

Памяти Марии Аннинской

Roberto Calasso

LA FOLIE
BAUDELAIRE

Adelphi Edizioni

Роберто
Калассо

Сон
Бодлера

Ад Маргинем Пресс

УДК 821.133.1Бодлер
ББК 83.3(4Фра)5-8Шарль
Бодлер
К 17

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

GARAGE

AdMarginem

Издательство благодарит
The Wylie Agency
и Elkost Intl. Literary Agency
за помощь в приобретении
прав на данное издание

В оформлении обложки
использовано произведение
Жана Огюста Доминика
Энгра «Маленькая купаль-
щица, или Интерьер гарема»,
1828.

Перевод —
Александр Юсупов
(главы 1–3, 6–7),
Мария Аннинская
(главы 4–5)
Редакторы —
Ирина Заславская (главы 1, 6–7),
Мария Аннинская (главы 2–3)
Дизайн —
Анна Сухова

Калассо, Роберто
К17 Сон Бодлера / Роберто
Калассо. — М. : Ад Маргинем
Пресс, Музей современного
искусства «Гараж», 2020. —
376 с. — ISBN 978-5-91103-527-3.

В центре внимания Роберто Калассо (р. 1941) создатели
«модерна» — писатели и художники, которые жили
в Париже в девятнадцатом веке. Калассо описывает
жизнь французского поэта Шарля Бодлера (1821–1867),
который отразил в своих произведениях эфемерную
природу мегаполиса и место художника в нем.
Книга Калассо похожа на мозаику из рассказов самого
автора, стихов Бодлера и комментариев к картинам
Энгра, Делакруа, Дега, Мане и других. Из этих деталей
складывается драматический образ бодлеровского
Парижа.

Оригинальное название книги — *La Folie Baudelaire* —
взято Калассо из Сент-Бёва, который писал о «Фоли-
Бодлер» (труднопереводимая игра слов, каламбур)
по аналогии с «Фоли-Бержер». Знаменитое варьете
и кабаре «Фоли-Бержер» было для праздных буржуа
одним из символов парижского веселья и богемной
жизни XIX века, а для интеллектуалов того времени
таким символом стало воображаемое увеселительное
заведение «Фоли-Бодлер». Русскому изданию книги
Роберто Калассо было решено дать название «Сон
Бодлера», отсылающее к центральному эссе автора,
где говорится о бодлеровском понимании судьбы
искусства в буржуазном обществе.

LA FOLIE BAUDELAIRE
Copyright © 2008, Adelphi Edizioni S.p.A., Milano
All rights reserved

© Аннинская М., наследники, перевод, 2020
© Юсупов А., перевод, 2020
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2020
© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/
IRIS Foundation, 2020

Оглавление

I

Первозданный мрак вещей.

*Перевод А. Юсупова,
редактура И. Заславской с. 6*

II

Мономания Энгра.

*Перевод А. Юсупова,
редактура М. Аннинской с. 88*

III

Посетители Мадам Азюр.

*Перевод А. Юсупова,
редактура М. Аннинской с. 135*

IV

Сон про музей в борделе.

Перевод М. Аннинской с. 152

V

Зыбкое чувство современности.

Перевод М. Аннинской с. 186

VI

Стихия детства.

*Перевод А. Юсупова,
редактура И. Заславской с. 284*

VII

Камчатка.

*Перевод А. Юсупова,
редактура И. Заславской с. 303*

Примечания с. 343

Список иллюстраций с. 358

Именной указатель с. 362

*Памяти Энцио
Туроллы*

I. Первоз мрак

Роберто
Калассо

6

Сон
Бодлера

данный вещей

Бодлер предлагал матери Каролине посещать тайные встречи в Лувре: «В Париже нет лучше места для светской болтовни: тепло, не скучно, к тому же ничто не повредит репутации честной женщины»¹. Так непринужденно собрать воедино все звенья: боязнь холода, ужас перед скукой, обхождение с матерью как с любовницей, секретность и благопристойность на фоне искусства — мог только он. Приглашение, от которого невозможно отказаться, как будто распространяется на любого читателя. И любой может на него откликнуться, блуждая по произведениям Бодлера, как по одному из парижских Салонов, о которых он писал, или, скажем, по залам Всемирной выставки, где соседствуют вечное и мимолетное, возвышенное и суетное. Но если тогда их окутывал порочный дух времени, то теперь это было бы опиумное облако, что скроет вас от мира и даст собраться с силами перед возвращением на летальные, маниакальные просторы двадцать первого века.

«Все, что опосредовано, — ничтожно» (Чоран; сказано в беседе). Не делая культа из свободно звучащей фразы, Бодлер обладал редким даром прямоты, умением пропускать через себя и отбирать слова, способные мгновенно вливаться в поток чужих мыслей — и оставаться там, порой ничем не выдавая своего присутствия, до тех пор, пока они вдруг не грянут с подлинной, мучительной, чарующей силой. «Здесь он негромко ведет беседу с каждым из нас»², — писал Андре Жид в предисловии к изданию «Цветов зла» (1917). Фраза, по-видимому, поразила Беньямина; по крайней мере, именно ее мы обнаруживаем выписанной отдельно в черновиках его «Пассажей». В Бодлере (как и в Ницше) было то, что любому казалось близким, и потому, запав однажды в душу, навсегда свивало там себе уютное гнездышко. Это голос, «приглушенный, словно грохотание ночных карет, проникающее сквозь стеганные стены будуаров»³; определение, вышедшее из-под пера Барреса, подсказал сам Бодлер: «Доносится только грохотание запоздалых и измученных извозчиков»^{*}. Его тон застает врасплох, «как слово, сказанное на ухо, когда этого не ждешь»⁴ (Ривьер). В годы, осененные Первой мировой войной, это слово казалось жизненно необходимым. Подобно языку колокола, оно билось в разгоряченном мозгу, когда Пруст писал свое эссе о Бодлере, по памяти нанизывая одну за другой цитаты, будто строчки детской считалки.

** Бодлер III. В час утра. Перевод Эллиса. — Здесь и далее звездочками отмечены примечания переводчика.*

Тому, кто утомлен и истерзан печалью, трудно найти лекарство лучше, чем страница-другая Бодлера. Проза, лирика, стихотворения в прозе, письма, фрагменты — все подойдет. Особенно проза, а точнее, тексты о художниках. Некоторые из этих художников сегодня совсем не известны, и единственное, что мы знаем о них, — имена и те несколько слов, которые посвятил им Бодлер. Мы наблюдаем, как он фланирует среди роящейся толпы, и нам кажется, будто поверх нашей нервной системы нарастает новая, способная

ощущать малейшие потрясения и уколы. Отчего оцепенелые и закоснелые рецепторы принуждены вновь пробудиться.

Вал Бодлер захлестывает все и вся. Возникнув до появления его самого, он катит вперед, не замечая препятствий. Шатобриан, Стендаль, Энгр, Делакруа, Сент-Бёв, Ницше, Флобер, Мане, Дега, Рембо, Лотреамон, Малларме, Лафорг, Пруст и другие — вершины и впадины этого могучего вала, то ли сбитые с ног и на несколько мгновений скрывшиеся в пучине, то ли сами ставшие частью той силы, которая, кипя, обрушивается на головы других. Импульсы внутри нее пересекаются, расходятся, сталкиваются, обращаются в стремнины и водовороты. Затем течение обретает покой и плавность. Потом волна продолжает бег, по-прежнему нацеленная «в неведомого глубь»* — начальную и конечную точку ее пути.

* *Бодлер III. Плаванье.*
Перевод М. Цветаевой.

Воистину вызывают ликование строки Бодлера, посвященные Жану-Франсуа Милле: «Его несчастье — стиль. Его крестьяне — самодовольные педанты. Их мрачная, непробиваемая дикость внушает острую неприязнь к ним. Что они ни делают — сеют или жнут, пасут коров или стригут овец, — всем своим обликом они как бы укоряют нас: „Нам, обездоленным, довелось оплодотворить этот мир! На нас возложена высокая миссия, мы священнодействуем!“»⁵

Посетители бродили по Салонам, вооружившись брошюрой с описанием сюжетов выставленных картин. Оценка полотна основывалась на степени соответствия изображения той теме, которой оно посвящено, притом что темы взяты преимущественно из истории или мифологии, если не считать портретов, пейзажей и жанровых сцен. Обнаженная натура появляется всюду, где это позволяет мифологический или библейский сюжет (так, Эсфирь Теодора Шассерио стала титулованным архетипом девушки с обложки). А иначе к ню прилагается оправдательная этикетка в ориенталистском стиле. Однажды в Салоне Бодлер обратил вни-

мание на двух солдат. Они «в смятении глядели на картину, изображавшую интерьер кухни. „А Наполеон-то где?“ — недоумевал один (в каталоге перепутали номера, и кухня была помечена цифрой, относившейся к знаменитой баталии). „Дубина! — возразил второй. — Ты что, не понял, они варят суп к его возвращению!“ И солдаты удалились, довольные художником и собой»⁶.

«Салоны» Дидро положили начало раскованной, подчеркнуто субъективной, непримиримой физиологической критике. К полотнам она относится как к людям; блуждая среди пейзажей и портретов, критик использует их как трамплин в искусстве перевоплощения, коему предается с тем же азартом, с каким после сбрасывает маску. В этом смысле «обойти Салон» — значит пробежать глазами упорядоченный строй изображений, представляющих собой самые разные ипостаси жизни, от непроницаемой немоты натюрморта до высоких истин Библии и велеречивых церемониалов Истории. Живой ум Дидро был открыт всему на свете, поэтому Салон становился для него наиболее удобным способом продемонстрировать работу своей мыслительной мастерской.

Дидро не столько порождал мысли, сколько умел с подлинным блеском развивать их. Ему было довольно фразы, вопроса — и мысль уже фонтанировала неудержимо, способная завести его куда угодно. Этот путь сулил массу открытий, но Дидро шел дальше, не давая себе труда осмыслить их и порой даже не сознавая совершенного открытия. Это был для него лишь мостик, связка с другими идеями. Иное дело — Кант, считавший своим долгом узаконить любое высказывание. Для Дидро фраза имела значение, только если толкала его вперед. Его идеалом было вечное движение, нескончаемая вибрация, и он не помнил ее начальной точки, а конечную определял случай. «Ничто из моих произведений так не напоминает меня самого»⁷, — отзывался

Дидро о «Салонах», ведь Салоны — это движение в чистом виде, не только от одной картины к другой, но и внутрь, потом обратно, а иногда и без пути наружу: «Довольно хороший способ описывать картины, особенно пейзажи, таков: войти на место действия, справа или слева, и, двигаясь по нижнему краю, рассказывать по порядку обо всем, что видишь»*. Прогулка Дидро по Салону с неожиданными сменами курса, ускорениями, остановками и пространственными рассуждениями на отвлеченные темы предваряла уже не просто мысль, а целостный опыт. После чего, оборотясь лицом к миру, он лапидарно изречет: «Я не мешал впечатлению отстояться и пропитать мою душу»**.

* Дидро Д. Салоны.
Перевод И. Я. Волевич,
Вал. Г. Дмитриева,
С. В. Шкунаева.

** Там же.

Когда Бодлер впервые увидел свою фамилию (тогда он звался Бодлер-Дюфаи) на обложке брошюрки, посвященной Салону 1845 года, ему захотелось, чтобы кто-нибудь уловил сходство между ней и заметками Дидро. Критику Шанфлэри он послал записку: «Решите писать *насмешливо* — сделайте милость, только не задевайте мои больные места. А если хотите меня порадовать — вставьте несколько серьезных строчек и УПОМЯНИТЕ „Салоны“ Дидро.

Может быть, лучше будет И ТО, И ДРУГОЕ»***.

Шанфлэри не нашел причин отказать другу, и несколько дней спустя в газете «Корсэр-Сатан» появилась анонимная заметка, в которой были следующие слова: «Г-н Бодлер-Дюфаи пишет смело, как Дидро, правда, не прибегает к парадоксам»⁸.

*** Бодлер Ш. Письма.

Что именно у Дидро так привлекало Бодлера? Разумеется, не «культ Природы». «Великая религия»⁹, роднившая Дидро и Гольбаха, была совершенно чужда Бодлеру. Притягивали прежде всего специфический ход мысли и психическая неуравновешенность, в которой, как писал Бодлер о персонаже одной из пьес Дидро, «сентиментальность окрашена

иронией и даже неприкрытым цинизмом»¹⁰. Нельзя же считать роковым совпадением тот факт, что именно у Дидро, одного из первых французов, встречается слово «сплин»? Вот что пишет он Софи Волан 28 октября 1760-го: «Не знаете, что такое сплин, или английская хандра? Я тоже этого не знал»¹¹. Его друг, шотландец Хуп, рассказал ему об этом новом бедствии.

Дидро был во всех аспектах конгениален Бодлеру; в конце концов он не выдержал и в примечании к одной из глав «Салона 1846 года» открыл карты: «Тем, кого задевают вспышки моего справедливого гнева, рекомендую прочесть „Салоны“ Дидро. Среди прочих образцов благородства они узнают, как великий философ отнесся к одному художнику, обремененному семьей. Дидро посоветовал ему отказаться либо от живописи, либо от семьи»¹². Те, кто станут искать этот пассаж в «Салонах» Дидро, напрасно потратят время. Но Бодлеру явно хотелось, чтобы Дидро это написал.

Нить невинной наглости, связующая «Салоны» Дидро с обзорами Бодлера, проходит через важное промежуточное звено — «Историю живописи в Италии» Стендаля. Изданная в 1817 году и практически не нашедшая читателей, эта книга, судя по всему, стала для молодого Бодлера бесценной инициацией. И не столько из-за глубокого проникновения Стендаля в творчество художников (что никогда не было его сильной стороной), сколько из-за той дерзкой, напористой, беспечной манеры письма, когда автор готов на все, лишь бы не было скучно. Утомительные подробности (описания, даты, детали) Стендаль, не смущаясь, позаимствовал у Ланци. Бодлер же из благоговения присвоил себе два отрывка из книги Стендаля, руководствуясь правилом, которое гласит: настоящий писатель не берет взаймы, а ворует. Речь идет о самом изысканном месте его «Салона 1846», посвященном Энгру. Вся история литературы — история тайная, ибо никто и никогда не сможет написать

ее полностью (писатели очень ловко маскируются), — представляет собой длинную, извилистую гирлянду плагиата. Имеется в виду отнюдь не фактография, почерпнутая Стендалем у Ланци из-за спешки и лени, но воровство от восхищения, от стремления к физиологической ассимиляции, что составляет одну из самых ревностно хранимых тайн литературы. Отрывки, вытянутые Бодлером у Стендаля, полностью совпадают по тональности с его собственной прозой и в решающий момент подкрепляют его аргументацию. Литература, как эрос, опрокидывает барьеры сдержанности ради утверждения собственного Я. Любой стиль превращается в вожаемый трофей будущих военных кампаний, которые небольшими отрядами, а то и целыми армиями хозяйничают на чужой территории. Не исключено, что желающий процитировать Бодлера-критика приведет строки, на деле принадлежавшие Стендалю: «Мсье Энгр рисует блестяще и необычайно скоро. Его наброски идеальны в естественности своей; его рисунок по большей части лаконичен, но каждая линия необходима для передачи контура. Сравните его рисунок с графикой нынешних ремесленников, нередко его же учеников: они тщательно выписывают мелочи, оттого и нравятся профанам, неспособным разглядеть значительное в любом жанре»¹³.

Еще один случай: «Прекрасное есть лишь обещание счастья»¹⁴. Как видно, Бодлеру запали в душу эти слова Стендаля, коль скоро он трижды цитировал их в своих статьях. Он вычитал их в книге «О любви», что все еще прельщала узкий круг посвященных. Стендаль, само собой, имел в виду вовсе не искусство, а женскую красоту. То, что в этом знаменитом определении красоты не было никакого метафизического подтекста, следует из другой его книги — «Рим, Неаполь и Флоренция». Пять часов утра; автор в полупрозрачности возвращается с бала и пишет: «За всю свою жизнь не видел собрания таких красивых женщин. Перед их красотой невольно опускаешь глаза. С точки зрения фран-

цуза, она имеет характер благородный и сумрачный, который наводит на мысль не столько о мимолетных радостях живого и веселого волокитства, сколько о счастье, обретаемом в сильных страстях. Я полагаю, что красота — это всегда лишь *обещание счастья*»*. В этом стэндалевском presto сразу чувствуется юношеский пыл. Стендаль думает о жизни, и этого ему довольно. Бодлер не может удержаться от мудрствования, он переводит цитату в плоскость искусства и вместо «красоты» говорит о «Прекрасном». Женские прелести уступают место платоническим категориям. Но тут происходит конфликт со «счастьем», которое в эстетических рассуждениях — даже у Канта — никогда не было связано с Прекрасным. Мало того, в переиначенном контексте слово «обещание» обретает эсхатологический оттенок. Что за счастье может сулить Прекрасное? Уж не то ли, которое беспардонно воспевал век Просвещения? Бодлера никогда не влекло на этот путь. Но что тогда понимать под счастьем? Создается впечатление, что «обещание счастья» — это намек на идеальную жизнь, на то, что подчиняет себе эстетику. Именно в этом утопическом свете, который значительно сильнее у Бодлера, чем у Стендаля, «обещание счастья» всплывет почти столетие спустя в трактате «Minima moralia» Адорно.

* Перевод Н. Рыковой.

