни целомудрия не тревожили при этом Малларме. Напротив, судя по смеси восторга и «ужаса перед девственностью» («Иродиада»), эти опасения осаждали его порой не менее навязчиво, чем чувственные грезы, излитые им в «Послеполуденном отдыхе фавна». Манившее Малларме бестелесное Ничто идеала одновременно и пугало своим умозрительным холодом. Добытчик алхимического камня всякой тварности,

он был обречен пребывать поочередно, а зачастую и одновременно в плену противоположных, но равно мучительных душевных состояний: тошнотворно больничной жизненной маеты («Окна»), откуда он рвется в разреженные небесные выси («Звонарь»), а с другой стороны — своей «одержимости Лазурью» («Лазурь»). Но обескровленная им до синевы белоснежного льда Лазурь, в свою очередь, леденит своего заложника, исторгая у него жалобы на пытку смертельного бессилия.

Прекрасна, как цветы, в истоме сонной лени,
Извечная лазурь иронией своей
Поэта тяготит, клянущего свой гений
В пустыне мертвенной унынья и скорбей.

Бреду, закрыв глаза, но чувствую повсюду:
Взор укоряющий разит меня в упор
До пустоты души. Куда бежать отсюда?
Какой дерюгой тьмы завесить этот взор?

Всплыви, густой туман! рассыпь свой пепел синий,
Свои лохмотья свесь с подоблачных высот,
Подобных осенью чернеющей трясине!
Воздвигни над землей глухой безмолвный свод!

Любезная печаль, всплыви из глубей Леты,
Всю тину собери, камыш и ряску дай,
Чтоб в облаках заткнуть лазурные просветы,
Пробитые насквозь крылами птичьих стай!

Еще! И черный дым в просторе пусть клубится,
Из труб взмывая ввысь, густеет едкий чад,
Пусть мрачной копоти плавучая темница
Затмит последний луч и гаснущий закат!

.....
Все тщетно! Слышится лазури голос медный,
Гудит колоколов далекий гулкий бой,
В душе рождает страх его напев победный,
И благовест парит над миром голубой!

Над мукой он мечом вознесся неизбежным,
Клубится синей мглой, полоской давних бурь.
Куда еще бежать в отчаянье мятежном?
Преследует меня лазурь! лазурь! лазурь!

ЕГО СУЩНОСТЬЮ БЫЛ ОТБОР

Его сущностью был отбор...

П. Валери

Невыразимое, подвластно ль выраженью?

В. А. Жуковский

Блеск этих кристаллических систем, таких чистых и точно бы ограненных со всех сторон, меня завораживал.

Я пытался представить себе пути и усилия мысли их автора. Я говорил себе, что этот человек осмыслил все слова, осознал и исчислил все формы. Я заинтересовался мало-помалу действием этого, столь отличного от моего, ума едва ли не больше, нежели видимыми плодами его работы. Я воссоздал себе конструктора подобного искусства. Мне представлялось, что оно прошло сквозь безграничное размышление, в некоей умственной ограде, откуда право на выход не давалось ничему, что не пребывало достаточно долго в мире предчувствий, гармонических слаженностей, совершенных образов и их соответствий, — в том подготовительном мире, где все всему противоборствует и где случайность обузывает себя, выжидает и, наконец, кристаллизуется в некоем образце.

Нечто подобное скажет и другой великий поэт:

Многое в практике поэзии должно быть сознательным и намеренным. На деле плохой поэт обычно поступает бессознательно там, где следует поступать сознательно и наоборот.

«Мне жаль поэтов, руководствующихся одной интуицией; я нахожу их ущербными», — кто бы мог подумать, что это сказал Бодлер? — «Невозможно, чтобы в поэте не жил критик. Я хочу озарить вещи светом своего ума и бросить свет на другие умы».

Что же такое поэзия? — Это одновременно и искусство, и наука, и ремесло.

Стремление к абстракции, спонтанность и железная логика структуры — вот что такое искусство Малларме и Джойса, вот каков музыкальный идеал Булеза.

И все-таки расчетливый, осмотрительный подвижник Малларме — это миф, с легкой руки Валери пущенный по свету. Конечно, его головоломки выверенной головокружений Рембо — интеллектуальность первого компенсирует наитие второго, — но трудно поверить что Прозрение, Летняя печаль, Морской ветер, Полдень Фавна, Проза для дез Эссента, Святая — чистый расчет.

Отбушевав, лежишь под солнцем на песке,
В огне твоих волос играет луч с волною,
Он курит фимиам, припав к твоей щеке
И слезы примешав к любовному настою.

Под дрожью губ моих ты говоришь в тоске,
Как бы в укор лучам, их белизне и зною:
«Под сенью древних пальм, в пустынном далеке
Единой мумией нам не почить с тобою!».

Но волосы твои — прохладная струя:
В них душу утопить, достичь небытия.
Ведь ты не ведаешь, в чем состоит забвенье.

О, вкус твоих румян и соль слезы твоей!
Быть может, в них найду для раны исцеленье,
Покой голубизны, бесчувственность камней.

Сегодня мы знаем: все сказанное Валери о Малларме, в том числе и это: «Я считаю недостойным писать из энтузиазма; энтузиазм не есть душевное состояние поэта», — всё это восходит к одному признанию, а, быть может, к одной мистификации Эдгара По — я имею в виду его маленькое эссе — Ф и л о с о ф и я т в о р ч е с т в а (к о м п о з и ц и и).

Эдгар По...

Таким каким его бессмертие открыло
Слепит поэт чей меч сверкает обнажен
Свой век испуганный тем что не пошел он
Как властно в голосе нездешнем смерть царила

Злобней чем гидра встарь песок когтями рыла
Когда архангел речь влагал в уста племен
Пред ним простерлась чернь кем за нектар сочтен
Настой нацезанный в бесславное творило

Смесь праха и небес враждебных ей о гнев
Пусть мысль из них создать не сможет барельеф
Который бы вокруг гробницы По обвился

Обломок царственный забвенных катастроф
Покойся о гранит чтоб о тебя разбился
Грядущий рой кощунств летя сквозь мрак годов.

Безумец, алкоголик, наркоман, создавший целую связку новых жанров искусства; несчастный и непризнанный страдалец, со дна жизни разоблачавший обещания демократов; визионер, положивший логику в основу эстетики; ретроград, сделавший крупнейшие открытия в психологии; мистик, открывший научную фантастику и проникший в недра человеческого сознания; искатель порядка и доказательств, интересующийся чудом; исследователь бытия, ищущий способы ухода от действительности; первый проклятый поэт...

Как все взыскующие жизни духа, способные приоткрыть покрывало Майи над собственной душой, певец грезы был закор-

нелым пессимистом: «мысли мои никогда не были отрадными», — признается он в **Б е р е н и к е**. Человек должен страшиться жизни — этот мотив затем повторит его первый ученик в **С о в а х**. В **В о р о н е**, этом до сих пор не превзойденном шедевре, происходит непрерывное нагнетание драматизма со все большей утраченной надежды.

Поэзия муки и боли — вне пространства, вне времени, вне вещиности, вне плоти...

Встал я: «Демон ты иль птица, но пора нам распротиться,
Тварь бесстыдная и злая, сострадания ты чужда.
Я тебя, пророка злого, своего лишаю крова,
Пусть один я буду снова, — прочь, исчезни без следа!
Винь свой клюв из раны сердца, стгнь навеки без следа!».
Ворон крикнул: «Никогда!».

Вслед за немецкими романтиками Эдгар По восстает против абсурда действительности, отрешивается от нее уходом в грезы внутреннего мира, отделяет Поэзию-Красоту от правды-лицемерия.

«Реальность мира была для меня только видимостью, тогда как дикие вымыслы моего воображения сделались, наоборот, не только содержанием моей повседневной жизни, но и самой всеобъемлющей сущностью ее».

При первых лучах рассвета мы запирали тяжелые ставни нашего старого дома и зажигали две восковых свечи, которые, распространяя сильное благоухание, озаряли комнату бледным, зловещим светом... Наступала настоящая ночь, мы выходили из дома и гуляли по улицам.

Мы предоставили будущее воле судьбы и мирно дремали в настоящем, набрасывая дымку грез на окружающий мир.

Откроем Ф и л о с о ф и ю к о м п о з и ц и и :

Большинство литераторов, в особенности поэты, предпочитают, чтобы о них думали, будто они сочиняют в каком-нибудь порыве высокого безумия, под воздействием экзотической интуиции, и прямо-таки содрогнутся при одной мысли позволить публике заглянуть за кулисы и увидеть, как сложно и грубо работает мысль; как кропотливо выбирают и отбрасывают; как мучительно делают вымарки и вставки — одним словом увидеть колеса и шестерни, механизмы для перемены декораций, стремянки и люки, петушьи перья, румяна и мушки, которые в девятости девяти случаев из ста составляют реквизит литературного *лицедея*.

Что до меня, то я не сочувствую подобной скрытности и готов восстановить в памяти ход написания любого из моих сочинений. Продемонстрировать *modus operandi*, которым было оно построена. Я выбираю Ворона как вещь, наиболее известную. Цель моя — непременно доказать, что ни один из моментов в его создании *не может быть отнесен на счет случайности или интуиции, что работа, ступень за ступенью, шла к завершению с точностью и жестокою последовательностью, с какими решают математические задачи.*

Оригинальность, если говорить об умах, наделенных весьма необычным могуществом, отнюдь не является, как предполагают некоторые, плодом порыва или интуиции. Для того, чтобы ее найти, ее надобно искать, для ее достижения требуется не столько изобретательность, сколько способность тщательно и настойчиво отвергать нежелаемое.

И далее, как во всем ином опережая кого-то, в данном случае Т. Манна, Э. По описывает колеса и шестерни своего Ворона, переводя визионерство пророчеств на язык всеупорядочивающего рассудка. Но в раскрытии секретов этой технологии творчества проглядывает не устремленность к гармонии — упорядоченности, пропорциональности, симметрии, — только рассудочность. Но

рассудочность управляет рассудочным и не может быть распространена на спонтанность, бессознательность, вдохновенность. Рассуждать по Эдгару По могут многие, а вот писать блистательной звукописью В о р о н а мог он один. То, что делает Эдгара Эдгаром, анализу не поддается.

Для меня в Ф и л о с о ф и и к о м п о з и ц и и важен не отбор и не расчет, а осознание *трудности струения*. Спонтанность вовсе не тождественна легкости, поэзия — поэтический стресс, об этом свидетельствовал еще Пиндар. А у второго отца поэзии мы уже находим такое утверждение: поэтическое творчество суть *сопряженный с трудом поиск*.

Не будем ввергаться в бесплодный спор о том, переоценил ли Эдгар По, а вслед за ним — Бодлер и Валери — рассудочность поэзии. Не будем потому, что у самых харизматических поэтов она бесспорно присутствует в огромных количествах, свидетельство тому — рукопись. Но исчерпывается ли поэзия как таковая преднамеренностью, замыслом, идеей? Правда ли, что поэтический эффект конструируется с расчетом психологии и реакции читателя? Но ведь сам Валери признает, что поэт — только посредник эмоции и сознания. «Между двумя языками — чистой мелодией и системой знаков — пролегал царство поэта». Вспоминая в другом месте «чердак» Гонкуров и учтивый, резкий разговор двух стоящих на крайних концах литературы гениев — Золя и Малларме, — разве не имел в виду Валери то, что разделяет Землю от Прозы для дез Эссента?