С появлением фотографии мир ринулся бессчетно воспроизводить свое изображение, повинувшись той самой *concupiscentia oculorum***, носители которой распознавали друг друга мгновенно, как умеют лишь извращенцы. «Это грех нашего поколения, — заметил Готье. — Никогда взгляд еще не был так жаден»¹⁵. Ему вторит Бодлер: «С юности мои глаза, влюбленные в живопись и графику, не ведали насыщения, и, думается, скорее рухнет мир, *impravidum ferient****,

** Похоти взгляда (лат.).

*** Побьют бесстрашного (лат.). Цитата из «Од» Горация, книга третья, 3, 7–8: «Лишь если мир, распавшись, рухнет, / Чуждого страха сразу обломки. Перевод Н. Гинцбурга.

чем я стану иконоборцем»¹⁶. Однако малочисленное племя иконопочитателей все-таки сформировалось. Они исследовали извилистые лабиринты больших городов, отдаваясь «наслажденью хаосом и необъятностью»¹⁷ призрачных титанов.

Визуальный голод, утоляемый осмотром и перевариванием бесчисленных произведений искусства, был мощным стимулом для прозы Бодлера. Он оттачивал свое перо в «борьбе против пластических изображений»¹⁸, хотя это была скорее гипнэротомасия, «любовное борение во сне», чем подлинная война. Бодлер не собирался изобретать на пустом месте, напротив, он стремился переработать уже существовавший материал, видение, являвшееся ему то в галерее, то в книге, то просто на улице, будто бы литература была для него прежде всего способом формального перехода из одного регистра в другой. Так рождались некоторые из его совершеннейших образов, которые долго смакуешь, забывая о том, что они были простым описанием акварели. «По аллее, расчерченной полосами света и тени, быстро едет карета, где, точно в гондоле, томно полулежат красавицы; они небрежно внимают вкрадчивым любезностям кавалера и лениво отдаются ласке встречного ветерка»*. Едва ль кому-либо удастся многое разглядеть в Бодлере, не разделяя, хотя бы отчасти, его преданности зрительным образам. Первой в списке признаний, которые можно понимать буквально, со всеми вытекающими последствиями, несомненно, будет строка из «Моего обнаженного сердца»: «Восславить культ образов (моя великая, единственная, изначальная страсть)»**.

* Бодлер III. Об искусстве. Перевод Н. Столяровой и Л. Липман.

** Бодлер III. Мое обнаженное сердце. Перевод Л. Ефимова.

Писательское вдохновение приходит, когда автор начинает ощущать неодолимый магнетизм, незаметное смещение окружающего пространства хотя бы на несколько граду-

сов. Абсолютно все на его пути — афишу, вывеску, газетный заголовок, слова, услышанные в кафе или во сне, — он складывает в специально отведенное для этого надежное место для дальнейшей переработки. Именно таким было действие Салонов: всякий раз они давали выход неповторимым нотам поэзии и прозы Бодлера. Вот он осматривает Выставку 1859 года и доходит до живописи на военные темы. Удручающее зрелище. «Этот жанр живописи, если вдуматься, — сплошная фальшь либо ничтожество»¹⁹. Но хроникер, не имеющий права пренебрегать своими обязанностями, все же находит мотив для восхищения: полотно Табара, где мундиры алеют, как маки «на фоне зеленого океана»²⁰. Это сцена Крымской войны.

Внезапно, подобно резвому скакуну, Бодлер сбивается с заданного курса, влекомый воображением: «Чем непринужденнее и щедрее фантазия, тем более она опасна. Опасна, как стихотворение в прозе, как роман, как любовь к проститутке, скоро вырождающаяся в причуду или разврат; словом, опасна, как всякая неограниченная свобода. И в то же время фантазия безбрежна, как вселенная, помноженная на число всех своих мыслящих обитателей. Стоит кому-то задержать на чем-либо взгляд — и фантазия уже в действии, но если человек лишен одухотворенности, которая озаряет магическим лучом вещи, погруженные в первозданный мрак, тогда фантазия становится отвратительным излишеством, опошленным первой попавшейся рукой. Здесь уже нет места аналогиям (они разве что случайны), есть лишь сумбур и диссонансы, режущая глаз пестрота заросшего сорняками поля»²¹. Откуда ни возмись явившиеся строки разлетаются во все стороны, являя собой доселе невиданную смесь автобиографии, литературы, метафизики. Скорее всего, никто бы и не обратил внимания на этот фрагмент обычного выставочного обзора, такого же, как все прошлые и будущие, но именно здесь, подобно алым макам-мундирам с полотна Табара, «магический луч» проливается

на «вещи, окутанные первозданным мраком». В последних четырех словах звучит один из тех аккордов, которые *суть* Бодлер. Напрасно мы пытаемся извлечь его из-под пальцев Гюго или Готье. «Первозданный мрак вещей» — вот общая, объединяющая форма нашего восприятия. Но нужен был Бодлер, чтобы найти ей соответствующее выражение. Нашел и упрятал в комментарий к рядовой батальной картине. Примерно так же мы постигаем и самого Бодлера — идя по кромке стиха, выискивая обрывки фраз, разбросанные по прозе. Хотя и этого вполне достаточно. Бодлер схож в этом смысле с Шопеном (первым их имена связал Андре Жид в примечании к статье 1910 года). Он проникает в области, недоступные другим, как еле слышный шепот, который нельзя заглушить, поскольку невозможно отыскать его источник. Шопена и Бодлера узнают по звукам фортепиано, прорывающимся из-за прикрытых ставней, или по микроскопической пылинке, вылетевшей из памяти. Так или иначе, они оставляют неизгладимый след.

Что имел в виду Бодлер, когда писал: «Здесь уже нет места аналогиям (они разве что случайны)»²²? Сильно сказано. Но есть ли в этом подтекст? Нет аналогии — нет и мысли, трактовки, а значит, возможности раскрывать «первозданный мрак вещей»²³. Термин *analogia* (снискавший дурную славу у философов Просвещения из-за его туманности, непрочности, надуманности, что свойственна метафоре, незаконно влезшей на чужую территорию) дал Бодлеру единственный ключ к знанию, которое «озаряет магическим лучом вещи, погруженные в первозданный мрак»²⁴. Существуют ли иные формы этого знания? Конечно, только они не привлекают Бодлера. Он считает аналогию наукой. Возможно, даже высшей из наук, ибо провозгласил фантазию «королевой дарований»²⁵. В известном письме, адресованном Альфонсу Туссенелю, Бодлер объясняет: «*Воображение* — самое *научное* из всех дарований, ибо только оно постигает *всеобщую аналогию*, или

то, что мистическая религия называет *соответствием*»²⁶. Отсюда смущение, отторжение, нетерпимость к использованию *фальшивой аналогии*. Это все равно что следить за подсчетами, видя в них явную ошибку, которая делает их бессмысленными, но вы поневоле миритесь с ней, в силу того что аналогия для подавляющего большинства — нечто декоративное, необязательное. А Бодлер дал своей музе имя Аналогия и при okazji счел своим долгом заявить об этом в письме убежденному фурьеристу, антисемиту и натуралисту, чьи изыскания в зоологии были весьма фантастичны.

Кто заронил в душу Бодлера семена *анalogии*? Это понятие он мог обнаружить у Фичино, Бруно, Парацельса, Бёме, Кирхера, Фладда; из более поздних — у фон Баадера или Гёте. Но предпочел искать ближе к собственной эпохе, у автора, который балансировал между невежественностью и визионерством, у Фурье. В разных трудах этого неисправимого приверженца болтологии то и дело упоминается «универсальная аналогия», якобы дающая ответ на все вопросы. Логика умозаключений Фурье, как правило, не выдерживает проверки на прочность. А Бодлер однажды, мимоходом, но вполне уверенно обосновал это свое юношеское увлечение: «Как-то раз явился Фурье и со свойственной ему напыщенностью раскрыл нам тайны *анalogии*. Не стану отрицать ценности некоторых его открытий, хотя считаю, что он чересчур привержен материалистической точности, чтобы не впадать в ошибки слишком поспешных нравственных выводов»²⁷. За спиной Фурье тут же вырастает тень другого эксцентрика, в значительно большей степени созвучного Бодлеру, — Эммануила Сведенборга. «Впрочем, Сведенборг с более открытой душой внушил нам, что *небо* — это огромный человек, что всё — форма, движение, число, цвет, запах, как в *духовном*, так и в *естественном*, — значимо, взаимосвязано, изменчиво, *созвучно*»²⁸. В последнем слове и сокрыта разгадка. Аналогия и созвучие для Бодлера являются равнозначными понятиями («Фурье и Сведен-

борг — один со своими аналогиями, второй при помощи *соответствий* — воплотились в видимом нами растительном и животном мире, открывающемся не в речах, а в формах и красках»²⁹). Бодлера, когда он писал о Вагнере, посетила удивительная догадка. Чтобы подкрепить свои выводы и словно апеллируя к неназванному авторитету, он цитирует первые два катрена из сонета «Соответствия», осеняющего «Цветы зла» подобно психопомпу. Причем вводит он эти четверостишия фразой, которая в очередной раз утверждает неразрывную связь соответствий с аналогией: «Все предметы определяются посредством взаимных аналогий, начиная с того дня, когда Господь определил мир как сложную и неделимую совокупность»³⁰.

В другие эпохи — последней из них стал пансофистский XVII век — на фундаменте подобных аксиом возводились месопотамские цитадели с вращающимися скрижалями *signaturae*^{*}, где были тщательно
* Надписей (лат.).
учтены и связаны друг с другом все
слои вселенной. Но во времена Бодлера?.. Когда кредиторы становились все беспощаднее, а «Сьекль» ежедневно рапортовала о величии прогресса, этого «тусклого светильника, что затуманивает все области познания»³¹? В те годы мыслящий человек был обречен на «вечный грех»³² — тот самый, который, согласно Гёльдерлину, впервые выпал на долю Эдипа: *вечно искать толкование*, без начала и выхода, без подготовки, фрагментарно, то и дело повторяясь. Подлинная черта «нового времени», обретшая форму в творчестве Бодлера, — это бесконечная погоня за образами, взнузданная «демоном аналогии»³³. Для того чтобы верно разместить соответствия, необходим образец, на который можно ссылаться; однако уже во времена Бодлера стало очевидно, что все каноны канули в Лету. Как следствие, подобным условием могла стать сама нормальность. Толкования сбросили бремя ортодоксальности, какая существовала в Древнем Китае, где раз навешенный ярлык позволял придать форму

изначальной мысли и передать ее далее через паутину соответствий. Ныне же любые правила следовало отвергать за неимением доказательств (отсюда и нетерпимость Бодлера к системам любого толка). Дозволено было лишь двигаться вперед через множество планов, знаков, образов, без какой-либо уверенности ни в начальной точке, всегда произвольной, ни в конечной, до которой едва ли была возможность добраться ввиду отсутствия канона. Таково неизбежное условие для всех живущих, по крайней мере, со времен Гёльдерлина. Пожалуй, ни на кого это условие не подействовало сильнее, чем на Бодлера; достаточно проследить его нервные реакции. Они обострялись, усиливались. Никакой другой писатель того времени не носил в себе столько тотемической силы. Ста пятидесяти лет оказалось недостаточно, чтобы ослабить ее. Причем это связано не с физической силой или совершенством формы, а с чувствительностью. Именно в том значении, в каком понимал ее Бодлер. («Не презирайте людей чувствительных. Чувствительность любого человека — это его добрый гений»^{*}.) Что случится после того, как будет сброшена сми-
рительная рубашка системы? Сам

^{*}Перевод Е. В. Баевской.

Бодлер при описании происходящего сначала ироничен, но ближе к концу его слог тяжелеет: «Обреченный на непрестанную и унижительную смену убеждений, я принял важное решение. Дабы избежать ненавистного мне философского отступничества, я, в гордыне своей, избрал смиренный удел скромности: решил довольствоваться простым чувственным восприятием и возвратом к первозданной простоте»³⁴. Подобные откровения крайне редки у Бодлера. «Решил довольствоваться простым чувственным восприятием» — эта фраза вполне могла бы стать его девизом и исчерпывающим объяснением той безапелляционности, которой так часто грешат его высказывания.

Гюго, Ламартин, Мюссе, Виньи — так именовались высоты французской поэзии на момент вступления Бод-

лера в ее пределы. Координаты другого объекта определялись лишь по соотношению с ними. «Куда ни посмотришь, все уже занято», — делился наблюдениями Сент-Бёв. Так и было, если смотреть по горизонтали. Бодлер выбрал вертикаль. Для этого следовало вложить в язык немного метафизики, которая до той поры отсутствовала. Бодлер сумел это сделать еще до встречи с Эдгаром По и Жозефом де Местром, у которых он с благодарностью учился мыслить. Бодлер, как и Джон Донн, был метафизичен по природе своей. Не потому, что много времени проводил в кругу философов (их он, по большей части, игнорировал); не из-за склонности к смелым умозаключениям, которые лишь изредка вспыхивали в строчках в основном журналистского толка. Нет, у Бодлера было то, чем не могли похвастаться его парижские современники, чего был лишен даже Шатобриан, — метафизическая антенна. Именно это имел в виду Ницше, когда писал, что Бодлера «ничто не отличало от немца, за исключением гипертрофированной эротичности, которой болен Париж»³⁵. Окружающие, скажем Гюго, могли обладать незаурядным даром сочинительства, а Бодлер был наделен блистательной способностью видеть жизнь такой, какая она есть. Как Джон Донн, он умел наполнить любые свои стихи и прозу особой вибрацией, которая вмиг заполняла все пространство и столь же внезапно исчезала. Подлинно метафизическим было у Бодлера острое, опережающее любую мысль ощущение момента, когда жизнь, словно разворачивая пестрый ковер, открывала ему свою удивительную многоплановость. «Я довольствовался тем, что чувствовал»³⁶. За этой ложной скромностью видны безумные претензии на превосходство.

Универсальная аналогия. Стоит произнести эту формулу, как со дна веков всплывает массивное сооружение, каким был европейский эзотеризм с начала XV века. Он принимал разнообразные формы, среди которых платонизм

(смягченный у Фичино и резкий, тяжелый у Бруно), натуралистическая мозаичная теософия Фладда и тевтоно-космическое учение Бёме, доктрины Сведенборга, Луи-Клода де Сен-Мартена. Учения разнились и нередко были противоположны друг другу. Никто из этих мыслителей, однако, не поставил под сомнение принцип универсальной аналогии. Сама мысль была вариацией, исполненной на «огромной клавиатуре *соответствий*»³⁷, что влекло за собой отражение, притяжение или отторжение ее рассеянных повсюду элементов. Не нужно было ничего больше, чтобы отыскать в сущем амброзию и отраву смысла.

Бодлер был одним из звеньев этой длинной цепи. Он лишь добавил сюда стихию, до той поры отсутствовавшую, или подспудную, но никогда не рассматриваемую как таковая: литературу. Вот почему десять строк Бодлера обладают более мощным воздействием и прочнее оседают в памяти, чем сто страниц Сведенборга, хотя у этих десяти строчек и ста страниц может быть один и тот же смысл. Правда, Бодлер, благодаря универсальному пропуску, которым стала для него литература, позволял себе многочисленные отступления от темы, длительные блуждания, которые другие эзотерики считали запретным плодом — очевидно, себе во вред.

Решающее слово по поводу аналогии сказал, пожалуй, Гёте: «Каждый существующий предмет есть аналог всего существующего, потому наличное бытие одновременно представляется нам раздробленным и связным. Если слишком присматриваться к аналогиям, все отождествится со всем; если закрывать на них глаза, все рассыплется в бесконечное множество. В обоих случаях мысль впадает в застой: в одном — от преизбытка жизни, в другом — оттого, что она умерщвлена»*. Как часто бывает у Гёте, удивление рождает лишь промельк в самом конце. В правильно выстроенной фразе выстреливает последнее слово: «getötet», «умерщвлена». Но можно ли убить

* *Гёте И. В. Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся.* Перевод С. Ошерова.

созерцание? Что для Гёте равносильно вопросу: «Можно ли убить самое жизнь?» *Избегая аналогии*. Избегающий аналогии может высмеять избыточную, горячечную, сравнимую с бредом живость того, кто, напротив, целиком и полностью в ее власти. Всем известно, что аналогия необязательна. Ее можно просто игнорировать. И показное бездействие будет иметь убийственную силу, подобную выстрелу в упор.

Бодлер был поборником *глубины* в узко пространственном смысле. Он ждал, как ждут чуда, тех особых случаев, когда пространство отказывается от привычной плоскости и раскрывает один за другим бесконечную череду занавесов. И тогда предметы — любые, даже незначительные — внезапно обретают неожиданные очертания. В эти моменты, по его словам, «внешний мир предстает выпукло, рельефно, во всем удивительном богатстве красок»³⁸. Это как раз те «мгновения, когда время и протяженность делаются глубже, а ощущение жизни невероятно усиливается»*. Таким образом, Бодлер приближается к описанию того, чем для ведических ясновидящих и впоследствии для Будды являлось понятие «бодхи», «пробуждения». Следуя западной литературной традиции, он соединял этот процесс с физиологическим пробуждением, с моментом, когда «веки едва только освобождаются ото сна, сомкнувшего их»³⁹. Для того и нужны наркотики: «опиум увеличивает глубину пространства»⁴⁰, тогда как гашиш «заливает всю жизнь каким-то магическим лаком»⁴¹ (быть может, подобным тому, о котором Вовенарг писал: «Четкость — это лак учителей»⁴²). Не забывая при этом, что наркотики являются лишь заменителем физиологии, потому что «всякий человек носит в себе свою долю природного опиума, непрестанно выделяемую и возобновляемую»⁴³.

* Бодлер III. Фейерверки.
Перевод Е. В. Баевской.

Почему же доступ в глубины столь ценен для мышления? Бодлер раскрывает это мимоходом: «Глубина про-

странства — аллегория глубины времени»⁴⁴. Блестящий пример использования аналогии. Лишь когда пространство являет свою многоплановость, когда отдельные контуры вырисовываются с упоительной, почти болезненной четкостью, только тогда мысль способна прикоснуться, хотя бы на миг, к главной и единственной цели — к Его Величеству Времени, неуловимому и всевидящему. Аллегория следует рассматривать как прием, необходимый для прохождения этого трудного участка. Тогда станет ясно, что имел в виду Бодлер под выражением «в глубь годов»⁴⁵. Одновременно очевидное и загадочное, оно украшало его максимы. С ним предполагалось существование — возможно, тоже аллегорическое — персонажа, который, став свидетелем «чудовищного разрастания времени и пространства», способен созерцать этот процесс «без скорби и без страха»⁴⁶. О нем поэтому можно сказать: «С каким-то меланхолическим восторгом всматривается он в глубь годов»⁴⁷.

В дни, когда главной заботой было выручить заложенные предметы одежды, уже перепроданные другому владельцу (все, кроме предмета «самой исключительной важности — пары брюк»⁴⁸), Бодлер получил от Фернана Денуайе предложение прислать ему «стихи о Природе»⁴⁹ для небольшого стихотворного томика, который он в то время готовил к изданию. Бодлер не стал отнекиваться и принял участие в книге, ставшей данью памяти Клоду-Франсуа Денекуру, *dit le Sylvain*^{*}, преданному исследователю и духу-оберегу леса Фонтенбло; вклад выразился в двух стихотворениях и двух стихотворениях в прозе. К ним Бодлер приложил сопроводительное письмо — пример беспощадного *persiflage*^{**}, мишенью которого стал не столько несчастный Денуайе, представитель *bohème chantante*^{***}, сколько великое множество будущих миров. «О чем же надо было писать? — спрашивает в своем письме

^{*} По прозвищу Сильвен (франц.).

^{**} Зубоскальства (франц.).

^{***} Поющей богемы (франц.).

Бодлер. — О лесах, о могучих дубах, о зелени, о букашках и — само собой — о солнце?»⁵⁰ Тон изначально дерзок. Затем он переходит к декларации принципа: «Вы же прекрасно знаете, что меня не волнует растительная жизнь и что вся душа моя восстает против этой новой странной религии, в которой всякое *духовное* существо всегда будет ощущать нечто *shocking*». Провидческий дар становится манифестом, скрытым за издевкой. Тут уже вырисовывается *натуризм* — особая форма интеллектуальной ущербности, берущей начало от Руссо и Сенанкура и затем постепенно выросшей в мощное экономическое предприятие. Бодлер сознательно бичует не безобидную моду парижской богемы, а «новую странную религию». Он предвосхищает презренный культ *vacances*^{*}, благоговейный тон, в котором это слово будет про-
износиться сто пятьдесят лет спустя, и «святость овощных диет»⁵¹. Он не намерен поощрять этот культ. И дело, разумеется, не в природе. Если и жил на свете поэт, сумевший отразить природу в те редкие мгновения, когда ему доводилось лицезреть ее (начиная с незабываемого описания пиренейского озера в одном из юношеских стихотворений), так это был Бодлер. Но мысль о том, что Природа, нацепившая заглавную букву и сопровождаемая свитой благородных чувств, вновь заслонит собой все, подобно идеалу Добра, была ему чужда, ибо он часто оказывался в противофазе даже по отношению к обыденным атмосферным явлениям. Чужда настолько, что он не усомнился написать: «Я всегда считал, что в *Природе*, юной и цветущей, есть нечто бесстыдное и удручающее»⁵².

^{*} Здесь: курортов (франц.).

В подобном нетерпимом отношении Бодлера к природе заложено и нечто иное — то, чем является золотая нить поэзии, что объявила себя «современной». Смотанная в один тугой клубок с дешевыми, низкопробными материями, эта нить иногда вдруг выскользнет из него и засияет несравненно. О том же идет речь и в другом письме,

написанном восемьдесят два года спустя после бодлеровского другим поэтом — Готфридом Бенном своему другу Ольце. Тот же аппарат созвучий и противоречий, та же надменная нетерпимость и дерзость: «Дорогой Ольце, мне вновь открылся чудовищный обман природы. Снег, даже если он не тает, — это не повод для большого числа лингвистических и психологических разглагольствований: с его несомненной монотонностью можно превосходно разделяться в процессе домашних размышлений. Природа пуста, пустынна; лишь обыватели что-то в ней подмечают, лишь несчастные болваны, которым приспичило тратить время на непрерывные прогулки... Беги от природы, разрушь эти помыслы, испорти стиль! Природа женского рода, ясное дело! Только ей и заботы, что втянуть мужской род в сожительство и вытянуть из него все семена и соки. Разве это естественно?»⁵³

«Природа», о которой толкует Бодлер в своих «Письмах»⁵⁴, соткана из аналогий, словно огромная паутина; это природа священная и тайная; многие о ее присутствии даже не догадываются. А *Природа* (также с большой буквы, но курсивом), которую Бодлер саркастически отвергает в письме Денуайе, лишь новомодное увлечение; в нем сконцентрированы «поступки и желания человека, не тронутого цивилизацией»⁵⁵, и от него можно лишь «отпрянуть в ужасе»⁵⁶, пусть даже время и пытается выдать его за идиллию. Противоречие между почитанием первой ипостаси Природы и ненавистью ко второй могло стать причиной душевных терзаний только для Бенъямина, все еще отягощенного наследием Просвещения, которое заставляло его видеть в священной и тайной природе — природе мифа — не что иное, как *Verblendungszusammenhang*, «сцепление ослепления»⁵⁷, как назвал бы это Адорно, спазматически приверженный словосложению немецкого языка. Честь открытия этого противоречия в Бодлере принадлежит не Бенъямину. Сам Бодлер приглашал Бенъямина

исследовать территорию, представлявшуюся ему источником мистического ужаса. Словно ребенок, поющий в темноте, Бенъямин написал тогда, что именно в эту зону необходимо «проникнуть с остро заточенным топором разума и не смотреть по сторонам, чтобы не пасть жертвой кошмара, который влечет и манит в чашу леса»⁵⁸. Эта экспедиция так и осталась незавершенной — да и заточенный топор едва ли сгодился бы в борьбе с тем, что Бенъямин называл «дебрями бреда и мифа»⁵⁹.

То, что между Природой, разлитой в «чаще символов»⁶⁰, и Природой, составляющей испорченное нутро человека, нет противоречия и что последняя является составной частью первой, со всей очевидностью следует из заключительной части письма к Туссенелю, где Бодлер рассуждает о том, что «ненавистные, омерзительные твари» животного мира, возможно, суть не что иное, как «ожившее воплощение, пробуждение к материальной жизни *злостных мыслей* человека»⁶¹. И тут круг замыкается, включая в себя Сведенборга и Жозефа де Местра: «Таким образом, *природа* целиком и полностью сопричастна первородному греху»⁶². Если природа была сотворена, уже отягощенная виной, значит, человек не заслужил чести принести вину в мир, он может лишь усугубить эту вину, придать ей форму — но в этом и состоит задача литературы. Следовательно, скрытая метафизика Бодлера вступает в связь с ведической теорией жертвенности, о чем он сам, конечно, не имел представления (в его время доступных ведических текстов было крайне мало), однако и в этом плане Бодлер тоже оказался самым архаичным из современных поэтов.

Стихи Бодлера прерывисто выплескиваясь из скрипучего, ржавого агрегата, в котором нередко случались заторы. Одним из его особых качеств была известная нехватка «раскованности» в стихосложении (вспомним фразу, обращенную к Пуле-Маласси: «Или Вы думаете, что я пишу так же легко, как Банвиль?»⁶³). Нетрудно поверить ему, когда

он пишет: «Я бьюсь над тридцатью стихами, неприятными, плохо слепленными, плохо зарифмованными»⁶⁴. У друга Банвиля, напротив, слова текли как по заказу. Этот автомат исправно выдавал поэзию в нужном количестве — но сейчас она едва ли тронет сердце читателя и не оставит в нем заметного следа. В отличие от нее, западающие в память стихи Бодлера, как джинны, бегут из лаборатории, оставляя после себя оголенные провода, пузырьки с красителями и незастланную койку в углу.

Бодлер написал множество стихов, не сподобившихся вечности; их легко перепутать с другими образчиками массовой стихотворной продукции той эпохи. Но именно этот размытый безымянный фон высвечивает *иные* стихи, которые гордо проходят сквозь толпу, подобно воспетой им прохожей, в чьих зрачках — «и женственность, и нежность, и наслаждение, которое убьет»*. Эти стихи — или фрагменты — устанавливают осмотическую связь с читателем; они всплывают с неодолимой силой там, где были рождены, и все еще блуждают, как гении места, среди «улиц и гостиниц, в серой патине бессонниц, которым дали приют» (так писал о Париже Чоран⁶⁵). Недаром юный Баррес заметил: «Ни с чем не сравнимая горькая и одновременно сладкая утеха — повторять про себя стих Бодлера парижским утром, в сумраке, прорезаемом изредка проплывающими фиакрами и бледнеющим светом фонарей, вдоль безлюдных бульваров, когда изможденные и нервные воспоминания о бесплодных часах, о двусмысленной близости, о мелочной и суетной борьбе привычно осаждают вас, будя в душе не угасшее пламя и яд раздражения»⁶⁶.

Первая страница «Дневника» Ренара: «Тяжелая, будто заряженная электричеством фраза Бодлера»⁶⁷. Едва ли можно рассчитывать на более лестное определение от мастера сухой, отточенной, легкой прозы, к тому же красующееся на пороге его лаборатории (призванной стать глав-

ным произведением) как дань уважения к тому, кто выбрал иной путь. Именно этого «электричества» так не хватало современникам Бодлера. В поколении французских романистов, в эпоху восторгов и разочарований, обычно много безвкусного, бесформенного, несостоятельного. Бодлер, по крайней мере, не обходится без магнитных бурь.

О *тяжести* стихов Бодлера почти сто лет спустя размышляет Жюльен Грак: «Стихи Бодлера *тяжеловесны*, как ничьи; в них есть та тяжесть зрелого плода, который вот-вот сорвется с гнущейся под его весом ветки... Эти стихи придавлены грузом всплывающих в памяти тревог, боли, страстей»⁶⁸. Ренар и Грак говорят о разных видах тяжести. Одна — атмосферная, другая — вегетативная. Обе свойственны Бодлеру. О чем бы он ни говорил, сказанное им *весомо*. Его слово держится на сгустках лимфы, квантах энергии, на неведомом натяжении, но в конце концов срысывается.

В том же «Дневнике» Ренара попадаетея следующая запись от 12 января 1892 года:

«Не выношу, — говорит Швоб, — людей, которые называют меня „дорогим собратом“ и во что бы то ни стало хотят причислить к тому же классу, к которому принадлежат сами. — И добавляет: — Как-то, зайдя в пивную, Бодлер сказал: „Тут пахнет разрушением“. — „Да нет, — возразили ему, — здесь пахнет щами и женским потом“. Но Бодлер яростно твердил: „А я вам говорю, здесь пахнет разрушением!“»⁶⁹.

Что именно имел в виду Бодлер под словом «разрушение», сказано в сонете, носящем это название. Это демон, витающий в воздухе, которым *мы дышим*.

Подобно вирусу, «неосязаемый, как воздух, недоступный, / Он плавает вокруг, он входит в грудь огнем»*. Нечто похожее случается, когда приходит смерть — Бодлер уже упоминал об этом в первых стихотворениях «Цветов зла»: «Вдохнет ли

* Перевод В. Левика.

воздух грудь — уж Смерть клокочет в ней, / Вливаясь в легкие струей незримо-шумной»*. Зло существует физически; мы смогли бы даже увидеть и распознать его, обладай наши глаза способностью различать столь малые объекты. Таково еще одно объяснение силы и стремительности вибраций, исходящих из терзаний Бодлера. Тело ощущает их быстрее, чем разум. Свидетельства о Бодлере в основном звучат в унисон реакции его спутников в пивной. Главная их забота — причислить его «к тому же классу, к которому принадлежат сами»⁷⁰.

* Предисловие. Перевод
Эллиса.

Можно сказать, что лишь в Прусте Бодлер обрел достойное преломление собственных откровений, лишь в нем было воспринято и связано воедино намеченное в «человеческой пустыне»⁷¹. Не столько по форме — хоть и не счесть моментов, когда мы слышим, как Пруст продолжает ритм и звучность стиха Бодлера, — сколько по силе. Сочинительство, это «заклинание духов»⁷², позволяло его словам оставлять в материи памяти такие четкие, резкие отпечатки, какие не были доступны даже Рембо и Малларме. Поэтому Пруст считал Бодлера способным «вмиг изрыгнуть самое сильное слово, когда-либо слетавшее с человеческих губ»⁷³. Эта несколько высокопарная фраза взята в кавычки, словно Пруст отчаялся дать объяснение и потому решил попросту повторить то, что считал особым свойством Бодлера: «подчиненность чувства истине», являющуюся, «по сути, признаком гения, силы, превосходства искусства над человеческой скорбью»⁷⁴. Мощная сила двигает вперед «великие стихи»⁷⁵, запуская их в гонку, словно колесницы, несущиеся в «гигантской колее»⁷⁶. Молниеносность и необъятность слились в этом образе. Пруст настаивает на данном свойстве Бодлера, ибо то же самое когда-нибудь скажут и о «Поисках» — огромном своде слов, который держится благодаря одному-единственному импульсу, подобно астральной катастрофе, излучающей волны света.

Демаркационная линия между Бодлером и Прустом пролегает в области композиции. Сам Пруст заметил, что Бодлер действует «уверенно в деталях и сбивчиво в общем плане»⁷⁷. За некоторыми гениальными исключениями («Лебедь», «Плавание»), у Бодлера не найти стихотворения, в котором была бы выдержана четкая композиция. Порой различим глухой рокот, расходящийся по одному или нескольким стихотворениям, чтобы затем отступить, сбавить обороты, уподобиться другим образцам поэтического языка тех времен. Общий рисунок, однако, отсутствует или не имеет большого значения. Не стоит искать его у Бодлера. Проза Пруста, напротив, отличается демонически замысленной композицией, полной возвращений, повторений, отражений. В любовно выписанном хитросплетении деталей рассказчик всегда умеет показать жесткие нервы композиции. Все можно рассматривать под микроскопом либо, наоборот, с большого расстояния. Оба способа вызывают парализующее головокружение. Но неспешный бег повествования тут же возобновляется и течет дальше волнообразными извивами, словно бесконечный ночной разговор по душам.

По мнению Бодлера, «почти вся наша самобытность определяется той печатью, которую накладывает на наши ощущения *время*»⁷⁸. В его случае «печать» превратилась в рисунок, запутанный, наподобие маорийской татуировки, и глубокий, как тавро техасского быка. Не ощущая этой печати, он не мог написать ни строчки. Возможно, это стало одной из причин, почему Бодлер, питая презрение к большинству проявлений *нового*, выбрал именно его в качестве последнего слова «Цветов зла».

«Писатель нерва»⁷⁹ — так Бодлер назвал Эдгара По. Это определение он мог бы присвоить и себе. Уверенный в своем узнаваемом характере, Бодлер прикрывался маской «нервного художника»⁸⁰. Физиологические параллели развива-

лись вплоть до слова, к тому времени еще не допущенного в лексикон поэтов, — «мозг». Уже не «Идеал», «Мечта», «Разум» (с прописной или строчной буквы), а именно «мозг», казалось, был центром непреодолимого притяжения эпитета «таинственный». Мозжечок также мог стать предметом разговора. «В тесной, окутанной тайной лаборатории мозга...»⁸¹ «Таинственные приключения мозга...»⁸² «При зарождении всякой высокой мысли происходит нервная встряска, отдающаяся в мозжечке»*. Отныне мозговая масса заселена. В ней не только, по обыкновению, «кишит рой демонов безумный»**, но и обитают существа, перебравшиеся из поэзии Лотреамона: «И словно сотни змей в мой мозг вонзают жало, / И высыхает мозг, их ядом поражен»***. Почти одновременно с ним Эмили Дикинсон писала: «Звук похорон в моем мозгу...»⁸³ Не метафизика стала физиологией, а физиология заключила пакт с метафизикой. Поэзия будет его соблюдать.

* Перевод Е. В. Баевской.

** Перевод Эллиса.

*** Перевод И. Чежегловой.

«Гений есть не что иное, как четко сформулированное детство»⁸⁴. На молниеносные озарения Бодлера (преуспевшего главным образом именно в «искусстве дефиниций») можно наткнуться где попало и в наименее очевидных местах; иногда они оказываются почти неразделимо перепутаны с чужими текстами (как в данном случае с высказыванием де Квинси) или подделываются под расхожие фразы, рожденные духом протеста. Как правило, это не отдельные предложения, готовые стать афоризмами, а свисающие с фраз лоскуты, которые следует отделить, чтобы они засияли в полную силу. Таков его способ хранить секреты, не пряча их за экзотерическими барьерами, а, напротив, бросая туда, где все перемешано, где они легко могут затеряться, словно лицо в толпе большого города, вновь обретая таким образом тихую и незаметную жизнь. Клеткой, от которой исходят вибрации, оказывается не стих и даже не фраза, а сво-

бодное определение, помещенное в оправу хроники, сонета, лирического отступления или краткой заметки.

«Движения, торжественные или гротескные позы своих фигур и одновременно — образуемый ими световой взрыв в пространстве»⁸⁵;

«Праздник байрама: разлитое на всем сверкающее великолепие, а на его фоне — подобный бледному солнцу скучающий лик ныне уже покойного султана»⁸⁶;

«Беспредельность, то голубая, то, чаще, зеленая, простирается до горизонта; это — море»⁸⁷;

«Таинственное расположение элементов мироздания, предстающих людскому взору»⁸⁸;

«Зеленые сумерки летних сырых вечеров»*.