Да, рассчитанность, но и вдохновенность. Да, выверенность ритмики, но и фантазия. Да, триумф чистой образности, но и ...

Но этот бранный мир, к несчастью, — наш властитель,
Он вездесущ. Куда мы от него уйдем?
Зловонье глупости плывет в мою обитель,
И затыкаю нос, любуясь синим днем.

Поруганный кристалл смогу ль пронзить в просторах
Я, кто познал сполна и горечь и тщету?
О, как мне улететь на двух крылах бесперых,
В пучину вечности не рухнув на лету?

Да, вера Эдгара По в могущество слова почти беспредельна: мысль, недостижимая для языка слов, невозможна. Даже самые хрупкие грезы, еще не ставшие мыслями, даже экстаз, возносящий человека над природой, — даже они имеют свои словесные воплощения, даже поэтические состояния, их вызывающие, подконтрольны.

Да, Эдгар По первым исследовал просодические возможности языка, да, он виртуозно осуществил симбиоз логики и фантазии, тщательной детализации и силы воображения, правды и мистификации. Да, он требовал интеллектуальной сложности, обогащающей поэзию.

Но разве при всем этом в его поэтике первенствует счет, а не dream, греза, сновидение, мечта? Разве здесь нет сознательного отказа от обыденного мира, тяги к бесплотной красоте, печальной восторженности небесно-зоркого духа? Разве здесь не доминирует настроение, физическое ощущение скоротечности сущего, устремленность к идеальному и осознание его недостижимости? Разве тончайшие движения души, навеваемые его поэзией, — результат одного-только слова?

Нет, его поэзия — это магия звуковосприятия, бессознательное постижение того, что эмоциональное воздействие происходит подсознательно, минуя разум.

Мне, расчетливому человеку земли, понятно негодование Элиота (даже если Ф и л о с о ф и я к о м п о з и ц и и вовсе не мистификация Эдгара По).

Бессознательный элемент невычлением, но именно он, а не расчет, делает поэзию поэзией.

Это не мой домысел: и в эссеистике, и в стихах (например, в стихотворении *В с я к и й д у х р е з ю м и р о в а н*) Малларме требует избегать однозначности («точного смысла») образов, убивающей жизненно необходимую неопределенность, смутность, непредсказуемость:

Точный смысл похерит слугу
Смутную литературу.

То, против чего восставал Валери — энтузиазм — и то, что он приписывал Малларме — расчетливую сознательность творчества, — было данью интеллектуализму эпохи. Но Малларме не был геометром поэзии, холодным и расчетливым строителем поэтической красоты. В светлой его темноте кипят чувства, сквозь его продуманную изощренность просвечивает порыв. Поэт без порыва? — Нонсенс. Совершенство — это страстность, даже если к ней примешан расчет. Да, расчет необходим, но сегодня я встаю против расчета, ибо слишком хорошо знаю, до чего он способен довести поэзию и не только ее. Почему — довести? — До чего он довел ее и все остальное...

Эстетическая философия С. Малларме уделяет внимание амбивалентной игре Случайности и Необходимости: двойственное положение человека в мире определяется взаимопереплетением хаоса и порядка — случайности феноменального мира вне человека и закономерности пронизывающих универсум структурных отношений, постигаемых сознанием. У человека, таким образом, есть выбор — раствориться в хаосе бытия или попытаться проникнуть в бытийную тайну, постичь мировое единство: «Вопрос о единстве в многообразии есть корень всякой философии, всякого искусства, всякой науки, всякой критики».

Материалистическая и атеистическая философия Малларме исходит из приоритета двух начал — материального бытия и настоящего момента, который есть Вечность:

Первопричина всего, по Малларме, есть Материя — Абсолют, из которого все рождается и в котором все погибает, где нет индивидуально оформленных вещей, все противоположности взаимоуничтожены, не существует ни верха, ни низа, ни права, ни лева, ни прошлого, ни будущего, но есть лишь неизбывная самотождественность и бесконечное настоящее — Вечность, или Ничто — «ничто, которое есть истина».

«Истинность» Материи заключается для Малларме в том, что она вовсе не представляет собой бессмысленного хаоса, но, напротив, отличается высокой степенью внутренней организованности: в ней действуют бесконечные цепочки «причинных» связей, свидетельствующих о существовании некоей «непреложности», «необходимости», управляющей миром и не дающей ему рассыпаться на бесчисленное множество осколков-феноменов. Если Материя подобна океанской пучине, «вечно плещущемуся бытию» (Сартр), живущему своей тайной жизнью, то конкретные явления более всего напоминают «барашки», то и дело возникающие и тут же исчезающие с его поверхности. Человек тоже подобен такому «барашку», мгновенному всплеску материнской материи, только наделенному сознанием. Человек — это самосознание материи (в этом его величие), донельзя эфемерное (в этом его ничтожество) и знающее об этой эфемерности.

Этой «материалистической метафизике» Малларме придает отчетливую эстетическую окраску. Существованию Материи не предшествует никакой трансцендентный ей источник (в этом смысле о ней и следует говорить как о Ничто), и, несмотря на это, будучи внутренне упорядоченной, она может быть обозначена как Красота. («После того как я нашел Ничто, я нашел Красоту»), передать которую способна только поэзия («Есть только Красота, и для нее существует лишь один совершенный способ воплощения — поэзия»). Если Красота — это «сухая, словно выхваченная молнией, связь всего со всем», то поэзия — единственное на

свете зеркало, которому дано отразить эту связь, та Книга, в которой может адекватно отпечататься «узор, предвечно существующий в лоне Красоты».

При этом Малларме имеет в виду не столько каузально-детерминистскую (подлежащую ведению науки), сколько «аналогическую» структуру универсума, ключ к которой как раз и может найти поэзия, для чего ей следует радикально изменить свое отношение к действительности. Если прежде поэзия стремилась как можно подробнее описать вещный мир как таковой, со всеми его атрибутами и утилитарными функциями, то отныне ее задача, по убеждению Малларме, должна состоять в том, чтобы обнаружить скрытое сходство между предметами, обнаружить неявленные отношения, незримо пронизывающие всю явленную действительность. Эта действительность должна быть распредмечена с тем, чтобы вместо конкретной вещи перед нами предстала ее «сущая идея», определяемая ее местом в аналогической структуре мироздания: «Я говорю: цветок! и вот из глубин забвения, куда от звуков моего голоса погружаются силуэты любых конкретных цветков, начинает вырастать нечто иное, нежели известные мне цветочные чашечки; это... возникает сама чарующая идея цветка, которой не найти ни в одном реальном букете».

Отсюда — важнейшая заповедь Малларме: «Рисовать не вещь, а впечатление, ею производимое», причем под «впечатлением» он понимает не субъективный и мимолетный («импрессионистический») эффект от вечно меняющегося внешнего мира, но тот вожделенный миг, когда поэту удается прикоснуться к сокровенному «смыслу» предмета. Сделать это можно, лишь отказавшись от старого, описательного поэтического языка и создав взамен него новый — суггестивный. Если предмет, к которому прикасается описательное слово, немедленно оплотняется, становится осязательным, как бы напрягается и сжимается в комок, чтобы заявить о своем индивидуальном существовании, то предмет, затронутый суггестивным (навеивающим, намекающим) словом, напротив,

словно расслабляется и раскрывается — раскрывается как внутрь (делая доступной собственную глубину), так и вовне, навстречу другим предметам, которые начинают перетекать и превращаться друг в друга самым неожиданным образом. «Совершенное владение этим таинством как раз и создает символ».

В стремлении выразить «ничто, которое есть истина», преодолеть вещьность, постичь запредельно бытийственное Малларме разработал художественные приемы «запечатления впечатлений» — сопутствующих слову, названию слуховых, осязательных, вкусовых (вообще — суггестивных) отзвуков в человеческом бессознательном. Примером являются парафразы-загадки Малларме типа *Еще один веер*:

Слукавь, и если вслед за мною
В блаженство окунешься вдруг,
Крыло мое любой ценою
Не выпускай из милых рук.

Прохлада пленных дуновений
Опять витает над тобой,
И что ни взмах, то дерзновенней
Раздвинут сумрак голубой.

То опускаясь, то взлетая,
Весь мир, как поцелуй, дрожит, —
Не разгораясь и не тая,
Он сам себе принадлежит.

Задумайся о счастье кратком,
Когда, тайный ото всех,
По сомкнутым сбегает складкам
От края губ твой робкий смех.

На землю розовое лето
Закатным скипетром легло, —
Так в тихом пламени браслета
Недвижно белое крыло.

Мне представляется, что поэзия Малларме предвосхищает многое в прозе М. Пруста — культ памяти и воображения («память о горизонтах», как писал сам Малларме), стремление растопить реальность, заставить ее «раствориться» в потоке сознания, культ духовности, идея «целостной эмоции».

Малларме принадлежит идея «целостной эмоции», суггестивного воздействия текста, приближающего поэтический поток к музыкальному. Музыкальность означала не подмену семантического вокальным, но обогащение словарно-смыслового, лексического интуитивным, бессознательным, эмоциональным, усиливающим подкорковое воздействие поэзии. Отталкиваясь от идей и музыки Р. Вагнера, Малларме связывал символизм со стремлением «забрать у Музыки свое добро».

Малларме считал, что назвать предмет — значит разрушить его очарование, уничтожить наслаждение от стихотворения. Прелесть поэтической речи — во внушении, постепенном и неспешном угадывании того, что хотел сказать поэт: «Совершенное владение этим таинством как раз и создает символ; задача в том, чтобы, исподволь вызывая предмет в воображении, передать состояние души или, наоборот, выбрать тот или иной предмет и путем его медленного разгадывания раскрыть состояние души».

Образы самого Малларме — такого рода намеки, сновидческие символы, парадоксальным образом сочетающие зыбкость с точностью, колдовство с расчетом...

Отходит кружево опять
В сомнении Игры верховной,
Полуоткрыв альков греховный —
Отсутствующую кровать.

С себе подобной продолжать
Гирлянда хочет спор любовный,
Чтоб, в глади зеркала бескровной
Порхая, тайну обнажать.

Но у того, чьим снам опора
Печально спящая мандора,
Его виденья золотя,

Она таит от стекол окон
Живот, к которому привлек он
Ее, как нежное дитя.

Малларме-теоретик делал ставку на апперцепцию. Следует отказаться от «природных материалов и от упорядочивающей их — слишком грубой — точной мысли». Необходимо установить связь между точными изображениями, с тем, чтобы те выделили из себя некий третий образ, расплывчатый и прозрачный, представленный разгадыванию.

Трансформация первичного, лежащего в основе метафоры сравнения становится все более разорванной, противоречивой, многоступенчатой. А наряду с этим суггестивность другого рода: сближение представлений, которые не сплавляются в метафору, остаются сами собой, но в своем сцеплении порождают новые, неназванные смыслы. Таков, например, метод Ахматовой. И этот новый тип связей между вещами глубоко перестраивает в ее поэзии наследие XIX века.