Существующая в этих фрагментах кристаллическая решетка восприятия не имела прецедентов в литературе. Ее не было ни у Шатобриана, ни у Стендаля, ни у Гейне — назовем лишь нескольких писателей, родственных Бодлеру, но при этом совершенно различных меж собой. Сочетания ощущений, синтагм, фантазий, отдельных слов, мыслей отступали здесь от магистральных путей, при этом практически не нарушая формы. Даже Гюго, располагавший внушительным количеством регистров, выпускавший из себя стихи, как кит выпускает воду, не был на такое способен. Лишь в незначительной мере результат был следствием изначального замысла или воли автора. Скорее, причина скрывалась в разрушительной распаханности Бодлера навстречу каждой минуте жизни. Уникальность явления состояла, впрочем, не в самом факте этой чувствительности, а в ее сопротивлении времени. Свидетельства того, что суть ее дошла до наших дней, ничуть не утратив убедительной силы, доступны во множестве на страницах критической прозы. Тогда как в стихах часть пространства отдана тем обязательным темам, которые время подкладывает в колыбель любого поэта.

* Перевод Е. В. Баевской.

Бодлер и Флобер родились в один год — 1821-й. Оба одновременно, еще в детстве, стали писателями. Флоберу девять, когда он отправляет письмо своему другу Эрнесту Шевалье: «Если хочешь, объединимся, чтобы вместе писать, я буду писать комедии, а ты — записывать свои мечты. А еще тут есть одна дама, которая приходит к папе и всегда рассказывает нам какие-нибудь глупости. Я их буду записывать»⁸⁹. Несколько месяцев спустя Бодлер рассказывает сводному брату Альфонсу о путешествии в Лион с матерью. Он говорит тоном взрослого, повидавшего мир и, возможно, уже немного им утомленного, шутливо и любовно оберегающего мать человека: «Первая мамина неосмотрительность: пока наш багаж загружают в империал, она обнаруживает, что у нее нет муфты, и театрально вскрикивает: „Муфта, моя муфта!“ Я же в полном спокойствии отвечаю ей: „Я знаю, где она, и сейчас ее принесу“. Она оставила ее на скамье в конторе»⁹⁰. Это первые аккорды истории отношений сына Шарля и матери Каролины. Далее следует вступление Бодлера в литературу по благородному пути *enumeración caótica**: «Сели в дилижанс наконец, отправляемся. Я был поначалу в прескверном настроении из-за всех этих муфт, грелок, покрывал для ног, мужских и женских шляп, пальто, подушек, одеял в немалом количестве, беретов любого покроя, туфель, тапочек с набивкой, сапог, корзин, варенья, фасоли, хлеба, салфеток, огромных кур, столовых ложек, вилок, ножей, ножниц, ниток, иголок, шпилек, расчесок, платьев, бесчисленных юбок, шерстяных чулок, чулок из хлопка, корсетов один на другом, бисквитов, остальное мне не удастся вспомнить»⁹¹.

Флобер позволяет юному Шевалье записывать свои мечты, оставляя за собой право на *bêtises***^{*}, которые можно почерпнуть из рассказов подруги своих родителей. Бодлер отдает предпочтение несоразмерности всего сущего. Но тут же, впрочем, выбирает ее из головы: «В скором вре-

* Хаотического перечисления (исп.).

** Глупости (франц.).

мени я вернулся в обычное веселое расположение духа»⁹². И переходит к описанию вечера, с «красивым зрелищем»⁹³ заката: «Красноватый цвет его удивительно контрастировал с горами, синими, как самые темные брюки»⁹⁴. Только писатель — только тот писатель, которым Бодлеру суждено было стать, — мог поставить в один ряд закат и цвет брюк. Следующая фраза принадлежит уже Бодлеру образца «Цветов зла», финальной темой которых как раз и станет *путешествие*: «Напялив шелковый берет, я откинулся на спинку кареты, и мне показалось, что путешествие всегда будет значить для меня ту жизнь, которая мне очень по душе; я бы написал тебе об этом больше, но *проклятая тема* заставляет меня поставить на этом точку»⁹⁵. В дальнейшем *проклятых тем* только прибавится.

«Мама, я пишу тебе не для того, чтобы просить прощения, так как знаю, что ты бы мне не поверила; я пишу, чтобы сказать тебе, что больше не позволю отнять у меня разрешение выходить из дома; отныне я стану работать, что избавит меня от наказаний, которые лишь отложили бы мой выход»⁹⁶. Это первые строчки письма, написанного тринадцатилетним Бодлером своей матери Каролине. Они же вполне могли бы стать завершением последнего письма, написанного на тридцать с лишним лет позже. Темы вины, заточения, работы, обещаний присутствуют изначально; к ним добавляются вера и выход. Выход (из коллежа) равнозначен освобождению много лет спустя от долгов или от назначенного судом опекуна. А долги — это и вина, и наказание.

Когда Бодлер начнет самостоятельную жизнь в Париже и карающей инстанцией будет уже не школа, а опекун в лице нотариуса Ансея, к отношениям с Каролиной добавится последняя черта — скрытность. словно любовник, не знающий ни счастья, ни покоя, Бодлер отправлялся на другой берег Сены, на Вандомскую площадь, в квартиру генерала Опики, стараясь остаться незамеченным. Это был «большой

дом, холодный и пустой, где мне не знаком никто, кроме матери, — писал он. И добавлял: — Я в одиночестве осторожно вхожу туда и так же выхожу украдкой»⁹⁷. Не только в отношениях с матерью, но и в любых других обстоятельствах подобная скрытность станет одним из правил его жизни, как будто любую милость он принужден вырвать у вездесущей враждебной силы.

Презрение к мещанству буржуазии он почерпнул из «Жеманниц» Мольера (Мадлон: «Фи, отец! Что вы говорите? Это такое мещанство!»*), но лишь в годы правления Луи-Филиппа Буржуа становится универсальной категорией, вызывающей повсеместное неприятие. В наибольшей степени оно ощутимо во Франции, а точнее — в Париже, столице века. Буржуазия с самого начала неразрывно связана с *bêtise* (или *sottise*, как еще говорил Бодлер, и слово это, «безумье», становится первым существительным в начальной строфе «Цветов зла»), с движущей силой ее истории и ее прогресса. В обличье Буржуа вызывает опасения не новый социальный класс, а индивид, способный положить конец всем категориям прошлого, ассимилировав их в составе нового человечества, черты которого не поддаются определению — настолько они изменчивы. Этот взгляд не утратил верности и полтора века спустя, так как господствующие общества по-прежнему держатся на вездесущем среднем классе, округленном в большую или меньшую сторону.

А что тем временем случилось с *bêtise*? Начиная с пребывания в Бельгии (искаженном отражении Парижа) и дружбы Бодлера с Барбе д'Оревилли, с объемистых материалов, собранных Флобером для «Буvara и Пекюше», и вплоть до «Толкования общих мест» Блуа, разрастается ее эпос — единственный, где, казалось бы, главенствует современность. Но даже он, как и многое другое, разбился вдребезги 1 августа 1914 года. Дальнейшее, обильно смазанное *bêtise*

* Комедия Мольера «Смешные жеманницы». Перевод Н. Яковлевой.

до мельчайших шестеренок, уже не разъедают те же самые стилистические кислоты. Краус не сможет высмеивать Гитлера так, как Бодлер обходился с бельгийскими вольнодумцами. Но в любом случае *bêtise*, донимавшая Бодлера и Флобера, останется невидимой, подразумеваемой, мощной платформой, без которой было бы тяжело ориентироваться в новом мире. У обоих писателей это слово навсегда сохранило присущую ему загадочность, на правах едва ли не вселенской тайны.

«Великая поэзия, в основе своей, *bête*^{*}, доверчива, что составляет силу ее и славу» (Бодлер, 1846)⁹⁸. «Шедевры суть *bêtes*: они безмятежны, как и подобные им творения природы, крупные звери и горы» (Флобер, 1852)⁹⁹. С разницей в шесть лет — один в рецензии, другой в письме, очевидно не имея представления о сказанном друг другом, — два аэда *bêtise* пишут схожие фразы, вводящие это слово в новое измерение. Речь идет не о глупости как таковой, которую другим языкам приходится переводить, но о темном зверином начале, как будто, достигнув вершины, искусство вновь открыло для себя красоту природы, правда скрытую под непроницаемым покровом и надежно защищенную от каких бы то ни было отчетов перед разумом. В этом искусство уподобляется женщине — Бодлер писал о ней в 1846 году: «Есть мужчины, которые начинают стыдиться своей любви к женщине, когда обнаруживают, что она *bête*»¹⁰⁰. Нет ничего более достойного порицания, ибо «*bêtise* порой служит оправой красоте; именно *bêtise* придает глазам сумеречную прозрачность темных водоемов и блестящую безмятежность тропических морей»¹⁰¹. Это подтверждает и тонкая грань между *bêtise* и *sottise*, глупостью и безумием, на которую указала мадам де Сталь: «*Bêtise* и *sottise* различны, по существу, в том, что глупцы [*bêtes*] охотно подчиняются природе, а безумцы [*sots*] стремятся во что бы то ни стало доминировать в обществе»¹⁰².

^{*} Глупа (франц.).

Однако значение слова «bêtise» постоянно меняется. Одно из писем, написанных Бодлером Сулари в 1860 году, сродни электрическому разряду: «*Все великие люди bêtes*; все те, кто берутся быть представителями большинства. Такова кара, наложенная на них Господом Богом»¹⁰³.

Бодлер в ранней юности не написал ни одного скверного стихотворения. Уже став бакалавром, он отмечал, что «не чувствует в себе никакого призвания»¹⁰⁴. Отделившись от семьи, он сказал только, что хочет «быть писателем»¹⁰⁵. Из писателей-современников он, по его словам, с увлечением читал разве что Шатобриана («Рене»), Сент-Бёва («Сладострастие») и Гюго (драмы и стихи). Обо всем остальном он сказал матери: «Я отбил у себя охоту к современной литературе»¹⁰⁶. Суть «современных произведений» казалась ему «фальшивой, преувеличенной, надуманной, напыщенной»¹⁰⁷. К поэзии Бодлер пришел окольным путем — через латинское стихосложение. В этом деле, как ни в каком ином, ему не было равных. Вся его поэзия кажется переводом с мертвого, несуществующего языка, составленного из сочинений Вергилия и христианских песнопений.

Что именно в «Сладострастии» (романе дебютанта, не вызвавшем большой шумихи, «улетевшем прочь, словно письмо по почте»¹⁰⁸, по словам самого Сент-Бёва, в книге, написанной тем, кто никогда больше не отважится издать роман) так сильно впечатлило лицеиста Бодлера? Почему эти страницы «поразили его до глубины мельчайшей из артерий»¹⁰⁹, даже сильнее, чем «Рене» Шатобриана, где он, нарядус многочисленными сверстниками, «непринужденно расшифровывал вздохи»¹¹⁰? Сама степень освоения текста была разной. Эти «вздохи» уже были «началом пробуждения»¹¹¹, по мнению Марка Фюмароли. Но «глубины мельчайшей из артерий» можно было достигнуть, только бросив лот в самую тайную область восприимчивости. Каким образом это удалось «Сладострастию»? Достаточно открыть

предупреждение, подписанное С.-Б.: «Истинным предметом этой книги является анализ склонности, страсти, даже порока и всей той области души, в которой этот порок властвует, где он задает тон, области вялой, праздной, манящей, потаенной и личной, загадочной и замкнутой, мечтательной до легкости, изнеженной, сладострастной наконец»¹¹². Мы еще не знаем, о чем идет речь. Но нам уже понятно, что это будет территория Бодлера. По крайней мере до тех пор, пока не раскроется двусмысленность названия. Сент-Бёв, обладавший талантом канатоходца в защите собственной респектабельности, спешит заблаговременно принять меры: «Отсюда название „Сладострастие“, неудобство которого состоит в том, что оно может быть неверно истолковано и породить мысли о чем-то более притягательном, нежели то, что оно означает на деле. Но это название, вначале взятое по легкомыслию, уже не было возможности снять»¹¹³. Следуя технике, отточить которую ему удастся позднее, Сент-Бёв бросает камень и сразу отдергивает руку. Бодлер в этом смысле — его антипод. Он отстаивал свое право на самые рискованные камни, за что ему приписывали и прочие, которых он даже не касался. Уж он-то не преминет трактовать «сладострастие» в смысле «более притягательном, нежели то, что оно означает на деле». Но это произойдет позже.

Пока что ему, томящемуся в коридорах коллежа Людовика Святого, необходимо проникнуть в пространство слов — в первую очередь, существительных и прилагательных, — которые примыкают друг к другу, следуя непривычным траекториям. В поэзии и прозе Бодлера им суждено в скором времени обрести новый кровоток. Нам не составит труда перечислить эти слова, с оглядкой на Сент-Бёва: «вялый, праздный, манящий, потаенный и личный, загадочный и замкнутый» — и далее по порядку: «мечтательный до легкости, изнеженный, сладострастный наконец»¹¹⁴. Из простой череды этих аккордов легко сложить суждение о «выпавших нам временах»¹¹⁵, о которых Бодлер знал лишь

немногое, что проникало за прокопченные стены коллежа, но судил, следуя за Сент-Бёвом, как о «хаосе систем, желаний, неудержимых чувств, откровений и наготы любого рода»¹¹⁶. Так заканчивалось предупреждение к «Сладострастию», которое и послужило предпосылкой «Цветов зла».

Неудивительно поэтому, что свое дебютное сочинение Бодлер посвятил именно Сент-Бёву: абсолютно зрелое и, пожалуй, самое пронзительное из всего написанного им. Бодлер отправил его, не указав своего имени и сопроводив письмом, начинавшимся такими словами: «Милостивый государь, Стендаль где-то сказал нечто в этом роде: „Я пишу для дюжины душ, коих мне, быть может, не суждено увидеть, но я боготворю их, и не видя“»¹¹⁷. Этой фразой сказано почти все, включая неосмотрительное упоминание Стендаля в первой строчке письма Сент-Бёву, который, разумеется, Стендаля не боготворил и держался подальше от его сочинений, как впоследствии отнесется и к самому Бодлеру. В то время Бодлер жил в особняке Отель-де-Пимодан и пока ничего не опубликовал под своим именем. То, что он подписывал псевдонимами или оставлял анонимным, по содержанию и манере не позволяло распознать автора. Книжка «Галантные тайны парижских театров», в которой он участвовал опять-таки анонимно, была выпущена с целью завуалированного шантажа. Временами Бодлер читал свои стихи друзьям, но издать их пока не планировал. Однако рассыпанные по ним заглавные буквы — возбуждающие, непредсказуемые, зловещие — уже несут в себе неповторимый отпечаток автора. Вот слова, на которые он их усаживает: Solitudes, Enfant, Mélancolie, Doute, Démon*. Почти что гороскоп. И голос уже звучит с необходимой отстраненностью. Как это ни парадоксально, он доносится тихим шелестом изнутри слушателя и вместе с тем прилетает издалека, как будто изнуренный долгим путешествием.

* Разлука, Дитя, Меланхолия, Сомненье, Демон (франц.).

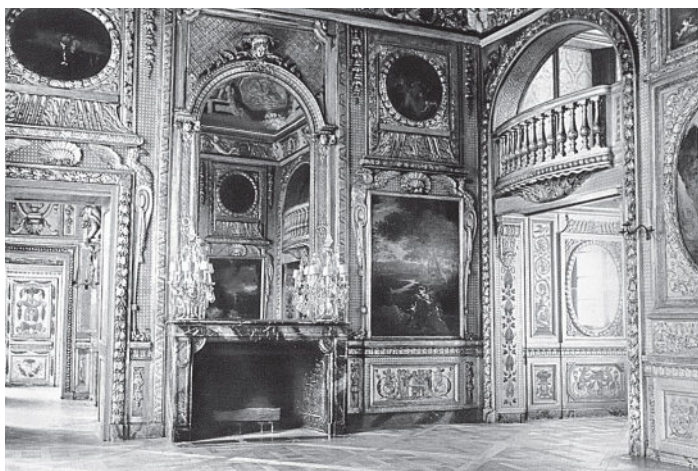
Из времени, прошедшего «под сводами квадратными Разлуки»¹¹⁸ (форма задана прямоугольником коллежского двора), Бодлер вынес неистребимое, дерзкое и отчаянное смятение подростка. Он никому не рассказывал о тех годах, правда, упомянул о них через посредника, делегировав свои тогдашние чувства Эдгару По, который тоже испытал те «пытки юных лет»¹¹⁹, что распахивают целину литературного творчества («Часы, проведенные в карцере; болезненность детства: чахлого и заброшенного; ужас перед учителем, нашим вечным врагом, ненависть к деспотичным товарищам, одиночество души»)¹²⁰. Для Бодлера — как для юного Талейрана, как для бальзаковского Луи Ламбера — коллеж был лабораторией необратимой разобщенности с окружающим миром. В глубине коридора вырисовывается навязанное зноем видение девушки: она сидит, подперев рукой подбородок, и лоб ее «истомой ночи щедро увлажнен»¹²¹: это и есть Меланхолия.

1. Отель «Пимодан», вторая комната
квартиры Бодлера на третьем этаже;
Pischois C. Beaudelaire à Paris, Hachette,
Paris, 1967, фото М. Рю., таблица 25



Отель-де-Пимодан, набережная Анжу, 17, остров Сен-Луи, некогда принадлежал герцогу де Лозену, объекту запретной любви Великой Мадемуазели. Впоследствии, переходя от одного владельца к другому, он оказался в собственности барона Пишона, дипломата, чиновника и биб-

лиофила. Бодлер в течение некоторого времени был его постояльцем. Ему было немногим больше двадцати, и он отличался красотой и изяществом. На первом этаже обитал старьевщик по имени Арондель, который вскоре стал одним из самых назойливых кредиторов Бодлера. За муки тот оплатил ему, равно как и Пишону, изрядной долей оскорблений на страницах «Галантных тайн парижских театров». Арондель разоблачил анонима, и Бодлеру пришлось написать Пишону униженное письмо с извинениями. Тем не менее хозяин дома не сохранил добрых воспоминаний о постояльце. Много лет спустя в письме другу он напишет: «Если б Вы только знали, каково было мне иметь в постояльцах Бодлера и что за жизнь он вел! Содержал ужасную негритянку и при посредстве Аронделя торговал картинами»¹²².



2. Отель «Пимодан», салон со сценой для музыкантов; там же, таблица 26

В Отель-де-Пимодан Бодлер занимал три комнаты, вход в которые был с черной лестницы. Кабинет выходил окнами на Сену. Банвиль однажды заявил, что «никогда не видел дома, который бы так походил на своего хозяина»¹²³. На стенах блестящие цветные обои с черными и красными узорами. Ветхие камчатные занавеси. Литографии Делакруа. Мебель немногочисленна, но массивна. Большой овальный стол орехового дерева. Книжного шкафа нет, и разбросанных книг нигде не видно, поскольку

они заперты в гардеробе, сложенные стопкой рядом с бутылками вина. Большая дубовая кровать без ножек и стоек похожа на монументальный саркофаг. Кабинет (как и спальня) «освещен одним окном, причем стекла, вплоть до предпоследних, матовые, чтобы не видеть ничего, кроме неба»¹²⁴, говорил Банвиль.

Достаточно спуститься в бельэтаж, чтобы попасть в Клуб гашишистов¹²⁵ (это название пустил в ход Готье, один из его завсегдатаев). Отель-де-Пимодан был преданной забвению диковиной, «золотой гробницей в недрах старого Парижа»¹²⁶, когда основатель Клуба арендовал это помещение. Вызывающие тошноту миазмы распространялись из комнат красильщика на первом этаже. Между дворовых плит росла трава. Но с лестницы в правом крыле дверь, обитая зеленым выцветшим бархатом, вела в грот наслаждений. Роскошная гостиная, будуар, спальня. Все было покрыто копотью времен и небреженья, но в этом было свое очарование. Лепнина, резьба по камню, два полотна Гюбера Робера, сцена для музыкантов в специально устроенной ложе. Декоративные элементы заполняли каждый угол, подобно тропической растительности. Разбить этот орнаментальный строй было дозволено несколькими богемским зеркалам, множившим его в отражениях. На потолке — «Триумф Цереры». Нимфы, преследуемые сатирами в тростниках. Вензеля, купидоны, борзые, вьющиеся растения. В будуаре собирались гашишисты. Этот фон как нельзя лучше подходил для того, чтобы глаз туманился под действием давамеска, «зеленоватого повидла, стандартная доза длиной в большой палец»¹²⁷. Готье заметил, как «быстротекущее время словно бы не коснулось этого дома, он походит на часы, которые забыли завести, поэтому стрелки всегда показывают одно и то же время»¹²⁸. В те зачарованные годы юная Жозефина-Аглая Саватье посещала школу плавания в купальнях Делиньи, недалеко от Отель-де-Пимодан. Иной раз она появлялась после купа-

ния в Клубе гашишистов, где одно время жил ее любовник Буассар; глаза ее сияли, и в волосах вспыхивали капельки воды. Готье вспоминал свою первую встречу с Бодлером, на которой присутствовала и она. Спустя годы все тот же Готье назвал ее «Председательницей», а Бодлер посвятил ей короткий душераздирающий канцоньере.

Будуар был декорирован в стиле Людовика XIV и представлял одним из видений, навеянных дамаеском. Готье, который посещал его не реже Бодлера, обнаружил описание одного в одной из статей «Искусственного рая», где автор излагает впечатления от гашиша из уст «немолодой, любознательной и легко возбудимой особы»¹²⁹. Эта «немолодая» особа — сам Бодлер, которому на тот момент было двадцать три года. В описании любовно и тщательно воссоздан орнамент стен, как будто взгляд настойчиво стремится проникнуть в их глубину: «Будуар мал и очень узок. Потолок, начиная от карнизов, закругляется в виде свода; стены увешаны длинными зеркалами, а между ними — панно с пейзажами, написанными в небрежно-декоративном стиле. На всех четырех стенах изображены различные аллегории: одни фигуры в спокойных позах, другие бегущие, летящие. Над ними яркие птицы и цветы. Позади них навес из вьющихся растений, пущенный по округлому контуру потолка. Потолок раззолочен. Золотом расцвечено все пространство меж лепниной и фигурами, а в центре потолка его прорезывают лишь переплеты воображаемой перголы»¹³⁰. И далее, обращаясь к неведомой собеседнице: «Как видите, это походит на богатую, прекрасную клетку для огромной птицы»¹³¹. Скрываясь под личиной «немолодой, любознательной и легко возбудимой особы»¹³², Бодлер, быть может неосознанно, следует учению святого Игнатия о «живом воображении местности» и проникает туда, словно «огромная птица», жаждущая быть плененной. Впрочем, место существовало и вне его воображения, отчего Париж у Бодлера так легко становился аллегорией.

Попытку самоубийства в двадцать четыре года Бодлер сопровождает прощальным письмом, адресованным нотариусу Анселю, в котором пишет, что убивает себя не из-за «тех отклонений, которые люди называют *страданиями*»¹³³, но оттого, что «тяжесть погружения в сон и тяжесть пробуждения»¹³⁴ стали для него «невыносимы»¹³⁵. Кроме того, он готов лишиться себя жизни, потому что стал «*опасен для себя самого*»¹³⁶. И, наконец, он утверждает: «Я убиваю себя, так как верю в свое бессмертие и потому что *надеюсь*». Многие расценили его жест как весьма неуклюжий розыгрыш. Но вне зависимости от мотивов, долей искренности и притворства, писателем зовется тот, кто раскрывает происходящее — и раскрывается сам — через написанное слово. Прощальная записка запечатлела вязь нервных волокон и пресловутые *non sequitur*^{*}, которые будут ему свойственны в течение всей дальнейшей жизни.

* Нелогичные высказывания (*лат.*).

О той попытке самоубийства имеются два свидетельства. Одно — письмо Бодлера нотариусу Анселю, безупречное, как формулировка Паскаля, полное резких, как спазмы, модуляций, разительное в своей недвусмысленной ясности. Второе — отчет соученика по коллежу Менара, пропитанный неистребимой неприязнью к этому «мистику и святотатцу». Но есть одна деталь в его версии, которую почти буквально переняли Филипп Бертло и Риу де Майю; и в ней мы видим совершенно иного, вымышленного Бодлера, непримиримого злопыхателя.

В тот вечер, судя по всему, Бодлер был с Жанной в заведении на улице Ришелье. И внезапно попытался заколоть себя ножом. Затем потерял сознание. Очнувшись, он увидел перед собой комиссара полиции, который твердил: «Вы поступили дурно; вам следует посвятить себя служению родине, вашему району, вашей улице, вашему комиссару»¹³⁷. Не иначе, мир готов был вновь принять молодого поэта, лишь бы тот согласился пасть в матерински нежные объятия комиссара полиции.

Готье рассказывает, что главной заботой Бодлера было не сойти внешне за артиста. Он отвергал любую яркость. Блуждая в дебрях полусвета — от редакций до кафе и театров, — изо всех сил старался «отличаться от богемных художников, носивших мягкие фетровые шляпы и бархатные пиджаки»¹³⁸. Он причислял себя «к тому типу умеренных денди, которые трут костюмы наждачной бумагой, дабы соскоблить с них праздный блеск новизны»¹³⁹.

С другой стороны, Бодлер никогда не стремился попасть в приличное общество, хотя мог бы сделать это без особого труда. Довольно было подчиниться желанию отчима Опики, «желавшего обеспечить ему высокое положение в свете» и бывшего, помимо прочего, «другом герцога Орлеанского»¹⁴⁰, как однажды, пеняя, напомнила Шарлю мать Каролина. Но он упорно не желал развеять ауру деклассированного элемента, кстати свойственную формировавшейся в те годы русской интеллигенции.

То, что достойное общество, за редкими исключениями, не влекло Бодлера, не означало, что он готов примкнуть к его антиподам, среди которых он волею судеб оказывался довольно часто. Его старому богемному другу Шанфлёрю, которого Бодлер как-то раз безапелляционно окрестил «приспешником так называемой *Реалистической* школы с ее претензиями подменить изучение природы и человека бредом *классицизма* и *романтизма*»¹⁴¹ (не правда ли, сарказм в каждом слове), было не дано это понять. Меж ними даже вышла стычка, когда Бодлер написал ему о том, что не любит дурного общества. Хотя подлинная причина была иной: Шанфлёрю пытался познакомить Бодлера с некой «философствующей дамой»¹⁴², а тот упорно отнекивался. Возвращаясь к теме «дурного общества»¹⁴³, Бодлер уточнил: «Друг мой, я всегда был от него в ужасе: кутежи, взбалмошность и преступления могут быть мимолетно притягательны, но дурные слои, эти, назовем их так, пенные водовороты на обочине общества, — нет, невозможно!»¹⁴⁴

На самом деле для него все было невозможно. Бодлер всюду чувствовал себя неуютно.

Безусловным знаком независимости парвеню Бодлера было его полное равнодушие к светской жизни. В отличие от Мериме, всегда находившего доступ в лучшие дома, вплоть до императорских; в отличие от Флобера, который не скрывал самодовольства от того, что вхож в круг принцессы Матильды, Бодлер не стремился быть всюду принят. Если он чего и добивался от сильных мира сего, то только денег. С юности он готов был пойти на унижение ради денег, считая это вполне естественным и даже получая от этого удовольствие. Журналисты, с которыми он якшался, не брезговали шантажом. Первой его публикацией под настоящим именем стал памфлет, в котором была скрыта угроза предать огласке подробности личной жизни актрисы Рашель. А черновик его так и не увидевшего свет романа повествует историю юного франта Самюэля Крамера, распускающего гнусные сплетни об актрисе Фанфарло, чтобы добиться милостей — стать ее любовником и в равной мере протеже и покровителем.

Бодлер не пользовался всеобщим уважением. Окружающие как будто навечно записали его в недоросли. Даже не хватавший звезд с неба Максим Дюкан позволял себе аттестовать его как «невежду»¹⁴⁵, возможно, из-за нетерпимости Бодлера к методическим занятиям. («История, физиология, археология, философия проходили мимо него: сказать по правде, он никогда не уделял им внимания»¹⁴⁶.) Дюкан писал это в 1882 году, когда имя Бодлера уже было овеяно ореолом славы, но в его воспоминаниях поэт выглядит мошенником, пытающимся «сбить со следа многочисленных кредиторов»¹⁴⁷. (Дюкан, кстати, был одним из них и несколько сотен франков, которые задолжал ему Бодлер, сумел вытянуть у нотариуса Ансея.) В этом свете становятся яснее вот такие колкости Бодлера: «Те, кто меня любили, были людьми презренными, я бы даже сказал — презируемыми, если б захотел польстить *людям порядочным*»*.

* Перевод Е. В. Баевской.

Многие считали позой то, что, в сущности, было всего лишь попыткой держать их на расстоянии вытянутой руки. Чтоб не задохнуться. Когда Шанфлёр — или кто другой — обвинял Бодлера в мистификации и лицедействе, это означало, что они попросту недопоняли тот или иной его жест или слово. Видимо, такое бывало нередко. Хотя не исключено, что он, устав от наветов, мог не отказать себе в маленьком удовольствии устроить какую-либо мистификацию в насмешку.

Но едва стихли голоса очевидцев, начал наконец вырисовываться, к вящему изумлению публики, профиль настоящего Шарля Бодлера. Ведь если, как писал сам Бодлер, Бальзак был главным из персонажей Бальзака, то едва ли мог найтись персонаж, сравнимый с Бодлером по разнообразию и своеобразию его черт и по их непреодолимой центробежной силе, неподвластной никаким компромиссам. Вместе с тем эта личность обладала удивительной цельностью, столь прочной и основательной, что каждый его слог был узнаваем, как увиденный на просвет водяной знак. Эжен Марсан однажды осмотрел гардероб Бодлера и отметил, насколько отличен он от гардероба Барбе д'Ореви́льи, коему, при всей его пышности, было далеко до подлинной элегантности, состоящей в «„абсолютной“ простоте»¹⁴⁸, как учил законодатель моды Джордж Браммел. В чем же был секрет неподражаемости Бодлера, позволявший ему дистанцироваться даже от своих рьяных имитаторов? В соприкосновении несовместимых химических элементов. Именно здесь, на этом пути надлежало искать *загадку* Бодлера: «...его женщины, его небо, его запах, его ностальгия, его христианство и его демон, его океаны и тропики составляли в целом материю ошеломляющей новизны»¹⁴⁹.

Бодлер был непревзойденным экспертом в сфере унижений. Ни один писатель, сколь бы многострадальна ни была его жизнь, не мог поспорить с ним в этой области. Бод-

лер познал унижение на всех фронтах: в семье (от отчима, генерала Опики); в деньгах (из-за постоянной зависимости от опекуна Ансея и борьбы с долгами); в любви (из-за сожительства с Жанной, которая им помыкала); в литературе (из-за отношений с газетами, журналами, издателями, Академией и Республикой словесности в целом). Не было угла, где Бодлер мог бы дышать свободно. Излишне вопрошать, по примеру Сартра, подсознательного ученика вечерней школы под названием «Хотеть — значит мочь», не сам ли Бодлер *жаждал* унижений. Не исключено, что он мог бы иной раз подладиться к установленному порядку. Мог бы последовать примеру Мериме, которым восхищался (без взаимности, правда). Будучи творцом до мозга костей, Мериме надежно защитил себя панцирем чиновничьей службы. Бодлер бы этого не выдержал. Он задохнулся бы раньше, чем достиг высокого положения. Да, унижение вдохновляло его, так же, как и *ennui**. *Тоска (франц.).

Эти два чувства — активное и пассивное — вполне соответствовали «современной жизни» и давали обильную пищу литературе. Ядовитое поветрие начинает распространяться с середины девятнадцатого века и по-разному затрагивает писателей, без которых это столетие немыслимо; в первую очередь Достоевского и Гоголя (русским без поругания было бы нечем дышать); Мелвилла («Писец Бартлби»); Лотреамона в каждом слоге его; северных безумцев Гамсуна и Стриндберга; даже Рильке («Записки Мальте Лауридса Бригге») и многих других. Но архетипом, сгустившим над собой магнитную бурю, был и остается Бодлер.

Одиноким, бесстрашным поборником неотъемлемого права противоречить себе. «В длинный список *прав человека*, о которых так часто и не без самодовольства вспоминают умы девятнадцатого столетия, забыли внести два немаловажных пункта: право противоречить самому себе и право

уйти»¹⁵⁰. Эти пункты, особенно последний, могли бы стать ценным вкладом Бодлера в лишенное ясности учение о правах человека.

«Индустрия культуры» (выражение, введенное в обиход Адорно и Хоркхаймером, почти сразу сочли морально устаревшим) официально сформировалась в Париже в первые годы правления Луи Филиппа. Для этого сложились все необходимые условия: ежедневная печать, которая вскоре размежевалась на многочисленные *медиа*, а в тот момент держала все их в прочной связке, значительно увеличила тиражи и столь же существенно снизила цены, впервые прибегнув к систематическому использованию рекламы. Кому обязан мир появлением этого рокового новшества? Прежде всего, Эмилю де Жирардену, который благодаря платным объявлениям урезал вдвое цену подписки на «Пресс». Тогда же возникла новинка номер два: сначала в периодике («Ревю де Пари»), затем в ежедневных газетах («Сьекль» и «Пресс») появился *feuilleton*, роман с продолжением. Три года спустя, в 1839-м, Сент-Бёв опубликовал эссе «Об индустриальной литературе» в «Ревю де Дё Монд». Это был первый и главный вестник унылой дисциплины, которая впоследствии станет социологией литературы. Притом это было подробное описание эпохального изменения литературного ландшафта, которое никто не знал лучше Сент-Бёва, обозревавшего этот ландшафт изо дня в день. Среди новинок первой половины девятнадцатого века реклама заняла место рядом с паровым двигателем и фотографией. С возникновением рекламы предметы обретают голос и зрительный образ. Поначалу все смеются над ее неуклюжестью, но она неуклонно совершенствуется, обладая для этого непредсказуемыми возможностями. Вначале это простой придаток производства, но рано или поздно реклама сумеет перевернуть это соотношение с ног на голову: производство будет работать в поддержку определенных образов, названий, слов. К тому же

мода искусно добавляет эротичности буйному воображению и способствует непрестанной смене желаний. Образец и основа рекламы — неизбывный душевный непокой, *delectatio morosa**. Отцы-пустынники не окружали себя вещами, им нужна была голая обветренная плоскость снаружи, чтобы воссоздавать образы внутри. Они сочли бы рекламу тонким теологическим инструментом для своей духовной практики. «Еще одно новое слово — реклама — обогатит ли нас она?» — вопрошал Надар¹⁵¹.

* Сладострастные грезы (лат.).