В 1891 году Стефан Малларме, определяя принципы эстетики символизма, главный акцент сделает именно на таинственности, недосказанности:

Что же до содержания, то, полагаю, поколение молодых ближе к поэтическому идеалу, нежели парнасцы; предаваясь непосредственному изображению предметов, парнасцы уподобляются философам и риторам старой школы. Мне же, напротив, кажется, что нужен только намек и ничего другого. Созерцание предметов, образ, взлелеянный грезами, которые они навевают, — вот что такое подлинное песнопение; парнасцы же берут вещь и выставляют ее напоказ

всю целиком, а потому тайна ускользает от них; они отнимают у читателя восхитительное чувство радости, ощущение того, что они сами — творцы.

С. Великовский:

«Дрожащее испарение в словесной игре» материальных предметов, развеществление их до прозрачной и призрачной невесомости «чистых понятий» обеспечивалось прежде всего прихотливым до витиеватости синтаксисом Малларме. Запутанные петли придаточных предложений и причастных оборотов, пропуски-стяжения, ломкие перебивки, вставные оговорки, возвратные ходы тут изобилуют, как бы вышибая слова из их обычных смысловых гнезд и тем донельзя остранивая.

С. Малларме:

Сотни афиш, сливаясь с неуловимым золотом дней, словам неподвластным, неслись за черту города с глаз моих, за горизонт по рельсам влекомых, впивать темную гордость, которую нам даруют леса, приближаясь в час своего торжества.

Настолько не в лад с высотой минуты сфальшивил крик это имя, встающее знакомой чередой поздно погасших холмов, Фонтблэ, что впору вдребезги стекла купе и за горло непрошеного: Молчи! Все не поминай бессмысленным ревом тень, у меня в душе проскользнувшую здесь, на ветру вдохновенном, всеобщем, под плеск занавесок вагонов, исторгших толпу вездесущих туристов. Обманчивой тенью роскошных рощ навеян вокруг некий призрачный сумрак, что ты мне ответишь? Что все они нынче, прибывшие эти, для твоего перрона столицу покинули, славный служака, по долгу крикун, — мне от тебя ничего — далек от того, чтоб упоенье присвоить, щедро данное всем природой и государством, — не надо, кроме ненадолго молчанья, пока от по-

сланцев города уйду к немоте пьянящей листвы, не столь застывшей, чтобы порыв по ветру не разметал, и не посягая на твою неподкупность, нá, возьми монету.

Безразличным мундиром позванный к какому-то турникету, без единого слова вместо лакомого металла протягиваю билет.

Повинуясь безвольно, уставясь только в асфальт распростертый, ничьим не тронутый шагом, не представляя еще, что этот на диво пышный октябрь никто из миллионов, множащих убожеством существований сплошную скуку столы, которая здесь мановеньем свистка в тумане развеется, ни один ускользнувший тайком, кроме меня, не понял, не угадал, что он в этом году исполнен горьких и светлых слез, стольких смутных веяний смысла, летящих случайно с судеб, словно с ветвей, такого трепета и того, что велит думать об осени под небесами.

Ни души — и держа в ладонях, от сомнений свободных, словно величия тайный удел, слишком бесценный трофей, чтобы явиться на свет! поколебавшись, вглубь, в дневное бледное бессмертных столов в их сверхчеловеческой славе (так истинной не признать ли ее?) порог преступить, где факелы выжгут, как высшие стражи, прежние грезы своим ослепительным светом, в пурпуре туч отразив увенчанье вселенское царственного незнакомца, едва он войдет: я подожду, чтобы стать им, покуда ушел, медленно набирая привычную скорость и все уменьшаясь до детской мечты, куда-то людей уносящей, поезд, оставив меня одного.

С. Великовский:

Диковинно перемигивающиеся друг с другом метафоры, приметы, мысли нижутся в этом стихотворении в прозе, а тем более в собственно стихотворных вещах Малларме, подряд без всяких логических расшифровок, недомолвки

теснят собственно высказывание, грани между наблюдаемым и грезимым стерты.

Но и такое косвенное окликание обезжизненной истины всех истин получалось вроде бы слишком замаранным из-за своей принадлежности к доподлинно пережитому или подмеченному как толчку, поводу для встречи вызванных им вторичных ощущений и побочных впечатлений.

ВИРТУОЗ НА ПОПРИЩЕ ЧИСТОТЫ

Это я! Среди ночи, стесненный желаньем,
Я напрасно звоню, Идеалы будя,
И трепещут бумажные ленты дождя,
И доносится голос глухим завываньем!

С. Малларме

Пожаром волосы взметнулись на закате
Восторгов (не успев развиться до конца!)
И, диадемою блеснув на небоскате,
Угасли, падая вдоль юного лица,

Но облаком живым — не вздохом золотистым —
Искрящийся огонь, невидимый для всех,
Как прежде, пробежит по темным аметистам
Очей, где теплота тантся или смех.

Над дерзкой наготой влюбленного, чьи взоры
Бесславят женщину наивным торжеством:
К чему божественным рукам ее узоры
Незаходящих звезд! Как в вихре огнемом,

Сверкают волосы, сомненья опрокинув, —
Победным факелом взметая дождь рубинов.

Как и все, он начинал с ученичества. В его первых Стихотворениях и Страницах явственно слышны интонации и мотивы столь им ценимых Бертраана и Бодлера.

... цепь фонарей ждет сумерек и озаряет лица жалкой толпы, пораженной бессмертным недугом и грехами эпох, мужчин рядом с их подругами, хилыми, носящими свой убогий плод; с их чадами сгинет земля. В дрожащем молчании этих глаз, молящих солнце, как крик безнадежно, звучит простейший призыв: «Вывески нет достойной того зрелища, что ждет нас внутри, ибо нынче художников нет, способных запечатлеть хоть его жалкую тень. Я показываю живую (года напролет хранимую всемогущей наукой) женщину бывших времен. Какое безумие своевольное, неукротимое, какой-то экстаз золотой, не знаю что! названный ею волосами своими, вьется легко, словно кисея, возле лица, озаренного наготой кровавых губ. Вместо ненужных одежд у нее есть тело; глаза, подобные самоцветам, ничто перед взглядом, льющим из ликующей плоти, от высокой груди, устремленной к небу, как будто полнится молоком вечности, до гладких ног, на которых соль первозданного моря». И мужья, вспоминая своих бедных подруг, жалких, плешивых, запуганных, валом валят, а жены из любопытства и с горя тоже хотят поглядеть.

Когда все увидят воочию это благороднейшее создание, реликвию уже проклятых нынче эпох, то одни равнодушно, не в силах понять, а другие печально, из-под век, увлажненных смиренными слезами, переглянутся, и поэты этого времени, чувствуя, как загорается их угасший было взор, направятся к своим светильникам, опьянев на миг от дурмана славы и, одержимые ритмом, забыв, что живут в эпоху, пережившую красоту.

Некоторые фразы в прозе Малларме — те же витражи. Менее всего важна тема — погруженная в таинство, в одухотворенность, в глубины, в улыбку и грезу каждого фрагмента... каждый — трепещущий, поющий...

... и вновь увидел я безбрежный простор, который так часто пересекал в ту самую зиму, пронизанный стужей на палубе пакетбота, мокрой от мороси, черной от копоти, вместе с бедной моей возлюбленной, одетой в дорожное платье цвета пыли...

А затем — положенная Дебюсси на музыку язычески-радостная эклога **П о с л е п о л у д е н н ы й о т д ы х ф а в н а**, ослепляющая ясностью чувств и родственная импрессионистскому пейзажу Мане.

Запечатлеть, продлить!

О нимфы! Полдень душный

Растаял, но парит румянец ваш воздушный
В листе.

Не может быть, чтоб я влюбился в сон!

Рядом с многослойной, но прозрачной символикой фавна — полные очарования верлибры: изысканные шедевры, непревзойденные по законченности отделки и сжатости образа. Материя уступает место движению, голуби — полету, жизнь — стихии... «Все здесь дано в сокращенном ракурсе, в виде предположений, повествовательный элемент избегается».

Мы песней завлечем природы красоту
И заурядных спин и бедер наготу
По замыслу любви преобразим в тягучий
Томительный поток негаснущих созвучий,
Не упустив теней из-под закрытых век...

О ярость девственниц, я восхищен тобою,
Когда священный гнев сливается с мольбою
И, обнаженная, ты губ моих бежишь,
Бледнее молнии, рыдаешь и дрожишь!

С И р о д и а д о й, этой цветущей для самой себя, наслаждающейся «ужасом девственности», в его творчество входят мотивы бесплодной мечты.

... О зеркало, холодная вода!
Кристалл уныния, застывший в льдистой раме.
О, сколько вечеров, в отчаяньи, часами,
Усталая от снов и чая грез былых,
Опавших как листья, в провалы вод твоих,
Сквозила из тебя я тенью одинокой.
Но горе! В сумерки, в воде твоей глубокой
Постигла я тщету своей нагой мечты...

Жизнь истощает, обессиливает человека — увядание, истерпанность, бледность, чахлость, старость, — значит надо ее преодолеть. — Но как? — Уходом в неподвластные ей сферы чистого духа.

... Страшна мне девственность, но сладок
Привычный страх, когда среди прохладных складок
Змеятся волосы по влажной простыне,
Терзая плоть мою в бесплодной белизне,
Самоубийственной и темно-непорочной.

«Я люблю позор быть девственной и хочу жить среди ужаса, рождаемого моими волосами».

Чистота — это подавленная чувственность, скажет после этого Гумилёв, — и она прекрасна.

Даже собственные волосы раздражают Иродиаду. Она запрещает кормилице дотрагиваться до нее, умащать ее тело, отвергает замужество, она не желает ничего человеческого подле себя и просит затворить окна; внешнему миру она предпочитает текучесть зеркала и далекую тень своего отражения, зазеркальем отделенную от реальности.

До предела доведенный нарциссизм?

В Прозе для дез Эссента Малларме исследует трансформацию впечатлений в вечные эйдосы. Цветы, становясь идеями цветов, оказываются более объемными, приобретают лу-

чезарные очертания, обретают нимбы. Мир превращается в видимый только одному поэту «сад», а само это превращение, «испарение» реальности, отделение образа от вещи — сутью поэзии.

Гипербола! как из гробницы,
Восстань над памятью умов,
Легко перелистнув страницы
В железо забранных томов! —

— Синкретические образы Гиперболы, Памяти, Сестры, то сливающиеся, то противостоящие друг другу, символизируют тонкие душевные движения и богатство поэтического сознания, радикально отличного от массового сознания, конформистского по своей природе. Поэт страждет выйти за пределы не только мира, но и слова, преодолеть предметность субъективности, создать из обыденного утилитарного языка новую словесную ткань, адекватную невообразимой сложности, мимолетности и непередаваемости тончайших движений души.

Устали ангелы в тревожном свете лунном
Смычками сонными водить по мертвым струнам
Рыданий, пролитых с далеких облаков
В лазурь дымящихся туманных лепестков.
Благословенный день! В тот летний день впервые
Поцеловалась ты, — виденья неживые,
Мне душу истерзав, пьянели от мечты,
Не оставляющей похмельной пустоты
Сердцам, что навсегда с ревнивой грустью слиты.
Я шел, уставившись в изъеденные плиты
Старинной площади, когда передо мной,
Смеясь возникла ты под шляпкою сквозной
Из отблесков зари, — так в полумраке тонком
Я зацелованным, заласканным ребенком
В иные дни мечтал о фее, что во сне
Цветами пряных звезд кровать устелит мне.