Журналисту платили за строчку, переводчику — за страницу. Нодье в ответ на упреки в избытке наречий, рассыпанных по его аморфным текстам, говорил, что многосложные слова быстрее заполняют строчки, а ведь за каждую автору причитался франк. Бальзак, нередко участвовавший в спорах по авторскому праву, в том числе и как потерпевший, не осуждал писателей, которые «умеют подвести коммерческую почву под свои творения»¹⁵²; его довод и два века спустя будет вызывать жгучую зависть издателей. Одним словом, писатели после 1830 года пребывали в гнетущей обстановке, и многие тешились иллюзией безответственной богемной жизни. Но затем ситуация радикально изменилась, что весьма афористично выразил Альбер Кассань: «Богема — это либо бездарный художник, лишенный, по выражению Бальзака, „коммерческой почвы“¹⁵³, либо художник талантливый, но не сумевший извлечь пользу из этой коммерческой почвы», а значит, неприспособленный, не нашедший себе места в социальном механизме. За несколько лет все перевернулось с ног на голову. Как раз тут на сцене появился молодой Бодлер и заявил: «Я тот, кто продает свои мысли, то есть хочет быть писателем»¹⁵⁴. А сам тем временем спешил вписаться в жестокий механизм производства, как будто нарочно созданный, чтобы намять ему бока.

Занималась эра «интеллектуальных проституток»¹⁵⁵ — так обозвал себя креол Прива д'Англемон, под чьим име-

нем, словно прикрываясь щитом сомнительного свойства, Бодлер опубликует несколько ранних стихотворений. Но еще более показательным примером того, как одаренный писатель день за днем утрачивает свои таланты, заполняя колонки газет и журналов угодливыми словами, служит Теофиль Готье. Из-за необходимости писать рецензии на спектакли у него развилась идиосинкразия к посещению театров. И в самом деле, «всесильный чародей французской литературы»^{*} (чересчур помпезное посвящение в «Цветах зла») почти всю жизнь корпел над газетными статейками, причем именно Бодлер нанес ему самый болезненный удар, процитировав его просвещенное и суровое суждение о Делароше и добавив при этом несколько убийственных слов: «как сказал, по-моему, Теофиль Готье, в очередном приступе независимости»¹⁵⁶. Впрочем с годами приступы становились все реже.

^{*} Перевод Эллиса.

«Sine intermissione orate»^{**} — заповедь апостола Павла, положенную в основу молитвы исихастов, Бодлер трансформировал в формулу: «Опьяняйтесь непрерывно»^{***}. Коль скоро метафизика не дает нам насладиться миражами преходящих мгновений, значит, необходимо, чтобы каждый из миражей был окутан непроницаемым покровом хмельного угара. И вам, в отличие от монахов-отшельников и поклонников Бахуса, уже ни к чему ритуальная, литургическая опора. Отныне для вас, когда очнетесь «в угрюмом одиночестве вашей комнаты», опьянение будет «единственной задачей», словно в мире ничто больше не имеет значения, и никакие церемонии и традиционные поводы вам не нужны. А нужно отдаться всему, «что бежит, что стонет... что говорит», дабы вновь обрести то особенное состояние, единственно терпимую норму. «Цветы зла» — это хроника подобных попыток, кратковременных, нена-

^{**} Непрестанно молитесь (лат.). 1 Фессалоникийцам, 5:17.

^{***} Опьяняйтесь. Перевод Эллиса.

дежных, рвущихся. Каждое стихотворение встает в ряд так называемых «нестабильных химических соединений». Но стремление, их породившее, по мере возможности близко заповеди святого Павла. Однажды Бодлер написал Флоберу: «Вы говорите мне, что я много работаю. Что это, жестокая насмешка?»¹⁵⁷ — И продолжил словами, которые могли бы принадлежать Эвагрию Понтийскому: — Работать — значит работать непрестанно, значит забыть про чувства и мечты, значит иметь лишь волю к непрерывному движению»¹⁵⁸.

Чтобы опровергнуть слова тех, кто видел в отношениях Бодлера и Жанны Дюваль многолетнее добровольное рабство в угоду жестокому и не столь уж привлекательному идолу, достаточно нескольких строк из письма, написанного в сентябре 1856-го, где Бодлер объявляет матери о разрыве этой связи, как будто обращаясь к самой Жанне, далекой и безмолвной. Этот окончательный разрыв («Никогда мысль об окончательном разрыве всерьез не посещала меня»¹⁵⁹) обернулся для него «темной пеленой перед глазами и немолкающим грохотом в ушах»¹⁶⁰. И под конец необратимым откровением звучат слова: «Нынче я уже совершенно успокоился, но, когда вижу красивую вещь, или пейзаж, или еще что-то ласкающее взгляд, невольно думаю: отчего ее нет со мной, чтобы полюбоваться этим вместе и, может быть, даже купить?»¹⁶¹

Вспомним также о раскаянии Курбе. Войди мы в «Мастерскую художника», чтобы, по наущению Дидро, побродить по огромной комнате среди других людей из несообщающихся жизней, пока что замерших рядом с художником, который в этой странной обстановке пишет идиллический пейзаж под наблюдением обнаженной модели (эту модель Курбе написал по фотографии, техническому новшеству того времени), и доберись до правого края картины, мы бы увидели юношу, сидящего на столе и погруженного в чтение книги. Это Бодлер, единственный

среди присутствующих, кто демонстрирует собственное отсутствие. Но благодаря фотографической технике с ним рядом обнаружилось еще одно лицо — по свидетельству самого Курбе, «негритянка, глядящаяся в зеркало с изрядным кокетством»¹⁶². Это Жанна, недостойная любовница, которую Курбе пришлось убрать по настоянию Бодлера; она превратилась в бесплотного ангела, в призрак. Ее черты, все-таки проступившие на холсте, подобны росчерку пера, который Бодлер посвятил ей несколько лет спустя и который гласит: «*Quaerens quem devoret*» — «Ища, кого поглотить»*. Муза и вампир.

* 1 Послание Петра, 5–8.



3. Пентименто из «Мастерской художника» Гюстава Курбе. Холст, масло, 1854–1855 годы, Музей Орсе, Париж; см.: Pichois C. *Album Beaudelaire*. Gallimard, Paris, 1974. С. 134

Нотариус Нарцисс Ансель и генерал Опик были ближайшими и самыми докучливыми архонтами Бодлера. Оба отмечены смехотворной печатью, во всяком случае, в именах. Оба не годились для вверенной им грандиозной миссии. Оба творили зло из отеческих чувств и от этого становились еще невыносимее, сливаясь с гнетущим парижским фоном. *Подобно многим другим* господам, соседствовавшим с ними в общественной нише — высшей генерала, рангом ниже нотариуса, — они наслаждались своей ролью и даже подумать не могли о том, что может быть иначе. При этом изощренность применяемых ими пыток только усиливалась. Сводя цели революции 1848 года (как и любой другой) к призыву «Расстрелять генерала Опика!»¹⁶³, Бодлер едва ли всерьез считал генерала оплотом существующей власти. И все же его лозунг остается самым внятным, самым дельным и может распространиться на все социальные волнения той эпохи. Что же до пережитых унижений — воспоминания о них со временем не притуплились. Так, Бодлер писал матери про нотариуса Анселя: «Знала бы ты, как много он доставил мне страданий за эти несколько лет. Было время, когда я сам, мои мнения, мои пристрастия были мишенью постоянных издевательств со стороны его ужасной жены, отвратительной дочери и кошмарных отпрысков»¹⁶⁴. Портрет семьи середины девятнадцатого века.

После смерти генерала олицетворением Зла для Бодлера стал Ансель — нотариус из предместья, отличавшийся «ребяческим любопытством провинциала»¹⁶⁵, «глупец и безумец»¹⁶⁶, непревзойденный мастер увиливать и тянуть резину, готовый болтать с кем попало, собирая дешевые сплетни. Стоило ему увидеть Бодлера в компании с кем-либо, Ансель тут же вмешивался в разговор. Он вламывался в дом к Готье, к Жанне и болтал там без умолку. Настоящий соглядатай жизни Бодлера, обыватель, мечтающий даже в мелочах утвердить свою власть над художником и при этом не упускающий случая, благодаря тому же художнику, проникнуть

туда, куда ему вход заказан. В глазах Бодлера Ансель был не более и не менее как *светским обществом*, хотя, услышав такую характеристику, непременно бы стушевался, напустил на себя скромность. Однако Бодлер знал, с кем имеет дело, и даже вывел это крупными буквами: «ВОТ МОЙ ГЛАВНЫЙ ВРАГ (не со зла, я знаю)»¹⁶⁷. И кое-кто впоследствии, причем во взрывоопасной обстановке, упомянет о главном враге.

Нотариус Ансель, как было сказано, готов был зацепиться за чью угодно пуговицу, лучше всего за пуговицу друзей Бодлера из артистических кругов, чтобы потом похвалиться знакомством с ними. Но, за неимением лучшего, и трактирщик сойдет, лишь бы выудить сведения. Эти иезуитские методы выводили Бодлера из себя. С интеллектуалами Ансель вступал в разговор, не представившись, как будто они давние друзья. Первым делом давал понять, что никто лучше его не осведомлен обо всех подробностях жизни Бодлера. Присутствие Анселя было хуже, чем злопыхательским: оно было удушливым. Его любопытство могло поглотить все вокруг. Бодлер в бессильной растерянности сообщал матери: «Я понял, что он домогается имен людей, с коими у меня весьма сложные дела, а ему они нужны для СПЛЕТЕН и ни для чего более»¹⁶⁸. Если б роковая роль Анселя в жизни Бодлера не была столь очевидна, он мог бы сойти за комический персонаж, прототип образов Фейдо или Куртелина. Но именно обманчивая безобидность стала в нем исчадием зла, равно как показное добродушие генерала Опики делало его присутствие еще более гнетущим.

Главным грехом Анселя было отсутствие «какого бы то ни было уважения»¹⁶⁹ к чужому времени. Все его попытки отличались медлительностью. Мало того — он слегка заикался, что тоже служило ему орудием. На этом пыточном крюке он часами держал Бодлера, вынужденного обращаться к нему за самой незначительной суммой. Его манера вести беседу была непревзойденной. «Я хотел бы вовсе обойтись без тех 500 франков, — пишет Бодлер Каролине. — Лучше

сидеть без денег, чем видеть его и слышать, как он *медленно, заикаясь, выговаривает*: „Ваша матушка — чистый ангел, не так ли? *Вы ведь любите свою матушку?*“ Или вот еще: „*Вы верите в Бога*, верите, что Бог есть?“ Или: „*Луи Филипп был славный король*. Когда-нибудь ему воздадут должное...“ Каждая из этих фраз растягивается на полчаса. А меня меж тем ждут в разных кварталах Парижа»¹⁷⁰.

Вечер на Босфоре: полномочный посол Франции в Испании, генерал Опик с супругой принимают двух молодых литераторов, путешествующих на Восток, подобно тому как другие до них совершали гран-тур по Италии. Их зовут Максим Дюкан и Гюстав Флобер. Генералу приятно показать себя свободомыслящим человеком, который живо интересуется событиями в мире. Он уверен, что беседа с ним даст толчок для творчества обоих гостей. После ужина он покровительственным тоном задает уместный вопрос: «Появились ли новобранцы в литературе, с тех пор как вы покинули Париж?»¹⁷¹ Вопрос не требовал распространенного ответа. Более того, генерал не имел намерения вдаваться в подробности и тем самым омрачать столь безмятежный вечер. Максим Дюкан, однако, счел своим долгом сообщить: «Недавно у Теофиля Готье я встретил некоего Бодлера, который вскоре заставит всех заговорить о себе»¹⁷². Неловкая пауза в разговоре. Супруга посла опускает глаза. Генерал готов отреагировать на провокацию. Чуть позже, когда Флобер благополучно сменил тему, госпожа Опик подходит к Дюкану и шепчет: «У него в самом деле талант?»¹⁷³ Только в конце вечера, за осмотром коллекции чешуекрылых полковника Маргаделя, Максим Дюкан узнал, что Шарль Бодлер — сын госпожи Опик, а генерал, его отчим, выгнал пасынка из дома и запретил при нем произносить его имя.

Вернувшись в Париж в марте 1853-го, супруга уже не посла в Мадриде, а новоиспеченного сенатора Опики

нашла Шарля в «удручающем состоянии»¹⁷⁴, ставшем следствием года «подлинных бедствий»¹⁷⁵. Поначалу Каролина была «безмерно снисходительна»¹⁷⁶.

Но проблема требовала неотложного решения: по мнению Каролины, боли, мучившие Шарля, объяснялись прежде всего отсутствием у него башмаков на резиновом ходу. Однако сын тут же опроверг это мнение. С горделивой интонацией истинного мизерабля Шарль объяснил ей, что уже наловчился затыкать соломой или бумагой дыры в своих башмаках. Он пустился в дотошные разглагольствования о том, что это уже не просто заплаты, а настоящие «подошвы из соломы и бумаги»¹⁷⁷. Мало того, теперь он надевает «сразу две рубахи под рваные, брюки и сюртук»¹⁷⁸, а стало быть, «боли, что посещают меня, исключительно духовного свойства»¹⁷⁹. Он не добавил — но, вероятно, держал это в уме, — что женщина, «о чьем отъезде скорбит бедный люд Мадрида»¹⁸⁰ (недавно он прочитал это в газете), могла бы и сама догадаться о причине.

В том же письме Бодлер изобразил самого себя небрежным (на зависть самому Гису) наброском, который, увидев его, забыть невозможно. «Тем не менее я, сказать по правде, дошел до того, что не решаюсь делать резких движений и даже много ходить из страха совсем разорвать мои лохмотья»¹⁸¹. Перед нами красивый, стройный мужчина, ступающий предельно осторожно, как будто связанный невидимыми путами. Это Бодлер в свои тридцать два года. Проходим невдомек, что мысли его целиком заняты многочисленными дырами в одежде, «продуваемой ветром». Ни дать ни взять предшественник Бастера Китона, облаченный в редингот, медленно шествует по улицам Парижа.

«Материальным элементом, подкрепляющим духовную жизнь, в трагедии Расина служит человеческая общность, именуемая придворной жизнью, то есть концентрация ценностей, красоты и сути государства в уменьшенном простран-

стве вокруг короля; своего пика она достигла в первые двадцать лет правления Людовика XIV. Надо сказать, Париж как столица занимает в Европе девятнадцатого века то же место, какое в восемнадцатом веке занимал двор Людовика XIV»¹⁸². Париж — современный эквивалент Версаля: этим своим прозрением Альбер Тибодэ предвосхитил заглавие Бенямина: «Париж — столица XIX столетия»; оно же служит основой глубокой общности Бодлера и Расина, которую мы ощущаем в дыхании их александрийского стиха, но не можем истолковать. С точки зрения Расина, наблюдение за человеческой природой следовало вести в пределах версальского двора, потому что это место, именно в силу его искусственности (присущей любому обрамлению), подчеркивало страсти, словно бы наводя на них мощное увеличительное стекло. Бодлер жил в Париже как придворный пленник Версаля. Все написанное им должно было пасть на благодатную, истерзанную почву — вот почему бегство от нее могло быть только иллюзорным.

Париж Бодлера — это обрамленный хаос. Главное — признать этот хаос разнонаправленных сил и форм, самым чудовищным из которых неизменно раскрывались объятия. Не менее важно, впрочем, и наличие рамы — приема разграничения, разделения. Ее метафизический смысл был хорошо понятен Бодлеру, наблюдавшему за тем, каким образом происходящее преломляется в глазу и в уме наблюдателя. Рама приложима и к картине, и к женщине (ее украшения становятся при этом средствами эротического притяжения), и к любому эпизоду жизни. В любом случае рама добавит к области ограничения «особенное что-то, / и миру новым кажется оно»*. В этом и заключается решающее действие, благодаря которому любая вещь выступает из окружающего бесформенного пространства и становится объектом рассмотрения, словно взятый в руку камень. Поэзию Бодлера можно представить в качестве *tableau parisien*** , поскольку в ней мы всегда

* Призрак. Перевод
В. Левика.

** Парижской картины
(франц.).

имеем дело с картинами, действующим элементом которых является рама, сообщающая полотну неуловимую энергию.

В пределах рамы происходит выделение элементов, их взаимодействие в иных сочетаниях. Так рождается новое. Само по себе изменение «формы города» распахивает бездну памяти, и та позволяет в одно мгновение оказаться рядом с плененной Андромахой, когда она, убитая печалью, созерцает реконструированную в миниатюре Трою в Бутротуме, месте бесплодных желаний, где «в залежах памяти спавшее, слово вспомнил я, Карусель обойдя до конца»*. Андромаха лишена пышных одеяний своего времени, коими было принято сопровождать имена, вызывая их из глубин

* Лебедь. Перевод
В. Левика.

истории; нет, она так же непосредственна, как «негритянка, больная чахоткой, сквозь туман, из трущобы, где слякоть и смрад, в свой кокосовый рай устремившая кроткий, по земле африканской тоскующий взгляд». Если эти великолепные стихи расположить, как здесь, в виде прозы, цельного высказывания, не разделенного даже заглавными буквами в начале каждой строки, они еще яснее раскроют то, что стоит позади обеих фигур: потерю, невозполнимую потерю, в полной мере осознать которую по силам лишь тому, кто бродит по большому городу. Никакая сцена, порожденная Матерью-природой, не смогла бы растревожить — равно как и облегчить — острую муку, не питающую надежд на исцеление.

На вопрос, какое из стихотворений Бодлера вам первым приходит на ум прежде всего, многие назвали бы «Лебедь». Этот выбор трудно оспорить. Пересечения и столкновения далеких различных планов в памяти и в восприятии появляются в литературе лишь благодаря Бодлеру — и после него вряд ли будут повторены с тем же пафосом и в столь же древней канве.