Малларме считал, что видение эйдосов, душ вещей, их идей — удел высокой поэзии и избранных, кому она предназначена. Не

случайно поэма, написанная по просьбе Ж.-К. Гюисманса и включенная последним в четырнадцатую главу романа *Н а о б о р о т*, предназначена для героя этого произведения, человека предельно рафинированной души и тонких чувств. Гипербола, с которой начинается поэма, также символизирует выход за пределы обыденных вещей и ощущений, свойственный лишь высокому, развитому сознанию пророков и поэтов.

С. Малларме:

До сих пор литература совершенно по-детски воображала, будто, насобирав драгоценных камней, а потом выписав — пусть даже очень красиво — их названия на бумагу, она тем самым *изготавливает* драгоценные камни. Да ничего подобного! Поэзия — это *созидание*, и поэту надлежит обращаться к таким состояниям души, к светочам такой незамутненной чистоты, которые надлежащим образом воспеты и раскрыты и составляют подлинные сокровища человека: именно здесь — область символа, область творчества, именно здесь слово «поэзия» обретает свой истинный смысл; собственно говоря, только такое творчество и возможно для человека. Если же драгоценные камни, коими мы себя убираем, не выражают никакого состояния души, то все это впустую.

Отвечая интервьюеру на вопрос о сущности и возможном конце натурализма, связываемого с автором *З е м л и*, Малларме говорил:

Возвращаясь к натурализму, следует сказать, что под этим словом следует разуметь произведение Эмиля Золя и что оно умрет в тот самый момент, когда Золя завершит свои труды. К Золя я испытываю чувство величайшего восхищения. Ведь, сказать по правде, он занимался не столько литературой как таковой, сколько искусством намека, тогда как литературный элемент сведен у него по возмож-

ности к минимуму; да, верно, он пользуется словами, но не более того; все остальное — плод совершенно великолепной архитектоники, оказывающей непосредственное воздействие на сознание публики. Он обладает поистине могучим даром и поразительным чувством жизни; порывы толпы, шелковистая кожа Нана, которую каждый из нас ласкал в воображении, — все это описано великолепными красками; слаженность его произведений просто восхитительна. И тем не менее в литературе есть еще более глубокий уровень духовности: вещи существуют помимо нас, и не наша задача их создавать; от нас требуется лишь уловить связи между ними; и вот из этих-то связующих нитей как раз и сплетаются стихи и оркестровые звучания.

Конечной целью поэта, культивировавшего человеческое сознание, сосредоточенного на его содержании, было воспроизведение непрерывного потока сознания, всех тончайших движений души. Понимая ограничения языка коммуникаций, конечных и фиксированных идей, все более сознавая «несказанность» очищенных от вещности глубин духа, Малларме терзался непосильностью задачи покорения поэтических вершин (или бездн?).

И все же, несмотря на подстерегавшее не раз Малларме «смертельное бессилье», расплату за брезгливую неприязнь ко всему посюстороннему, мираж лучезарного «Ничто, которое и есть Истина» заставлял этот бестрепетный в своих озадачивающих крайностях ум продвигаться все дальше к заключению: взыскуемой незамутненностью обладает, пожалуй, разве что молчание пустого листа бумаги. Но, прежде чем перед Малларме замаячил столь безутешный исход, этот «виртуоз на поприще чистоты» (П. Валери) не раз перестраивал словесные силки для улавливания упрямо ускользавшего призрака. Он хитроумно усложнял игру-взаимопереключку речений, избавленных от привязки к своему предметному, слишком их «загрязняющему» смыслу, так что в конце

концов само письмо позднего Малларме сделалось непроницаемо темным — своего рода искуснейшим безмолвием.

Стремление адекватно передать жизнь души требует от поэта не только новой выразительности, но и новых речевых средств. Все чаще приходится избегать пунктуации, сводить к минимуму глаголы, предпочитать непрерывный словесный поток грамматически освобожденной речи.

Броском игральные кости никогда не упразднить случая — воплощение принципа свободной организации стиха: одна делящаяся неупорядоченная фраза с многочисленными инверсиями, переносами частей речи и членов предложения, переменой местами целых фраз и сонетов, — фраза, создающая зыбкость, многомерность, многосмысленность, ассоциативность. Сам метод построения символов — радость угадывания, поиск аналогий между несравнимым.

Темнота и трудность понимания стихов Малларме «последней манеры» проистекает и из противоположного стремления поэта — стремления отрешиться от противоречивости, сложности и запутанности реального мира, из стремления поэта освободить образ от второстепенного, очистить его от деталей и подробностей, поскольку и непосредственная жизнь человеческой души представляется ему временами эмпирией, по сравнению со сферой сознания, идей, отвлеченных принципов. Поэт, часто переходя в ассоциативном ряду от одного образа к другому, опускает звенья этого ряда, как бы перепрыгивает через них и дает только его первичное и заключительное звено.

Поздний Малларме — едва ли не самый темный из французских лириков за все века. Со стихотворной «Прозы для Дез Эссента» и сонета с виртуозной сквозной рифмовкой редчайших окончаний «ix-ух», он изобретает головоломные

способы уже вовсе ни к чему сколько-нибудь определенному не отсылать, а вкрадчиво навевать — как в музыке или позднее в беспредметной живописи — ту или иную смутную душевную настроенность («запечатлеть не саму вещь, а производимые ею впечатления»). Она влечет за собой множество толкований, всегда более или менее допустимых и всегда более или менее произвольных.

Бросок игральн ы х костей — завещание поэта, возвращающегося, как это часто случается с безбожниками, в лоно церкви и рисующего прощание богоборца с жизнью: бездне, пучине, побелевшей от бешенства, вызывающей кораблекрушение, увлекающей человека на дно, противостоят Повелитель (Бог-Отец) и Число (Христос). В последний момент жизни человек уже не в состоянии справиться со стихией. У него остается последняя надежда: он погибнет, но сохранится его дух — одинокое перо с бархатной шляпы принца Гамлета, летящее над бездной, не покорившееся ей. Буря кончится, человек уйдет, но Дух, Число неподвластны Бездне, Пучине, Случаю, они не исчезнут, как исчезает материя, плоть.

В маллармистике существует множество версий прочтения **Б р о с к а**, скажем, один из крупнейших литературоведов интерпретирует поэму как борьбу героя против «сверхмогущественного врага», которого невозможно одолеть. По мнению Морона, живи Малларме дольше, он, судя по этой поэме, пошел бы окончательно назад, к своему творчеству 60-х годов. Мне представляется спорным, что в **Б р о с к е и г р а л ь н ы х к о с т е й** Малларме обновил свое стихотворение в прозе 1870 года — *I g i t u r*.

Предсмертная поэма Стефана Малларме подвела итоги его философии лирики, заложенной еще в **П а р и ж с к о й х а н д р е** Бодлера: поэзия — новые, еще не изведенные миры, своего рода лестница Иакова, путь к небесной чистоте и мощи, движение от земно-

го к запредельной Истине-Красоте, неотмирному смыслу всех смыслов, тайне всех тайн.

Поэзия бытийна, гносеологична. Поэтому ей, как и философии, по плечу задачи онтологические, экзистенциальные. Поэт — вестник *оттуда*, его профессиональный долг выразить невыразимое, сказать несказанное, снять покров, наброшенный на тайну. Культ искусства — не спасение через Красоту, но проникновение в сокровенное, напоминающее теургию, священнодействие. Леконт де Лиль первым причислил себя к «новой теократии» и отрекся от «случайно-бренного», Малларме отождествил культуракратию с божественным, Поэта — с Наблюдателем.

Культуру избирали как постриг. Предавшись ей бескорыстно среди разгула корысти, черпали в собственном изгойстве гордыню посвященных, наперебой заверяли о своих намерениях выступить уже сейчас предтечами, а завтра — возможными первосвященниками некоего обмирщенного вероисповедания, которые в историческом «царстве кесаря» представляли бы от лица вечного «царства духа». Неотмирность, божественное достоинство этого духа упорно старались перекроить на светский лад, придав ему обличья посястороннего — обязанного природному дару, воображению, мастерству, — а все-таки словно бы вознесенного над земной суетой эзотерического источника нетленно истинного и нетленно прекрасного.

Мы любим разглагольствовать о антидемократизме Малларме и малых символистов. (Будто бывают демократичные гении?) Но сам антидемократизм плюралистичен. Может быть охлофобия сверхчеловека, а может быть констатация очевидной и естественной истины: неспособности масс видеть мир глазами поэта.

Определение человека-массы, в сущности, просто — это тот, кому чуждо духовное усилие. Его можно пропустить через универси-

теты и академии, плотно оснастить званиями и регалиями, восславить — все равно прекрасное и высокое оставит его слепым и глухим. Телевизор и газета — его потолок. Агрессивное неприятие истины — его удел.

Недоступность высот, переход от материальности к духовности ожесточает таких людей, делает их злобными, враждебными, нетерпимыми. Но и поэт платит черни той же монетой. Он потешается над гостями своих саванов, его горько печалит горделивость дикой толпы, неспособной постичь красоту и гармонию (Надгробный тост, Гробница Эдгара По).

Нет, дело даже не в красоте и гармонии — дело в аристократизме поэтического сознания. Речь идет не о презрении к «счастливому скоту» Л а з у р и или к человеческому животному Т о с к и, а о необратимости духовного восхождения и культуры. Поэзия Малларме — это культ культуры, культ, исходящий из сокрушимости материи — духом.

Несокрушимы лишь эйдосы. В Надгробном слове говорится о том, что самое надежное — песнь поэта, превращающая мимолетность в вечность, капли дождя — в алмазы образов, — песнь, делающая мир прозрачным ясновидящему взору.

Отрешение от материи было необходимо для ухода от ее зла. Но это вовсе не уход от жизни. Трагизм существования, омраченность бытия — отправные точки искусства для искусства. Поскольку бытие — это мрак и другого не дано, следует искать свет в надчеловеческих сферах. В сущности, Малларме оптимист, но его надежда коренится не в темноте бытия, а в светлой идее. Бездне, Пучине в У д а ч е противостоит Повелитель. Это и Бог, и Сознание, и Дух, и Искусство, и Мудрость, и Поэт — все, что может противостоять бешенству волн, зиянию пещер, низменной жизни.

МУЗЫКА

Поэзия должна стремиться к поэзии культовых песнопений.

Н. Гумилёв

Познакомившись с шопенгауэровским определением музыки как трансцендентной вещи в себе, Малларме распространил теорию символов на поэзию, эту «область тайного». Но поскольку первичным материалом поэзии являются не звуки, а вульгаризированные практикой слова, необходимо освободиться от «языка видимого мира», преобразовать его функцию и значимость.

Здесь следует вернуться к эстетике Эдгара По: «Музыка в соединении с идеей, доставляющей удовольствие, есть поэзия». Это — эпиграф ко всему постбодлеровскому искусству для искусства.

Для Эдгара По музыка — вовсе не ритм, как поэзия — не рифма. Не бывает утонченной красоты без некоторой необычности в пропорциях. Уже древние понимали это — не потому ли древнееврейский стих не знал рифмы.

Полагая музыку высшим видом искусства, Эдгар По придавал напевность не только своим стихам, но и своей прозе, превращая то и другое в литургию.

Все его творчество — студия просодии.

Быть может, именно в музыке, писал Э. По, душа более всего приближается к той великой цели, к которой, будучи одухотворена поэтическим чувством, она стремится, — к созданию неземной красоты. Часто мы ощущаем с трепетным восторгом, что земная арфа исторгает звуки, ведомые ангелам. И поэтому не может быть

сомнения, что союз поэзии с музыкой открывает широчайшее поле для поэтического развития.

Но, определяя поэзию как созидание прекрасного посредством ритма, Эдгар По не требует исключения «зоны страсти, предписания долга и даже уроков истины», ибо «истинный художник всегда сумеет приглушить их и сделать подчиненными тому *прекрасному*, что образует атмосферу стиха».

Я полагаю, что нужно, чтобы был только намек. Созерцание предметов, образы, зарождающиеся из мечтаний, — в этом пение. *Назвать* предмет — значит уничтожить три четверти наслаждения поэта, состоящего в счастье постепенного угадывания; *внушение* — вот идеал.

Настоящее употребление этой тайны — в этом состоит символ: мало-помалу вызывать предмет для того, чтобы показать душевное состояние...

В поэзии должна быть всегда загадка, в этом цель литературы; нет никакой другой, как вызывание образов.

Его неявной целью было: пройти сквозь толщу бытия и тем самым приобщиться к Абсолюту.

Для этого слово должно вибрировать, переливаться, брезжить, ускользать от собственной формы. Оно должно быть гибким, ассоциативным, прихотливым. Оно должно рисовать не вещь, но впечатление, быть подсознательным актом.

Таким образом однозначная единственность образа была заменена художественным символом, заключающим в себе целый ряд значений. Это был путь к мультиверсуму — к многозначной, выходящей за рамки рассудочности поэзии. В манифесте Мореаса так и говорилось: трансцендентная, сверхчувственная, несказанная поэзия, *мир иной*, тайна. И символ как знак несказанного.

— Зачем? — вопрошает рационалист. Разве любую мысль, самую изощренную идею нельзя выразить ясно, просто и прекрасно? Надо стремиться к этому!

— Но разве человек прост? Разве однозначен мир, любовь, слово? Что есть мысль без ауры? Почему обыденные слова, слабая в стихи, вызывают трепет?

Быть ясным вовсе не значит быть художественным. Самые плохие произведения являются плодом благих намерений, говорил О. Уайльд.

Конечную задачу поэзии Малларме усматривал в преодолении коммуникативной функции языка, в инструментализации поэтической речи.

Сущность символизма: внушить то, что не может быть выражено значением слова; поэзия, музыкально внушающая несказанное; продление в читателе теургического излияния писателя; поэзия, рождающая не идеи — душевный трепет.

В *Un principe de vers* Малларме отделяет намекающую поэтическую речь от сообщающей обыденной. Отсюда — дематериализующая слово, разреженная, импрессионистская поэзия настроения и намека.

У Малларме появляется своего рода тенденция к построению речи нечеловеческой и в известном смысле *абсолютной* — речи, которая предполагает какое-то своевластное существо — некое божество языка, осененное Всемогуществом Совокупного Множества Слов. Здесь говорит сам дар слова — и, говоря, опьяняется и, опьяняясь, танцует.

Музыка звучащего слова аккомпанирует танцу.

Малларме Равеля и Хиндемита.

Когда говорят о рассудочности Малларме, мне вспоминается «конструктивизм» Шёнберга. Мы говорим: расчет, — а вот что говорит он сам:

Я сочиняю и рисую инстинктивно. Когда я не в настроении, то не могу написать для своих учеников даже хороший пример по гармонии.

Я не творю сознательно тональную или политональную музыку. Я пишу только то, что чувствую в сердце. Если композитор не пишет из сердца, он просто не может создавать музыку.

Вот так: музыка — равнодействующая сердца и ума. Творческая и аналитическая работа неразделимы — тогда музыка!

Бессмертный, девственный властитель красоты,
Ликующим крылом ты разобьешь ли ныне
Былое озеро, где спит, окован в иней,
Полетов ясный лед, не знавших высоты!

О, лебедь прошлых дней, ты помнишь: это ты!
Но тщетно, царственный, ты борешься с пустыней:
Уже блеснит зима безжизненных уньний,
А стран, где жить тебе, не создали мечты.

Белеющую смерть твоя колеблет шея,
Пространство властное ты отрицаешь, но
В их ужасы крыло зажато, все слабей.

О призрак, в этой мгле мерцающий давно!
Ты облакаешься презренья сном холодным
В своем изгнании — ненужном и бесплодном.

СЛОВО

Поэзия, как, впрочем, и все, либо не имеет никакой ценности, либо бесконечно значима — все дело в складе ума.

П. Валери

Дега. Ну и дьявольское у вас ремесло! Идей у меня полно, а создать то, что мне хочется, я никак не могу.

Малларме. Стихи, дорогой Дега, создаются не из идей. Их создают из *слов*.

БЕЛАЯ КУВШИНКА

Греб я долго, и взмахом широким, усыпительно-точным, невидящим взором лелея в себе забытье, пока время вокруг струило свой смех. Такое коснело оцепенение, что, овеянный вялым шорохом, куда наполовину вошел мой ялик, я убедился в стоянке лишь по ровному, на обнажившихся веслах, блеску инициалов, отчего и вернулся к своей мирской принадлежности.

Что случилось, куда я попал?

Пришлось воскреснуть, для разгадки событий, свое раннее, в этот жгучий июль, отправление по живому просвету, меж спящих зарослей, вечно рассеянной и узкой струи, на поиск цветений и с помыслом, отыскав место усадьбы некой подруги друзей, отметитья беглым приветствием. Минуя ландшафты без предпочтений, сквозь полосы трав, к тому или этому в бликах, несомых тождественно по волне мерным взмахам весла, я уткнулся в какие-то тростниковые дебри, тайный рубеж, средь течения, моей прогулки, где, тотчас разлившись плавучей рощей, оно стелет подернутую, как всякий исток, колебаниями безмятежность пруда.

Детальный осмотр показал мне, что эта зелень стены над рекой прятала одинокую арку моста, по суше продолженного, здесь

и там, замыкавшей газоны оградой. Я понял. Просто-напросто парк госпожи... приветствуемой незнакомки.

Вся она виделась мне — как родник.

Некогда Даламбер сформулировал принцип, согласно которому в поэзии нет ничего, что не восхищало бы нас в прозе: принцип бесчувственности к поэзии. Но поэзия несводима ни к мысли, ни к риторике, ни даже к многоликости слова. Передача поэтического состояния совершенно отлична от передачи идеи. Подобно музыке, адекватной только себе, поэзия непересказуема — даже когда за это берутся такие виртуозы, как Адорно, Манн или Валери. Казалось бы, строительный материал один, но из него можно построить лоджии Рафаэля, а можно — кварталы Черемушек.

Малларме познал язык так, как если бы сам его создал.

Он, писатель весьма темного склада, так глубоко познал это орудие понимания и системы, что на место авторских влечений и помыслов, наивных и всегда личностных, поставил необычное притязание уразуметь и освоить всю систему речевых выразительных средств.

Такая позиция сближала его с направлением тех, кто углубил в алгебре теорию форм и символическую часть математического искусства.

Язык, этот материал поэзии, язык, из которого строят узоры мысли, слагают песни, сооружают тюрьмы философий и идеологий, — особая субстанция, ни с чем не сравнимая, ускользающая, трансцендентная.

Из него не только строят, он как бы сам участвует в *акте творения* возникая из ничего по ассоциации с феноменами спиритуализма, божественными деяниями и тем Словом, которое было в начале.

Малларме считал первейшим признаком поэтической гениальности умение найти место слову. Слово, символ, им обозначаемый, были для него воплощением «вечной сущности», «raison centrale».

Зачем понадобилось чудо претворения природного явления, доведенного — с помощью словесных усилий — до почти полного, трепетного исчезновения, если не затем, чтобы из него вознеслось, свободное от гнета непосредственных и конкретных ассоциаций, сушее понятие?

Я говорю: цветок! и вот из глубин забвения, куда звуки моего голоса отсылают силуэты любых конкретных цветков, начинает вырастать нечто иное, чем известные мне цветочные чашечки; словно в музыке, возникает сама чарующая идея цветка, которой не найти ни в одном реальном букете.

В отличие от той несложной предметной функции, которую выполняет монета и в которой использует слово толпа, Глагол, будучи прежде всего грезой и песнью, обретает в устах поэта — благодаря властной потребности, заложенной в любом искусстве, связанном с воображением, — всю свою потенциальную мощь.

Стих, переплавляющий несколько вокабул в одно цельное, новое слово, в слово-заклинание, неведомое обычному языку, завершает этот процесс речевого обособления: повелительным жестом изгоняет он остатки случайности, сохранившиеся в словах даже после их двойной обработки в тиглях значения и звучания; он вызывает удивительное ощущение, будто мы никогда раньше не слышали подобного — в общем-то, незатейливого — речевого фрагмента, и даже сам процесс припоминания предмета, названного при помощи такого слова, совершается в непривычной атмосфере.

Поэт всегда либо «раб» языка, либо творец нового. Язык — фактом своей коммуникационной природы — накладывает ограничения на потенциал использования: нельзя сказать больше того, что «говорит» слово, которому «доступна» только та часть реальности, которую оно описывает. Новое представление о мире —

всегда новый язык его описания. Невозможно выйти за пределы данной парадигмы, не меняя языка либо не расширяя смысл слов.

...любой литературный (жанровый, направленческий и т. п.) «язык» всегда грезит о том, чтобы до конца воплотить именно «реальное», между тем как на деле ему доступна лишь та или иная «реальность»: любой писатель жаждет «схватить» бытие во всей его смысловой целокупности, тогда как самое большее, на что он способен, — «выхватить» из этой целокупности некий «одномерный», а, следовательно, частичный смысл.

Символы, словотворчество, модернизация, полисемия, многозначность, лингвистический плюрализм — все это плоды «тоски по невозможному», стремления передать «несказанное», «невыразимое», «немотствующее». Литература, как и любое произведение искусства, всегда движение вперед — поиск не только новых сюжетов, но и новых форм, ритмов, слов, образов, приемов...

Найденные ритмы обобщают,
И талант им радуйся, пиши!
Но назавтра всех нас отвращают
Эти полумаски без души.
Радости они не обещают,
Разве только новых форм творец
Мертвым формам сам кладет конец.

Вскоре, однако, выясняется, что «новые» формы столь же условны, как и старые. Вот почему борьба и смена литературных «языков», эта отчасти лихорадочная погоня за «реальным», более всего напоминают погоню за убегающим миражем или за горизонтом, отступающим при каждом новом шаге, сделанном по направлению к нему.