Начало обжигает: «Андромаха! Полно мое сердце тобою!» Андромаха — не имя любимой, хотя к ней обращен столь горячий и столь интимный призыв. Это эпический пер-

сонаж, ему много тысяч лет. Это даже не Андромаха Расина. И не героиня Гомера. Это Андромаха из малозначительного эпизода «Энеиды», о котором едва ли кто вспомнит. Женщина, которую передавали «в ярме» от одного к другому, «в безответном восторге поникшая сиротой, после Гектора — горе! — Гелена жена», живет сейчас в чужой земле, земле врагов, Эпире. Вокруг нее выстроен миниатюрный эрзац Трои, якобы для успокоения, а на самом деле он лишь усиливает терзания о сгоревшей, сгинувшей Трое.

Никто больше не вспоминает о ней. Никто, кроме Бодлера, что обращает мысли к ней, обходя обновленную площадь Карусель. Современный читатель, пожалуй, не сумеет оценить внутренний драматический накал этих слов. В наши дни на месте, указанном Бодлером, пролегает скоростная полоса движения. Проезжая там, едва успеваешь увидеть очередь в Лувр, змеящуюся внутри Пирамиды Пее. А ведь когда-то там бурлила совсем другая жизнь. Через площадь Карусель, соседствующую с метафизическим сердцем Парижа, коим является Пале-Рояль, должен был пройти любой, кто желал попасть в Тюильри. Площадь служила опорной точкой квартала, который сровняли с землей, чтобы соединить Лувр и Тюильри, то есть создать «обширный параллелограмм», в рамках которого содержались бы «под присмотром суверен, государственная власть и сокровища искусства, — нечто подобное Акрополю, вместившему в себя все самое священное, августейшее и ценное»¹⁸³. Так писал не кто иной, как Готье, хотя востребованность его пера в эпоху Второй империи сильно сократилась. Те места значили нечто иное как для него, так и для Бодлера. К примеру, автор хроник тех лет Альфред Дельво вспоминал: «Когда-то площадь Карусель была очаровательна; теперь же ее заповилили каменные исполины из Сен-Лё. Очаровательна, как хаос, живописна, как руины!.. То был лес деревянных и бетонных обшарпанных строений, где кишели мелкие предприниматели во множестве их мелких предприятий... Я часто проходил по этому караван-

сарая, сквозь лабиринт лавок и мастерских, я знал их подноготную — мужчин и животных тварей, тварей и вещей, кроликов и попугаев, картин и безделиц...»¹⁸⁴

Меж дворцов, представлявших первенца и младшего сына короля — Тюильри и Пале-Рояль, — возвышался агломерат аморфной и беспорядочной жизни, участок «леса» в средоточии порядка. Близ него, в квартале Дуайен одно время жили Готье и Нерваль. Именно здесь находилось шаткое обиталище галантной богемы. Старый, готовый обрушиться салон реставрировали и декорировали несколько друзей: два панно с провансальскими пейзажами Коро, картина Шассерио с вакханками, держащими на сворке тигров, как собак, «Красный монах» Шатийона, читающий Библию, возложив ее на выпуклый бок обнаженной женщины. Был там и портрет Теофиля (все понимали, что имеется в виду Готье), одетого на испанский манер. Было множество моделей с именами Сидализа I (якобы императрица), или Лорри, или Сара Ла Блонд. «Так уж вышло, — вспоминал Нерваль, — что *дикарь* домовладелец, который жил на первом этаже и на голове которого мы то и дело отплясывали, после двух лет страданий все же выставил нас и приказал замазать росписи темперой: дескать, эти обнаженные тела помешают ему сдать жилье добропорядочным горожанам»¹⁸⁵. Но охотников все равно было мало. Нерваль вскоре выкупил у сломщиков несколько расписных деревянных панелей. Остальное пропало. «Мы были молоды, всегда веселы, нередко богаты... Но я задел печальную струну: наш дом сровняли с землей. Прошлой осенью я был на его развалинах... В день, когда начнут рубить деревья манежа, — решил тогда Нерваль, — я прочитаю на площади „Гастинскому лесорубу“ Ронсара:

Послушай, лесоруб, зачем ты лес мой губишь?
Взгляни, безжалостный, ты не деревья рубишь.
Иль ты не видишь? Кровь стекает со ствола,
Кровь нимфы молодой, что под корой жила»¹⁸⁶.

Элегия заканчивается хлесткой антиплатонической декларацией:

Бессмертно вещество, одни лишь формы тленны*.

Нерваль собирался перечитать Ронсара. На том же месте Бодлер напишет своего «Лебедя». Два прощальных жеста. Вместо крови нимфы — слезы Андромахи, грустный ручей. В те дни Нерваль встретил Бальзака: «Куда пропало все хорошее? — сказал он мне. — „Его сгубило все плохое!“ — ответил я ему, цитируя одну из его любимых реплик»¹⁸⁷. Бальзак кое-что знал об этих местах, поскольку именно там поселил кузину Бетту и предвосхитил их разрушение, едва ли не ратуя за него. «Сплошная стена домов, что тянется вдоль старого Лувра, служит явным и не единственным вызовом, который французы бросают здравому смыслу, вероятно, с целью разуверить Европу в наличии у нас даже той доли *разума*, какую нам приписывают, и доказать таким образом, что французов нечего бояться»**. Потрясающий сарказм: квартал Карусель — доказательство безумия, которое с давних пор процветало в Париже и вселяло уверенность в иностранцев, опасавшихся разгула *разума*. Бальзак сознает, что эта странность обречена на снос: «Наши потомки, разумеется, увидят Лувр достроенным и, пожалуй, не поверят, что подобное варварство могло иметь место целых тридцать шесть лет в самом сердце Парижа, прямо против дворца, где в течение этих тридцати шести лет три королевские династии принимали самое отборное общество Франции и Европы». От его провидческого взгляда не ускользнуло то, что значение этих мест отвечало потребности «символически изобразить в самом сердце Парижа то сочетание великолепия и нищеты, которое отличает королеву столиц». Великоле-

* Перевод В. Левика.

** Здесь и далее перевод Н. Яковлевой.

пие и нищета. Мы уже совсем близко подошли к Бодлеру, который идет по улице, думая об Андромахе.

И не только о ней. Из того невероятного воспоминания возникают другие образы, другие существа, исполненные высочайшего пафоса, «великого и смешного»*. Ибо в наступивший век Парижа и мира ничто не может быть великим, если не переплетено со смехом, как некогда — со страхом. Первое из упомянутых существ — вырвавшийся из поставленной на площади хлипкой клетки лебедь, который конвульсивно вытягивает шею и жадно раскрывает клюв перед «высохшей лужей» в тоске «по родимой волне». А кроме него, безымянная негритянка, «больная чахоткой» и тоскующая «по земле африканской».

* Лебедь. Перевод
В. Левики.

Образы царевны, птицы и рабыни связывает не только изгнание или отчуждение от мира. В них просматривается более тяжелая и невосполнимая утрата, траур по тому, что исчезает. Обходя новую Карусель, которую многие в те годы называли «одним из славных дел нашей эпохи»¹⁸⁸, Бодлер чувствует, как нога его попирает то, что стало навсегда невидимым, словно перепончатая лапа лебедя скребет песок, докапываясь до старой площади Карусель. Каким бы ни было место, каким бы ни было состояние, под ними всегда есть *другое* место и *другое* состояние, утраченные навсегда. Никакое несчастье не может сравниться с ощущением полного отсутствия. Даже изгнание, неизбежная жизнь чужака — того, кто пишет о ней, — есть не что иное, как первый, пока еще приписываемый обстоятельствам или невезению знак, отметивший всех, во все времена. Именно этого каменистого дна достиг Бодлер в своих скитаниях от гостиницы «Вольтер», перейдя Сену по мосту Карусель к недавно отреставрированному Лувру. Вот почему в конце концов он вызовет, словно из Аида, не только тени Андромахи, лебедя и чахоточной негритянки, но целую толпу безымянных существ. Тени всех, «кто не знает иного удела,

как оплакивать то, что ушло навсегда»*. Быть может, первыми появятся тени «матросов, забытых в глухом океане», «бездомных», «пленных». Но толпа значительно больше. Все они умершие. Последние, самые общие и обыкновенные слова здесь звучат как великие и от великой вышей печали уже не смешные. Видение расширяется, и уже можно различить тени «многих других».

* Лебедь. Перевод
В. Левика.

Сам собой возникает вопрос: с чем связано присутствие в стихотворении Андромахи, той самой, из «Энеиды», и почему она так близка Бодлеру? Не связано ли это с усердным чтением Вергилия? Вряд ли, хотя эпитафия отдает ему положенную дань уважения: «Falsi Simoentis ad undam»**. Посредником между Бодлером и Андромахой выступает другая тень — тень автора, созвучность с которым Бодлер ощущал все сильнее

** Там, где ложный течет
Симоент (*лат.*). Энеида.
Книга III. Перевод С. Ошеров.

по мере взросления: это создатель «великой школы меланхолии»¹⁸⁹, «великий вельможа, слишком великий, чтобы быть циником»¹⁹⁰, «великий джентльмен упадка»¹⁹¹ («великий» — обязательный эпитет применительно к нему). Словом, «отец дендизма»¹⁹² Шатобриан. Бодлер отыскал свою Андромаху не у Вергилия, а в нескольких строчках «гения христианства»: «Андромаха нарекла *Симоентом* ручей. Какая трогательная истина в этом малом ручье, который в точности повторяет извивы большой реки в родной ее земле! Вдали от берегов, где мы родились, природа словно бы мельчает и видится нам не более чем тенью утраченного»¹⁹³. Последняя фраза стала для Бодлера решающей. Отсутствующее, ушедшее — то есть прошлое — находится во власти небытия, не подлежащего исправлению. А сущее обречено быть его уменьшенной копией. Таким образом блекнут все природные стихии. Парадокс отсутствия приводит к неисчерпаемым последствиям. Шатобриан сфор-

мулировал его применительно к «инстинкту родины»¹⁹⁴, к которому среди прочих приложим этот парадокс. Отсюда Бодлер с помощью своей метафизической антенны извлек воистину отчаянные последствия. И написал «Лебедя».

Для Бодлера потеря старой площади Карусель, «обшарпанных строений»*, «мужчин и животных тварей», живописных руин равносильна потере Трои Андромахой; так же тоскует привезенный в клетке лебедь «по родимой волне», и негритянка, «больная чахоткой», «по земле африканской», и любой из нас — по тому, «что ушло навсегда»; и те, «чью сиротскую жизнь иссушила беда», и стих, что плачет «о матросах, забытых в глухом океане, о бездомных, о пленных, о многих других». В этом — уравнение «Лебедя», выстроенного по закону безудержного ускорения, и первым, кто сетует на потери, по сути наименее серьезные, становится сам Бодлер, теряющийся в бесконечной веренице мертвых и живых. Оттого-то и высокие стены Трои, и пестрые балки «обшарпанных строений» подобны «кокосовому раю», от которого мы отделены плотной стеной тумана. Более того, по сравнению с этим туманом, этим мутным средоточием всего, и Троя, и Париж, и Африка, и сама свобода почти нивелированы, ибо главное заключается именно в их исчезновении.

* Лебедь. Перевод
В. Левика.

Бодлер обладал особым свойством попадать в гротескные, отчаянные ситуации, из которых не мог найти выхода. Весной 1853 года он вместе с другом, богемным эрудитом Филоксеном Бойе, пустился в поход на Версаль с целью сочинить произведение, успех которого казался ему гарантированным (во всяком случае, Бойе уверял в этом приятеля Жейдана, выпрашивая у него рубаху взаймы). А сам Бодлер месяцем ранее в том же уверял мать: якобы он в прошлом году «получил доказательство... своей способности зарабатывать большие деньги, если заниматься этим

методично»¹⁹⁵. Поход на Версаль представлялся желанным случаем. Согласно плану, известному со слов Бойе, друзьям следовало «добраться до Версаля и там сочинить историю о Людовике XIV, взяв за основу жизнь и деяния разных персонажей, чьи портреты украшают замковые галереи»¹⁹⁶. Бойе считал затею «весьма интересной и оригинальной»¹⁹⁷. Причина, по которой подобный проект был обречен на успех, до сих пор покрыта мраком.

Первым делом вновь прибывшие разместились в «большой версальской гостинице». На этом все и кончилось, ибо, как признался Бойе, «ресурсы быстро иссякли». Хозяин выгнал постояльцев вон, оставив в залог их «скромный багаж». И тут им на помощь пришло вдохновение Бодлера. Что могли придумать двое друзей — одни, «с пустыми карманами», в Версале? Отправиться в дом терпимости и там попросить ночлега: такое решение предложил Бодлер. А себя предложить «в качестве залога». В этом месте неплохо бы сделать паузу, чтобы оценить красоту маневра: не имея возможности заплатить кредитору, Бодлер решает, что единственным безопасным местом может служить публичный дом, где все продается и за все нужно платить. Там он превращает себя в физическую гарантию платежа. В ходу извращенная логика, пояснить которую могут лишь листочки «Моего обнаженного сердца». Бедный Филоксен отправился пешком в Париж, чтобы добыть хоть немного монет. Вернулся он через два дня. Бодлер был с ним груб, потому что счел добытое «недостаточным». Или потому, что хотел остаться подольше в раю беззаботности? Ко всему прочему, в эти дни он написал, пожалуй, три лучших стихотворения «Цветов зла». Филоксену он велел остаться, заверив, что недостающую сумму найдет в Париже еще до вечера. «Однако больше не появился, и мои радушные хозяйки выставили меня за дверь как злоумышленника»¹⁹⁸, — рассказал позже Бойе Жейдану, бывшему в курсе начала этой истории.

«After a night of pleasure and desolation, all my soul belongs to you»*. Эти слова стали эпиграфом стихотворения, по-видимому отправленного из Версаля мадам Сабатье и затем опубликованного (уже без эпиграфа) в «Цветах зла» под названием «Духовный рассвет». Аромат этих строк чувствуется острее, насыщеннее, если предположить, что они были написаны в версальском борделе, и разглядеть в них кальку с фразы Гризвольда в некрологе Эдгару По: «After a night of insanity and exposure»**. «Духовный рассвет» вершит тот, кто «мщением грозя и гневной тайной движим»*** — о чем это? Жозеф де Местр дерзнул определить это как «искупление», «великую тайну вселенной»¹⁹⁹. Суть духовного очищения состоит в том, что грех и святость близки друг другу и потому «добродетель может очистить грешника»²⁰⁰, вызволить его. Таков тайный круговорот добра и зла; он действует в обоих направлениях и придает миру «непостижимое единство, основу для искупления, которая объяснила бы все, если б можно было объяснить ее самое»²⁰¹. Тон де Местра сам по себе дает понять, что мы оказались в самой темной и опасной области наших мыслей. Вероятность того, что темнота не прояснится, не смущает де Местра, ибо, по его убеждению, «кто умножает познания, умножает скорбь»²⁰².

У Бодлера не было подобных сомнений, но он разделял это убеждение, открыв его именно в книгах де Местра. И нигде не выразил его с такой силой, как в трех стихотворениях, написанных для мадам Сабатье в версальском доме терпимости. Одно из них открывает свою тайну уже в заглавии, что было позже дано ему в «Цветах зла»: «Искупление». Без этого названия (понять его может лишь тот, кто смотрит сквозь призму убежденности де Местра) стихотворение могло бы показаться вопросом любовника, обращенным к возлюбленной, «ангелу радости»: «Тоска, унынье,

* «После ночи наслаждения и печали вся душа моя принадлежит вам» (англ.).

** «После ночи буйства неприкрытого» (англ.).

*** Перевод Ю. Даниэля.

стыд терзали вашу грудь? / И ночью бледный страх... хоть раз когда-нибудь / Сжимал ли сердце вам в тисках холодной стали?»* Механизм искупления срабатывает в самом конце: «...если можете, молитесь за поэта / Вы, ангел счастья, и радости и света!» Значит, между возлюбленной, пребывающей в блаженном неведении, и истерзанным любовником может состояться обмен, в котором молитвы первой стали бы противовесом мук последнего. Таким образом, жизнь могла бы продолжиться, а не застыть в параличе. Перед нами персонализированная, зашифрованная версия (ведь возлюбленная не знает, кто именно обращается к ней) космического, метафорического баланса, о котором говорил де Местр: «С одной стороны — все прегрешения, с другой — все удовольствия: на этом полюсе добрые дела всех людей, кровь мучеников, жертвы и слезы невинных; они копят, уравнивая зло, которое от начала начал льет в сообщаемый сосуд свои ядовитые потоки»²⁰³. Обмен действует в обоих направлениях: молитвы возлюбленной компенсируют муки любовника, но и любовник, дабы сделать возлюбленную своей сообщницей, готов нанести ей «зияющую рану»: «Твоими новыми устами / замороженный, как мечтами, / В них яд извергну мой, сестра»** (эти строчки привели в ужас судей и побудили их включить стихотворение в список «осужденных»²⁰⁴. Об этом не было сказано открыто, но уточнение сделал сам Бодлер в примечании ко второму изданию «Цветов зла»: «Очевидно, что слово „яд“ в значении „сплин или меланхолия“ было для судей слишком простой идеей. Пусть же эта сифилитическая трактовка остается на их совести»²⁰⁵).

* Перевод И. Анненского.