У каждого из этих языков одна и та же «беда» и одна и та же «вина». Беда их в том, что, взыскав абсолюта, они в действительности неабсолютны по самому своему существу — способны воплотить отдельные «смыслы» бытия, но

не могут передать его смысловой полноты. Вина же их в том, что, будучи всего лишь оторвавшимися частями некоего единого целого, они, как правило, этого вовсе не осознают и оттого претендуют на самодостаточность: каждый новый язык рождается из восхитительного ощущения, что именно ему удалось открыть ранее неведомую, причем подлинную и окончательную, «правду» о полноте мирового бытия. Вот эта-то иллюзорная и вместе с тем совершенно искренняя, дающая силы жить убежденность и есть «нечистая совесть» литературы, ее «ложное сознание».

У буддийской созерцательницы и поэтессы Ре-Нен, в чем-то предвосхитившей Малларме, есть такие строки:

Эти глаза шестьдесят шесть раз видели приход Осени.
Я достаточно много говорила о лунном свете.
Больше не проси меня об этом.
Просто прислушайся к голосу сосен и кедров
в безветренный день.

О. Хаксли:

Тишина леса в безветренный день есть то, что Малларме называл *creux neant musicien**. Но хотя музыка, которую слушал поэт существовала только в его эстетическом воображении, она была тем чистым Этим, о котором говорила ушедшая из мира созерцательница. «Стой спокойно и знай, что я есть Бог».

Язык — это мировоззрение, идеология, образ восприятия мира. Каков язык, такова и свобода. И. Бродский говорил, что хороший стиль враждебен диктатуре. Язык — это страсти, облаченные в выразительную форму. Язык конкретизирует бесформен-

* Пустое звуков небытие (пер. М. Талова). Строка из стихотворения С. Малларме «Уж кружево отменено...».

ный поток непосредственного опыта в знаки и чувства. Слово и изображает, и выражает, и знаменует, и, кроме того, еще и проникает. Вместо описания писатель предпочитает «приручение слов»: «Ключки реальности, прихотливо соединяясь союзом «и» или словом «потом», создают цельные портреты, образы целого, замкнутого серым забором с гвоздями существования». Язык, считал Пазолини, является первым и последним симптомом происходящих в обществе перемен.

В Критике и истине Р. Барт писал, что со времени Малларме происходит важнейшая «перестановка функций»: «письмо» воссоединяет критика и писателя, писатель превращается в критика, художественное произведение занято описанием условий своего возникновения (этим занимался уже Марсель Пруст). В конце концов, у писателя и поэта «нет более ничего, кроме письма».

Язык — нечто большее, чем средство общения: музыка, мера, причуда. Таков, скажем, малербовский танец слова. Чтобы проникнуться языком, чтобы окунуться в мир поэзии, недостаточно сознательного акта. Хотя всякий текст поддается анализу, поэзия — это то, что остается после его измерения фонетикой и семантикой, синтаксисом и логикой, риторикой и филологией, метрикой и просодией. Потому поэзия во многом творится помимо сознания, поэтому усилия, которых потребовала бы сознательная работа поэта, неизмеримы. Короче — читай П о э з и ю и а б с т р а к т н у ю м ы с л ь.

Те же слова, тот же синтаксис, те же звуки и созвучия, но — другой мир, другое мировосприятие, другое соотношение мысли и слова. — Чудо, возникающее из заклинаний.

Те, кто совершал эти диковинные обряды, непременно должны были верить в могущество слова, причем гораздо больше в эффект его звучания, нежели в собственную его значимость.

От Голоса к Мысли, от Мысли к Голосу, между Действительностью и Отсутствием качается поэтический маятник.

Малларме — это не мир слова, а мир *над* словом: мир чистых идей, чисел, величин, сама природа языка и главное опровержение номинализма. Акт творения — священнодействие и игра. Игра, говорит Валери, основывающаяся на свойствах языка, соответственно определенных и точно обобщенных, долженствующих сделать нас свободными и уверенными в его применении.

Именно к Малларме восходит получившее распространение в поэтиках XX века различие речи обыденной, «инструментально»-информативной, и речи поэтической, «самовитой», в которой знаковый ряд не обязательно отсылает напрямую к своим семантическим значениям, а значим и сам по себе.

Манера Малларме... Да, именно манера — та манера, что выше самого произведения. Манера, делающая слова искусством. Манера предельной требовательности мастера к себе и к слову.

Все творчество Стефана Малларме выросло по существу из его внутренней драмы — драмы самосознания. Подобно Бодлеру, чье влияние он испытал в молодости, Малларме был органически не способен отдаваться на волю жизненной стихии, в том числе и стихии своих собственных ощущений, переживаний и порывов, что во многом объясняет и чисто человеческие черты Малларме — его повышенное самоуважение, сдержанность, требовательность к себе и безукорысленную вежливость по отношению к окружающим.

Будучи аналитиком по призванию, стремясь любой объект превратить в предмет рефлексии, одержимый жаждой «овладеть» как внешней, так и внутренней действительностью («помыслить свою мысль» — вот высшее для Малларме интеллектуальное наслаждение), этот «герой и мученик сознания» ясно

и остро ощущал неустойчивый, текучий характер эмпирических явлений, не менее остро чувствуя в то же время и то, что они, вероятно, должны подчиняться каким-то подспудным закономерностям: «кажимость» внешнего мира можно преодолеть, двигаясь «в глубину вещей», спускаясь «по лестнице человеческого духа» до тех пор, пока сознанию не откроется первопричина всего сущего.

У Малларме практически отсутствуют стихотворные клише, каждый образ является открытием, личным изобретением поэта. Сравнивая сонеты Эредиа и Малларме, посвященные гробнице Эдгара По, Альберт Тибодэ пишет:

Ни одно из этих слов, даже самых вещественных — *гидра, ангел, племя, земля, облако, барельеф, могила, глыба, гранит, грань*, — не существует само по себе; оно существует через подразумеваемое состояние души, которое им обозначено, каждое из них висит в воздухе, смысл, на который оно намекает, может быть найден с помощью своего рода обходного движения.

Комментарий Л. Гинзбург:

В данной связи любопытен перечень преображаемых слов — почти все они освящены поэтической традицией. Для позднего Малларме вообще характерно сочетание подобного словаря с семантическим строем, доводившим его до крайней иррациональности и непонятности. Малларме не хочет расставаться с материалом поэтического языка, оставшегося в наследство от романтиков и парнасцев (недаром он сохранил и канонические формы французского стихосложения).

Уникальность метафорических образов Малларме — при всей их прихотливости и изысканности — в строгости, «чудовищном

уплотнении реальности», концентрации всего мира в одном изображаемом предмете. Кажущаяся «темнота» его поэзии состоит из «ядерной материи», сгущения «вещества» поэзии до невероятных пределов. Вначале мир подлежит развеществлению, затем его элементы, утратившие предметную конкретность, доведенные до «чистых понятий», сгущаются до сверхуплотненного состояния Необходимости, тождественно равной Красоте.

Из лавины лазури и золота, в час
Начинанья, из первого снега созвездья
Ты ваяла огромные чаши, трудясь
Для земли, еще чистой от зла и возмездья,

Гладиолус, который, как лебедь, парит,
Лавр божественных духов, избравших изгнанье,
Пурпур — перст серафима и девственный стыд,
Как смущенье аврор и лозы вызреванье,

Гиацинты и мирты, усладу веков,
И подобную плоти жены беспощадной
Розу, Иродиаду в волненье садов,
Ту, в ком кровь поднимается в ревности жадной!

Ты творила рыдающей лилии цвет,
Белизну, пересекающую вздохи Марины
Надо всей синевою, к горизонту, на свет
Опечаленный лунный, на плач соловьиный!

Славословье в кимвалах, осанна кадил,
Госпожа, славословье в саду наших лимбов!
Эхо к небу восходит, к вечерне светил,
Восхищению зренья, свечению нимбов!

О великая Мать, эти чаши твои
В лоне сильном и трепетном ты создавала
Для поэта, просящего о забвении, —
Бальзамической смерти живые фиалы!

Красота есть, по Малларме, всего лишь формальная упорядоченность Материи; она лишена нравственной наполнен-

ности, и у нее нет никакой цели — одна только внутренняя целесообразность. Вот почему маллармеанская Красота более всего напоминает ажурное кружево, где улы-вещи истончены до предела, а связующие их нити оказываются неизмеримо важнее того, что они связывают, — кружево, которое ни на чем не держится, висит в пустоте: сквозь него просвечивает зияющий провал, тотальное отсутствие, Ничто, вызывающее у Малларме чувство экзистенциального ужаса.

Разработав технику суггестии, заставив читателя пережить наличную действительность не как нечто самодостаточное, но как «тайну», требующую разгадки, искоренив в себе «нечистое я» субъективности и «предоставив инициативу словам», которые под воздействием силовых линий Красоты должны послушно сложиться по ее тончайшему узору, восторжествовав тем самым над Случайностью, Малларме надеялся подобрать «ключ» к универсуму и дать «орфическое объяснение Земли».

Он стремился придать поэзии магическую значимость, достойную мироздания и доступную только избранным. Вот почему его творчество «с размаху разъединяло весь род людской, умеющий читать». Так же как абсолютное большинство бессильно пред миром, так же оно бессильно перед творчеством мастеров такого масштаба.

Представляя одного из его восторженных учеников в Академию бессмертных (Малларме не довелось быть академиком), Ганото говорил: это — трудные авторы. Трудные — ибо не снижающиеся для понимания. Возвышающие до своего, требующие высокой культуры и больших усилий.

Подвижник языка, чьи лингвистические открытия сравнивали с расщеплением атомного ядра, Малларме считал, что даже не писатель мыслит свой язык, но язык мыслит в нем. «Язык не используется кем-то, он сам есть что-то».

В поэзии есть нечто от сновидения. Ее ассоциации не от действительности, а из мира галлюцинаций.

Поэтическое состояние есть состояние абсолютно непредсказуемое, неустойчивое, стилийное, эфемерное, мы утрачиваем его — как и его обретаем — чисто случайно. Этого состояния еще недостаточно, чтобы сделать кого-то поэтом, так же как недостаточно увидеть во сне драгоценность, чтобы найти ее по пробуждении сверкающей на полу.

Назначение поэта отнюдь не в том, чтобы испытывать поэтическое состояние: это — его частное дело. Его назначение — вызывать то же состояние у других. Поэт узнается — во всяком случае, свой узнает своего — по тому очевидному факту, что читатель им «вдохновляется».

Дело поэта даже не в том, как передать поэтическое состояние, а как его возбудить. Поэт стремится выразить больше того, что способен чувствовать, читатель — больше того, что способен выразить, говорит Реверди.

Поэт — медиум. Записывая очередное откровение, он не обязан понимать то, что пишет, ведомый таинственным голосом. «Он мог бы писать на языке, которого не знает...».

Так почему же не пишет?

Потому что Бог, разгневавшись, дал каждому свой язык.

Сегодня мы понимаем — единственный, неповторимый, непереволимый.

Поэт — медиум; он владеет особой духовной энергией, выделяющейся в неоченимые минуты. Можно подражать, копировать, иногда — воровать, нельзя симулировать...

Требуется ли поэзию понимать? Н о ч ь Мюссе почти так же непроницаема как герметичен грядущий Малларме. Поэт вовсе не

обязан понимать, что творит. Назидания противопоказаны. Но даже когда он принимается за назидания, они напоминают *Sagesse* Верлена. В конце концов, за прозрачностью Вийона тоже кроется мрак, в который уже никому не войти. Это неразрешимая проблема — где и когда надобна дешифровка и надобна ли она вообще?

Чистая поэзия...

Раздвигая горизонты выражения человеческого духа, Малларме первым приблизился к ней. Со времен Плотина эта идея — чистоты духа, противостоящего грязи материи — глубоко укоренилась в философии эскапизма. Идея чистой поэзии (как некогда — небесной чистоты) проистекает из осознанной трагичности человеческого удела. Не случайно самый большой поклонник Малларме и изобретатель этого словосочетания — «чистая поэзия» — в письме к своему учителю писал: определение прекрасного легко: оно есть то, что *обезнаддеживает*.

Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-Etre...

Чистая поэзия — как бы словесный эквивалент этой чистоты небытия. Чтобы уяснить это, надо прежде всего ясно осознать еще раз:

Что вселенная — ошибка
В чистоте Небытия.

Так мы подошли к важнейшей маллармистской категории — молчания.

МОЛЧАНИЕ

Итак, *le roème tu*, теория невысказанности, согласно которой вершина поэзии — молчание. Что стоит за этим? Пессимизм?

Неверие в действенность поэзии? Отчужденность поэта? Бесплодность музыки слов?

Знаете, кому первому пришла на ум идея молчания? Никогда не догадаетесь! — Платону! Наиболее серьезные произведения, пишет он, никогда не выливаются в слова. Они «живут в самой идеальной сфере», то есть в голове, где мысли еще не оформлены и не выходят за пределы молчания, из которого возникают.

И не только Платон — все изощренные культуры имели свой символ молчания — таков, например, *wuhsin* или состояние не-языка, к которому стремился Дзен. Это не удивительно: древние всегда уважали молчащего поэта, как женщину, готовящуюся стать матерью. То же — у Чжуан-цзы: дао, выраженное в слове, уже не дао. Затем в учении Киркегора молчание станет философией: естественным поведением человека на высшей стадии восхождения к Богу.

Молчание в состоянии духовного созерцания, в аскезе, в отчуждении от зла мира — существо исихазма, раннего византийского христианства, еще раньше — тертуллиановского принципа абсурдности веры, ибо тема пустоты, отсутствия, недостижимости и непостижимости, чистоты, герметичности в чем-то эквивалентна космическому молчанию.

В молчании рыцаря веры — боль и страдание, но именно боль и страдание есть гарантия того, что он достиг истины.

Как сердцу выразить себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь:
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.

Или:

О, если б без слова
Сказаться душой было можно!

Или:

А душу можно ль рассказать!

Или:

Не нами
Бессилье изведано слов к выраженью желаний.

Еще позже Б. Парен скажет: язык — это порог молчания, через который мне не дано переступить. Это испытание бесконечностью.

Да, в молчании что-то есть: когда рвешься ввысь, рано или поздно приходишь к тому, что искомой незамутненной чистотой обладает только безмолвие.

Но молчать тоже можно по разному, на разных языках, на разных уровнях культуры.

Молчание гениальное и молчание немое. Музыка молчания Д. Кейджа: «4 минуты 33 секунды». Доктрина пустоты.

Но только ли молчание как бесплодность? Может быть, вовсе наоборот: молчание как душа вещей... *Le silence est l'âme des choses...*

Безмолвны слова мои о тебе.
Когда умолкаю — кричу.
Ни крик,
ни молчание непозволительны
по законам нашего времени.
Ты — мой единственный крик,
Ты — молчанье мое навсегда.

Скептически относясь к Фрейдю, Марсель Пруст говорил, что душа человека темна, что «никто не может отдать свою душу», ибо до конца сам ее не знает, ибо на дне души лежит некое молчание, немотство, и, дай Бог, чтобы каждому человеку было о чем молчать. Молчание души — один из признаков человечности и радикально отличается от животности — отсюда «фигура молчания» в философии и красноречивое молчание поэта.

Но молчание не есть немота: только в подлинной речи возможно подлинное молчание.

Язык говорит так же, как безмолвный звон колоколов. Молчание безмолвствует, ибо оно оглашает мир и вещи в их сущности.

Глас молчания не есть человеческое. Пожалуй, напротив, человеческое есть языковое.

Только поскольку человек соотносится с голосом безмолвия, постольку и появляется возможность озвученной речи смертных.

В конце концов, говорит А. Камю, человек в наибольшей степени является человеком благодаря тому, о чем он молчит, а не тому, о чем говорит. И разве его П о с т о р о н н и й — не перевод с языка Молчания?

Бергман фильмом П е р с о н а наставляет художника: если он не хочет тратить свой талант всуе, ему остается либо «молчание», либо...

Сегодня «молчание» властно ворвалось в искусство в виде дадаистского или «автоматического» письма и «театра молчания» Ж.-Ж. Бернара, иллюстрирующего знаменитый афоризм Киркего-

ра: «По-настоящему молчишь не тогда, когда молчишь, а когда говоришь».

Молчание, добавляет Хайдеггер, есть аутентичная форма слова...

Что можно добавить к этому? — Разве то, что молчание сегодня приобретает смысл протеста, что уклонение становится выбором...

ЭЗОТЕРИЯ — ДЛЯ ЧЕГО?

Мой злейший враг — это реальность.
Я успешно борюсь с ней вот уже 30 лет.

К. Андерсен

Чем сильнее противится реальность возможности, тем актуальнее, насущнее эта идея искусства. Искусство ныне вынуждено взять на себя ту роль, которую избрал для себя Дон Кихот: искусство одновременно возможно и невозможно.

Т. Адорно

Отрицание действительности — традиция, уходящая в глубь веков. Гений — почти всегда и в первую очередь — вдохновенный отрицатель. Глубокая неудовлетворенность миром, соединенная со страстным желанием перемен, амбивалентное желание открититься и переделать лучший из миров — таковы его порывы, рождающие шемящее чувство экзистенциальности.

Чем решительнее я стремлюсь понять мир, тем более безродным представляю себе в нем, потому что он как ничто другое не дает мне утешения, говорит К. Ясперс.

Туманная поэзия существовала всегда. Ликофрон, живший в III веке до новой эры, писал: «Вы должны идти по следам моих загадок и найти правильный путь к истине, которая в темноте». Темными были Эмпедокл, Архимед, Гераклит, Плотин, отцы церкви, средневековые мистики, Данте. Темными были маринисты в Италии, культерантисты и концептисты в Испании, эвфуисты в Великобритании, силезцы в Германии — все барочное искусство с его усложненной, тяготеющей к герметизму поэзией.

Почему? Только ли потому, что элитарность сама по себе так притягательна, а обиды так велики?

Комментируя расхождение путей поэта и черни, Тибо писал:

Поэты тщеславны и чувствительны: им нужны восторги и любовь. Одиночество пробуждает в них уязвленную гордость, и когда их никто не слушает, они начинают петь фальшиво.

А певчие птицы?

Да, поэту нравится, когда его слушают многие. Но настоящий, харизматический поэт прежде всего поет для себя. Как соловей. Поет, ибо не может не петь. Поет — даже под страхом смерти. Поет, ибо не имеет других средств выразить себя. И когда поет — разве ему нужны миллионы?

Но почему — эзотерично? изошренно? усложненно?

Поздний Малларме — едва ли не самый темный из французских лириков за все века, добыча разгадывателей ребусов без ключа. Он изобретает мудреные способы уже вовсе ни к чему не отсылать, а взаимоперекличкой речений самодостаточных, начисто избавленных от привязки к своим смыслам вкрадчиво навевать — как в музыке или, позднее, в беспред-

метной живописи — ту или иную смутную душевную настроенность, влекущую за собой бесконечное число подстановок, всегда более или менее допустимых и всегда более или менее произвольных. Пробуя разрубить затянутый всеми его предыдущими блужданиями узел, мучивший когда-то в России и Жуковского: «...невыразимое подвластно ль выраженью?», и по-своему Тютчева с его «мысль изреченная есть ложь», Малларме доходит до упований на «девственную непорочность» книжных полей и пробелов, способных при «лестничном» расположении печатных строк на листе в разворот страниц и вольных сменах наборных шрифтов сделаться наивыразительнейшими «свадебными залогами Идеи» во всем ее неотразимом первородстве. Однако и тогда, открыв этот пригодившийся стихотворцам XX века графический изыск, по-прежнему ничуть не облегчает доступ к тайне своего замысловатого и тем не менее покоряюще слаженного «самопорождающего» письма, которое колдовски немотствует о бытийно несказанном.

За эзотеричностью маллармизма кроется слишком многое... И естественное восхождение поэзии к своим высшим формам, и огромность художественной культуры, и отчаяние при виде общественного распада, грозного роста лицемерия и лжи, и протест против всех этих «прогрессов», «свобод» и «демократий», бегство от них...

Но — прежде всего — осознание исчерпанности простоты.

А раз так, то поэт должен использовать все доступные ему средства, чтобы слова не раскрывали своего прямого значения, иначе ему не создать эстетического произведения.

Ведь выдающееся произведение всегда многослойно, только глубокий смысл свидетельствует о присутствии Бога. Нет Бога — нет поэзии.

Чтобы накануне эпохи катастроф и распада ценностей ощутить почву под собой, поэту необходимо было искать опору внутри самого себя, предаться фантазии, погрузиться в недра слова: игнорировать жизнь, чтобы обрести контакт с жизнью.

Заниматься искусством, держась в стороне от мира, невозможно — варварство не позволяет.

Отдавая себе отчет в возможностях и недостатках берущего начало в барочной лирике культа метафор, нельзя забывать, что за затемненностью и метафоричностью стоит нечто большее, чем бегство от жизни. У всех «темных» поэтов — Луиса де Гонгоры, Марино, Донна, Драйдена, Спонда культеранизм, концептизм и музыка слова — лишь средства для проникновения в человеческие глубины.

Герметичность не смущала Малларме: он осознал, что культурная эволюция, движение вглубь невозможны без непрерывного усложнения — языка, речи, смысла, значения. Не то чтобы не пристало — невозможно изъясняться о запредельном, священном, бытийном на сермяжном языке толпы, плебса. Фактически в поэзии происходило то же, что в науке Максвелла и уже родившегося Эйнштейна...

А были ли темнота? герметичность? отказ от мира? Если были — сводима ли поэзия Малларме к «квинтэссенции непонятности»?

Обладая огромной художественной культурой, Малларме никогда не стремился к нарочитости, отвергая писателей, черпающих вдохновение в чернильнице. По природе скромный и простой, он не желал ни изумлять ни эпатировать. Кстати, и ученики его предпочли изощренности — музыкальность и прозрачную красочность слова:

В окне закатом зажжена
Старинной цитры позолота,
Как будто вновь звенит струна
Под шепот флейты и фагота,

И тревник в глубине окна
Раскрыт монашкой печальной,
Вечерню слушает она...
Слова молитвы величальной,

Но ангел озарил стекло,
Неслышно пролетая мимо,
И арфой в руки ей легло
Крыло ночного серафима,

И в полумраке витража, —
Ни струн, ни флейт, ни величанья:
Под пальцами, едва дрожа,
Струится музыка молчанья.

Малларме — разный: рядом с многозначностью символа — прозрачная ясность и злободневность, наряду с «бесплодностью» И р о д и а д ы — глубочайшая содержательность Л е б е д я . Стихотворения на случай, маленькие, ясные и безыскусные, он писал параллельно с углубленными, насыщенными символами сонетами для посвященных.

Каким шелкам в провалах лет,
Где множество химер истлело,
Сравниться с наготою тела
В глубинах зеркала? О нет!

Знаменам порванным побед
Бахвалиться не надоело;
В поток волос твоих несмело
Я прячу глаз счастливых свет.

Мой рот, ему так мало надо,
Приникнуть к плоти — вся услада,
И он, твой царственный супруг,

В волнах волос, в расплаве лавы,
Как яхонт, дух испустит вдруг,
Глуша последний возглас славы.

Даже И р о д и а д а — не столько бегство от реальности, сколько символическая трагедия бесплодия:

Но горе! В сумерки, в воде твоей глубокой
Постигла я тщету своей нагой мечты...

Бессодержательность поэзии символов — такая же бессмыслица, как вычисление процентов декаденства Верлена или Рембо. Это не просто содержательнейшая поэзия, но прежде всего поэзия наиболее различнейшая, в которой бесконтрольная запись эмоций уживается с тщательно продуманной звучностью каждого слова, интуитивность и подсознательность — с выразительной сжатостью и дисциплиной языка, плюралистический символ — с красочной зарисовкой, виртуозный поэтический образ — с вульгаризмом.

Если то, что поэт приносит *оттуда*, имеет форму, он представляет его оформленным, если оно бесформенно, он представляет его хаотичным. Неясное надо передавать неясным, говорил Рембо. Опасно не то, когда хаос овладевает творчеством, опасно, когда творчество из хаоса вычленяет некую пошлость, объявляя ее последней истиной для всех.

Да, Малларме шел в ногу с культурной эволюцией: говоря, что «броском игральные кости никогда не упразднить случая», он постулировал и физическую неопределенность, и многозначность, и непредсказуемость жизни, своевольное движение которой всегда торжествует над заданностью, выстроенностью, «разумностью», рациональностью. Можно сказать, что в эстетике Малларме декларировал то же, что позже Пригожин в науке. «Подлинность нашему пребыванию на земле» придают не «строй и плац», не утопии и «строгие расчеты», но — соответствие жизни человеческим качествам, многообразию и фундаментальной неопределенности, обеспечивающим движение, развитие, эволюцию культуры.

Малларме фактически изменил понимание эстетической парадигмы как императива, навсегда заданного канона, снял вето с абсолютистских воззрений на цели, средства и возможности лирики.

Завещание-афоризм наставника о бессилии заполучить непреложность мирового всеединства счастливым «броском игральных костей» на сей раз было воспринято не как совет следовать по проложенной им дороге. Наоборот — как предупреждение о тупике, куда заводит чересчур истовое исповедание культурократической веры.

С явлением Малларме искусство окончательно перестало быть развлечением или сладостью, — как оно переставало ими быть с Гомером, Данте или Шекспиром. Развлечение связано с наслаждением, легкостью, бездумностью: насладились — и остыли, насладились — и убили время. Здесь иное: наслаждение-подвижничество, наслаждение-тяжкий труд. Труд Сизифа.

Есть поэты, опускающиеся вниз, к другим. Есть поэты, возвышающие до себя и тем самым резко ограничивающие свой круг. После них все кажется наивным, пошлым, несовершенным. Так в музее вдруг наталкиваешься на Шедевр, после которого идти дальше — бессмысленно.

* * *

Я не был бы искренним, не сказав и этих последних слов о пределе и об отказе, доведенном до предела. По какому бы пути не идти — даже по пути самой чистой из поэзий — рано или поздно приближаешься к тупику исповедуемой эстетики. Доведенная до предела интеллектуальная изошренность снижает остроту и непосредственность восприятия — Поминки по Финнегану!

Я почитаю Андре Бретона, но прекрасно понимаю и Десноса, отказавшегося от крайностей прострации и сновидений, и Метерлинка, эволюционизировавшего от Смерти Танжилья и Там,

внутри к Сокровенному храму и Синей птице, и самого Джойса, усомнившегося в Поминках после толстовских Смерти Ивана Ильича и Сколько земли человеку надо.

В отказе от публики — той публики, которая одним поколением раньше воспринимала выход каждой новой книги Достоевского, Толстого, Теннисона или Арнольда как событие, заключена какая-то болезненность заката, так напоминающая гибель великой империи под натиском гуннов. Разве не так иные поэты ухаживают за своими неприступными музами в башнях из слоновой кости, как император Гонорий холил своих любимых кур на лугах Равенны в то время, как Аларих подходил к Риму?..

Установка исключительно на эстетическую ценность произведения — симптом упадка. В этом смысле Малларме можно было бы назвать новым Каллимахом, если бы не породивший его дух отрицания, выходящий за рамки эстетики.

Но Малларме и не сводим к эстетству! Хотя я не знаком с социальными аспектами его эстетики, они, видимо, сводятся ко все той же формуле: все опасно в настоящем, все губительно в грядущем. Ужасу истории Джойса и хаосу бытия Малларме предшествует христианское чувство апокалиптичности.

Поэт волен петь всё. Ибо когда, появляются табу, исчезает поэзия. Сегодня поэты поют государственные теории так же точно, как раньше в их предшественниках пели соловьи и благоухали розы. На смену Иродиадам пришли Пруфроки, благоговение уступило боли...

Воздушные замки Сезанна строились из старого бидона, кухонного стола, которому давно пора в печку. И через них глядела сама жизнь. Он брал самое простое — и этим утешал. И вся живопись его была проста. И эта простота

была мудрой простотой, простотой, которую порождает труд, непосильная усталость, мозоли и стертые до крови плечи. Значит, в самом простом и нехитром — есть жизнь и есть утешение. Сезанн был дорог тем, что прямо говорил, *откуда* надо искать правды.

Вот он плюрализм — искусства и жизни. Плюрализм в действии. Современники: Малларме и Сезанн...

Влияние Малларме на поэзию огромно; кажется парадоксальным, что почти преднамеренная герметичность рождает такой отклик. И речь здесь не только и не столько о круге Малларме — Дюжардене, Мореасе, Гиле, Бажю, Вьеле-Гриффене, Мерриле, Кийаре, Грегге, Кане, Шарле Морисе, Ретте, к которым в 90-е годы примкнули Валери, Ренье, Самен, Риктюс, Луис, Жид, Клодель, Фор, Жамм, — речь о незримом колледже, охватившем весь мир, об универсальности влияний — от ушедших в социализм Бажю, Кийаре, Мерриле и до коллаборационистов фашистской оккупации. Здесь берут свое начало Мокель, Роденбах, Метерлинк, Верхарн, Сальмон, Милош, Фарг, Жакоб, Тибодде, Морон, Сула, Мишо, Шар, Булэ, Тардьё, Ришар, Вальцер, Остен, Моравская, Руайе, Шерер, Руле, Кон, Аполлинер, Незвал, Неруда, Тзара, Сандра, Кокто, Элюар, Навиль, Пери, Массон, Деснос.

Театральные и драматургические искания Йитса, носившие новаторский, модернистский характер, неотрывны от художественных экспериментов Малларме, Метерлинка, Ибсена, Крэга (в России начала XX века этим занимались Станиславский и Немирович-Данченко). В круг Малларме его ввел Артур Симонс, критик и поэт, блестяще знавший театральные новации Европы. Симонс знакомит Йитса с маллармистскими идеями синтетического театра и с «идеальной Мелисандой» Метерлинка — актрисой Жоржетт Леблан, одухотворенно читавшей стихи Малларме, Верлена и Метерлинка под музыку Форе.

Здесь же истоки многих наших поэтов: эзотерический мистицизм Вячеслава Иванова, скульптура слова Андрея Белого, изощренность Бальмонта, мотивы Нарбута, Северянина, Хлебникова, Брюсова, акмеизм Гумилёва, Мандельштама, Кузмина, Анны Ахматовой, Садовского, Городецкого, кларизм Волошина, открытия Марины Цветаевой — великой несчастной поэзии, которой сполна довелось познать все великолепие реального гуманизма...

С Малларме начинаются те полеты в незнаемое, те сполохи озарений, те сборы урожая бездн, о которых позже Рене Шар скажет: «Самые чистые урожаи зреют в почве несуществующего».

Мы можем жить лишь в приоткрытости, как раз на труднопроницаемой меже, разделившей тень и свет. Но мы неудержимо вброшены вперед. И все наше существо спешит на помощь этому головокружительному рывку.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ЧТО ТАКОЕ ПОЭЗИЯ?	10
ЧТО ТАКОЕ СИМВОЛИЗМ?	48
Алоизиус Бертран	101
ГАСПАР ИЗ ТЬМЫ	101
Теофиль Готье	117
«ГЕРКУЛЕС ТЕО»	119
ОТ «АЛЬБЕРТУСА» ДО «ЭМАЛЕЙ И КАМЕЙ»	132
ПОЭМА ЖЕНЩИНЫ	138
«ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА», ИЛИ ЭСТЕТИКА Т. ГОТЬЕ	143
Т. ГОТЬЕ И Н. ГУМИЛЁВ	152
Жерар де Нерваль	159
Леконт де Лиль	169
ЭСТЕТИКА ПАРНАСА	169
САМОРОДОК С ОСТРОВА РЕКУНЬОН	179
«ПРОКЛЯТАЯ ЗЕМЛЯ БЕСПЛОДНЫМ ПОЛЕМ СТАЛА»	190
Бодлер	207
ЖИЗНЬ	207
ЛИЧНОСТЬ	270
ИЗ ИСТОРИИ ВЛИЯНИЙ	307
ЦВЕТЫ ЗЛА	353
СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ	444
ИЗ КНИГИ ЗАМЕТОК «МОЕ ОБНАЖЕННОЕ СЕРДЦЕ»	454
ЭСТЕТИКА	458
ЭТИКА И РЕЛИГИЯ	484
ФИЛОСОФИЯ И АНТРОПОЛОГИЯ	507
ВРЕМЯ	522

Лотреамон	530
КТО ОН?	539
ПЛАГИАТ ИЛИ ФИЛИАЦИЯ ИДЕЙ?	544
ПЕСНИ МАЛЬДОРОРА	565
Поль Верлен	581
ПОЭЗИЯ	630
МУДРОСТЬ	649
ОТ «ДАВНО И НЕДАВНО» ДО «ПЛОТИ»	654
ВЕРЛЕН В РОССИИ	662
Артюр Рембо	669
ВСПЫШКА ЗАРНИЦЫ	673
МИФ О РЕМБО	676
РАЗРУШИТЕЛЬ?	691
ПОЭЗИЯ КАК ЯСНОВИДЕНИЕ	717
ОЗАРЕНИЯ	720
ПРЕБЫВАНИЕ В АДУ	736
НАСЛЕДСТВО...	750
РЕМБО В РОССИИ	753
Стефан Малларме	761
ТАК КТО ЖЕ ВЫ, МЭТР?	773
ЕГО СУЩНОСТЬЮ БЫЛ ОТБОР	791
ВИРТУОЗ НА ПОПРИЩЕ ЧИСТОТЫ	806
МУЗЫКА	817
СЛОВО	821
МОЛЧАНИЕ	832
ЭЗОТЕРИЯ — ДЛЯ ЧЕГО?	836