** Слишком веселой. Перевод В. Микушевича.

Внебрачная дочь префекта и прачки, записанная в реестрах как дочь участника наполеоновских войн, который в нужный момент пришел префекту на выручку, Жозефина-

Аглая Саватье стала в Париже, куда ее мать перебралась со склонов Арденн, Аполлонией Сабатье. Фамилию она изменила сама, имя же, как и прозвище Председательница, придумал ей Теофиль Готье. Под этим именем она блистала в кругу друзей, в который входил Флобер, к которому тяготели Буйе и Дюкан, не говоря уже о множестве не столь прославленных художников и музыкантов. В восемнадцать она была содержанкой и сохранила эту роль на всю жизнь. Без злобы, без бравады, без иллюзий. Мадам Сабатье стала содержанкой, как иные становятся хирургами, ботаниками или саперами. Это было доступное и вполне заслуженное ремесло. Она была неизменно весела — тоже вполне разумная стратегия. В этом ей к тому же оказывала неоценимую помощь бьющая через край красота. Различные свидетельства сходятся в утверждении, что планы Аполлонии с лихвой осуществились. В десять лет Жюдит Готье, дочь Теофиля, *spiritus rector** Салона, *Здесь: вдохновителя (лат.). была представлена Председательнице на улице Фрошо. Вот ее описание: «Довольно высокая, пропорционально сложенная женщина с тонкими лодыжками и очень изящными руками. Шелковистые каштановые волосы с золотым отливом ниспадали крупными волнами, все в отблесках света. Гладкая светлая кожа, правильные черты лица, маленький улыбчивый рот, лукавое выражение глаз. Она как будто одаривала всех окружающих лучезарным счастьем»²⁰⁶. Последняя фраза имеет прямое отношение к Бодлеру. Для него эта женщина не в его вкусе была олицетворением той благостной радости, которая, как ни странно, не вызывала отвращения у женоненавистника.

Однажды (к тому моменту он уже больше года забрасывал ее анонимными письмами) Бодлер написал мадам Сабатье фразу, сорвавшую покров тайны с его примитивного обожания: «Вы, без сомнения, настолько пресыщены лестью, что польстить Вам теперь можно только одним — дать знать, что Вы творите добро, сами того не ведая, даже

во сне, просто тем, что существуете»²⁰⁷. Чистое благословенное дыхание мадам Сабатье, по мысли Бодлера, как-то смягчало удары, что с повседневной регулярностью обрушивались на его спину.

Возможно, здесь кроется причина, по которой Бодлер, осознав приближение даты суда над «Цветами зла» и четко сформулировав свою главную слабость («Мне недостает женщины»²⁰⁸, — писал он матери в те дни), мог мысленно обратиться лишь к мадам Сабатье. Флобер, также подвергнутый суду из-за «Госпожи Бовари», спасся благодаря вмешательству принцессы Матильды. Бодлер решил прибегнуть к помощи дамы полусвета (которую вечные злопыхатели, братья Гонкур, окрестили «маркитанткой фавнов»²⁰⁹). Ничего странного в этом не было, ведь ко всему прочему уже наступили времена Оффенбаха, и любовником *en titre** мадам Сабатье был брат давнишней любовницы герцога де Мори — человека, кото-

* Официальным (франц.).

рого людская молва недаром именовала главным столпом Второй империи. Но, как и все предприятия Бодлера, задуманные ради выгоды, этот шаг не мог увенчаться успехом. Он наконец был вынужден раскрыть мадам Сабатье свое инкогнито, хотя был уверен, что это уже не тайна. (Бебе, младшая сестра Аполлонии, однажды сказала ему: «Вы по-прежнему влюблены в мою сестру и все так же пишете ей прекрасные письма?»²¹⁰) На сей раз мотивом письма была мольба о помощи, но Бодлер не отказал себе в удовольствии вернуть некоторые максимы своей любовной теологии («верность — один из атрибутов гения»²¹¹) или отозваться о себе: «тот, кто немного обижен на Вас за Вашу лукавую веселость»²¹². Однако лишь в прощальной строчке письма заключено признание того сокровенного места, которое было отведено мадам Сабатье в душе Бодлера: «Вы моя неизменная Спутница и — моя Тайна. Не что иное, как эта близость, в которой я сам перед собой в ответе, позволила мне решиться на столь фамильярный тон»²¹³. После

Петрарки никто не умел с таким обезоруживающим изяществом говорить с Музой; это, можно сказать, «урожденный стиль»²¹⁴ истинной влюбленности.

Бодлер никогда не считал стихи к мадам Сабатье «прикладным искусством»²¹⁵ в духе Бродского, то есть средством покорить женщину. В течение шести месяцев, прерываясь на долгие паузы, но действуя упорно и с отменным образным и интонационным постоянством, он создал вокруг этого ментального призрака краткий цикл поэтических вариаций. Случаи, сулившие возможность сблизиться с мадам Сабатье, были нередки и разнообразны, ибо столь же многочисленными были общие друзья, от Готье до Флобера, и приходится поверить Бодлеру, когда тот пишет, что в течение долгого времени его усилия были направлены главным образом на то, чтобы изобрести хитроумный способ не видеться с нею. Так что даже в 1857 году мадам Сабатье вполне могла, встретив его на улице, поприветствовать небрежным «bonsoir, Monsieur»²¹⁶, как шапочного знакомого, хотя звук «любимого голоса, завораживал и рвал душу»²¹⁷. Не случись суда над «Цветами зла», не приди она Бодлеру в голову как оплот последнего спасения в море власть имущих, возможно, стихи к мадам Сабатье так и принадлежали бы «поэту, который прожил жизнь, боготворя любимый образ»²¹⁸. Либо навсегда иссякли бы, как родник, затерявшийся в густой чаще.

Спустя чуть больше трех лет после его последнего письма без подписи Бодлер написал ей вновь, на этот раз засвидетельствовав авторство предыдущих писем. Причина — как, впрочем, почти всегда в письмах Бодлера — была сугубо практической. Через два дня был назначен суд над «Цветами зла»; надежд на оправдательный приговор не было никаких. Ни один из его проступков до сих пор оправдан не был, отчего же судьи должны были сделать исключение в столь символичном случае? И Бодлер попросил мадам Сабатье замолвить за него словечко

перед кем-нибудь из власть имущих. В результате из-под его пера вышло любовное письмо, еще более пронзительное, чем предыдущие, — такими лихорадочными иной раз были его письма к Каролине, когда он просил денег. Наконец-то мадам Сабатье сгодилась его измученной душе для чего-то более вещественного, нежели чистое благословенное дыхание; наконец-то он мог испытать и другие ее способности, помимо боготворимого образа, коим вдохновлялись многие, от Мюссе до Ламартина. «Вы — больше, чем образ, о котором грезят и которым дорожат, вы — мое суеверие»²¹⁹. И здесь Бодлер добавлял штрих, в котором угадывался живой след детства: «Делая очередную глупость, я говорю себе: „Мой Бог! О если бы она знала!“»²²⁰.

За полтора года, с паузами в несколько месяцев, Бодлер отправил мадам Сабатье шесть стихотворений, сопровождаемых несколькими строчками в прозе, и ни разу не открыл своего имени. При этом он следовал архаическому канону, не особенно отличающемуся от образа действий Данте с Беатриче в «Новой жизни», пусть даже с поправкой на иные реалии эпохи. Именно поэтому он прибегал к услугам почты. Первое стихотворение — «Слишком веселой» — является камертоном для остальных: автор не просит у возлюбленной ничего, кроме кары за ее чрезмерную веселость. За увешанной любезностями словесной ширмой, которую Сент-Бёв мгновенно и совершенно справедливо определил как вариацию александрийского стиха, проступают мучительные отношения между поэтом и — ни много ни мало — природой. Точнее — ее «дерзостью». В отличие от просветителей, Бодлер знал, что природа в первую очередь носительница вины, за которой следует эскорт всех видов зла. Но этого недостаточно, чтобы снять с нее патину великолепия, которую многие ошибочно принимают за невинность. Весна, зелень, цветение суть насмешка над поэтом. Последний, как всегда, стремится быть понят буквально:

коварство природы заключено в ее способности игнорировать сплин, ею же и навеваемый. Поэтому женщина, выступая в качестве подставного лица природы, обвиняется в отсутствии основного элемента — меланхолии. И за этим следует едва ли не навязанный Бодлером психологический вывод; для того и придуман трюк с анонимными письмами в адрес известной в богемных кругах женщины. В силу тайных чар, хранителем которых он был, он уподобляет ангелам (в одном стихе к ней так и говорится: «чья плоть — безгрешное дыханье херувима»^{*}) великосветскую куртизанку, ту самую, благодаря которой парижане узрели то, что показывать считалось в высшей степени неприличным (женский оргазм), в скандально известной скульптуре Кле-зингера.

^{*} «Что можешь ты сказать...» Перевод Эллиса.

И еще одна деталь. В одном из самых красивых, самых гонимых стихотворений-канцоньере «Исповедь» Бодлер в первый и единственный раз дает слово женщине. Прелестная незнакомка опирается на руку Бодлера, чтобы прошептать некое признание, которое Жан Прево назвал «верхом банальности»²²¹. И поторопился, потому что, прежде чем вникать в смысл, следовало вслушаться в неотъемлемый ритм. Вот слова мадам Сабатье во время ночной прогулки, вероятно выдуманной Бодлером:

Что быть красавицей — нелегкая задача,
Привычка, пошлая, как труд
Танцорок в кабаре, где, злость и скуку пряча,
Они гостям улыбку шлют^{**}.

^{**} Перевод В. Левика.

Действительно ли столь пошлой является эта суровая миссия «быть красавицей»? И когда мы читаем свидетельства о неизменной веселости, открытости, радушии мадам Сабатье, когда читаем о том, какие сальные остроты позволяли себе ее верноподданные, будучи уверены в том, что их

не осудят, не вспоминаем ли мы вновь «то чуть слышное, но страшное признание, / Ночную исповедь души», которую могла прошептать Бодлеру мадам Сабатье, чей голос доносится до нашего слуха всего лишь в нескольких строках, вырванных из трех писем Бодлеру и ныне утерянных?

Свита мадам Сабатье, следуя сложившемуся ритуалу, сходилась к ней на ужин по воскресным вечерам и в один голос заявляла о том, что боготворит ее. Но все без исключения ее поклонники испытывали при этом чувство неловкости, о чем свидетельствуют «Письма к Председательнице» Готье, в которых прискорбна не столько даже непристойность, сколько любование собственным остроумием. Нам неизвестно, как были приняты адресатом эти письма, ведь о своих друзьях Председательница всегда отзывалась благосклонно.

Лишь через Бодлера, после того как аноним раскрыл свое имя и пережил одну безумную ночь, а за ней несколько нервных августовских дней, когда вспыхнула и сгорела дотла их страсть, мы можем услышать — пусть «чуть слышный» — голос мадам Сабатье в трех отрывках писем, которые, по счастью, уцелели. Оказывается, он вторил голосу любовника. Схожа даже ирония, когда она заявила, что он «излишне тонок для такой посредственности, как я»²²². Из дальнейших слов можно заключить, что от нее не укрылась поспешность, с какой Бодлер ретировался от перспективы буйного и оскорбительного счастья: «Что за ледяной ветер задул это прекрасное пламя? Возможно, это всего лишь следствие здравых и хладнокровных размышлений?»²²³ Для Бодлера «хладнокровные размышления» означали решимость не трогать «тех узлов, развязать которые невозможно»²²⁴ и которые много лет сковывали его по рукам и ногам. Жанна, кредиторы, опекун Ансель в порочном и запутанном кругу мыслей; эта каждодневная пытка пугала его меньше, чем «буря» мадам Сабатье. Подводя итог, Бодлер добавил фразу, что сродни бесповоротному

прощанию: «Мне доподлинно известно, что страсть вселяет в меня ужас, ибо я хорошо знаком со всей ее гнусностью»²²⁵.

«Разве нет чего-то донельзя комичного в любви?»²²⁶ — писал Бодлер мадам Сабатье еще под покровом инкогнито. Это одна из тех незабываемых фраз, которые брызжут отовсюду, куда ни кинь взгляд — из письма ли, из сонета, — и зачастую этого ранее никто не сумел сказать, в силу некоего психологического или физиологического ступора, боязни нарушить традиции и жанр. Тем не менее это одна из фраз, без которых обойтись нельзя, так как в них заложен опыт, свойственный всем, но озвученный лишь Бодлером.

Только у Бодлера мужская поэзия была не подошедшим тестом до тех пор, пока его не вымесили женские руки. Был изначальный физический контакт с той «плавной, ослепительной, душистой субстанцией»²²⁷, которая лежит в основе эротического влечения. Без «раннего притяжения к женской среде — *mundi muliebris*, еще до того, как оно возникнет по отношению к матери, без волнующего прикосновения мехов и кружев, без аромата груди и волос, без легкого перезвона драгоценностей и шуршанья лент даже самый гениальный творец-мужчина не достигнет художественной зрелости, останется несовершенным», уверяет Бодлер. Тут мы впервые замечаем неуклюжую юношескую стыдливость, которую испытывали все окружающие и никто — ни Гейне, ни Гюго — полностью не преодолел. Именно она стала предтечей «Дерньер мод» Малларме, восторжествовала в образе Одетты и в кадрах Макса Офюльса. Именно она сделала неповторимыми женские характеры, которые у Бодлера иной раз кажутся аллегориями, а в худшем случае — монументальными статуями больших городов, призванными заслонять и заглушать равнодушное уличное движение; или же в них есть нечто кладбищенское, декоративное, нечто величаво-смутное. К примеру, Красота

из одноименного сонета «Цветов зла», говоря о себе «как лебедь, я бела, и холодна, как снег»*, расписывается в собственной слабости и признает себя образцом «для гордых изваяний», и эта аллегорическая фигура проницательно предвосхищает пародию на самое себя.

* Перевод В. Брюсова.

Но есть и лучшие случаи, неожиданные, истинно бодлеровские, в которых аллегория скрыта в облике одинокой фигуры, выписанной с мельчайшими подробностями, во всех ее жестах, как, например, в стихотворении «Любовь к обманчивому», шести аллегорических четверостишиях, почти лишенных заглавных букв (за исключением «Небес», затерявшихся в двадцатой строчке, и завершающей стих «Красоты»). Аллегория заявлена в названии: вся лирика — любовный реверанс перед тем, что является оборотной стороной истины. Но давайте рассмотрим незабываемое начало:

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...**

** Перевод В. Левика.

Здесь аллегии нет и в помине.

Мы видим женщину, которая, повинуясь собственному внутреннему ритму, пересекает сцену под звуки «мелодий, бьющихся о низкий потолок». Комментаторы терялись в попытках определить, о ком именно идет речь: быть может, это Мари Добрен? Или некая мадам Б., героиня другого стихотворения? Или неизвестная актриса? Танцовщица? «Едва ли нам удастся разгадать личность героини»²²⁸, — заключает Клод Пишуа. Единственный самоочевидный признак — женщина зрелой красоты. Иначе и быть не может, ведь она появляется перед нами, словно Кибела, увенчанная короной в виде зубчатой башни. «Царственная башня» — это «все то,

что прожито»*. Вот где мы почти безотчетно погружаемся в аллегорию. Женская фигура уже не проходит перед нами медленной, ленивой поступью. Теперь она неподвижна, фронтальна. Красота здесь не «холодна, как снег», нет, здесь «персик сердца смят»** (идеальный бодлеровский штрих), а в глазах «всей печалью мира» «та же пустота, что в Небесах пустых»***. Пожалуй, уместно вспомнить, что наиболее ценным качеством, которое отрицал в женщинах Бодлер, является именно печаль. Но мы зашли значительно дальше женского существа как такового: очутились там, где царят «шкатулки без кудрей, ларцы без сувенира». Это край чистой видимости, блаженно позабывшей о всякой сущности. Край, ставший желанной целью «ума, бегущего от истины в мечту», возрадовавшись при виде этой бездонной пустоты. Исключительное ощущение. Его испытал и другой одинокий странник в этом краю — Ницше, написавший: «Искусство нам дано, чтобы не умереть от истины»²²⁹.

* Любовь к обманчивому.
Перевод В. Левика.

** Там же.

*** Там же.

«Взволнованный новой встречей с наслаждением, таким похожим на воспоминания, растроганный мыслью о дурно прожитом минувшем, о стольких ошибках, стольких распрях, стольких проступках, которые нужно было друг от друга скрывать, он заплакал; и горячие слезы в потемках закатали на обнаженное плечо его дорогой и по-прежнему желанной возлюбленной. Она вздрогнула: она тоже была тронута, тоже расчувствовалась. Потемки служили надежным укрытием ее тщеславию, ее дендизму холодной женщины. Эти два существа, опустившиеся, но все еще сохранявшие остатки благородства и поэтому способные страдать, внезапно заключили друг друга в объятия, мешая в дожде слез и поцелуев горести минувшего со столь зыбкими надеждами на будущее. Вероятно, никогда наслажде-

ние не было исполнено для них такой нежности, как в эту ночь, источавшую печаль и сострадание, — наслаждение, напитанное болью и угрызениями совести.

Сквозь ночную темень он вглядывался в глубь годов, оставшихся позади, потом бросился в объятия своей грешной подруги с надеждой, что она простит его, как он ее простил»*.

* Фейерверки. Перевод
Е. В. Баевской.

Эти строки, подобно метеоритам, проносятся сквозь разрозненные страницы «Фейерверков». Что это? Начало романа? Его конец? Бодлер заявлял, что в голове у него «штук двадцать романов», с помощью которых он желал бы «победить сердца, поразить их, как Байрон, Бальзак или Шатобриан»²³⁰. От них осталось немногим больше нескольких списков названий. Но стоит ли сожалеть об этом? Бодлер был нетерпелив и даже небрежен, когда дело касалось тщательного воссоздания истории. Он не был создан для романа. Он мог твердить об «извечных ситуациях», которые не имеют никакой «развязки»²³¹. Только «непоправимость»²³² была его Музой. Есть что-то статическое и гипнотическое в картинах, заполняющих его страницы. Они проникнуты «духом истины, что витает над всем повествованием»²³³; то же самое он распознавал в видениях де Квинси. Но выхода нет, и он нежелателен, ибо разрушил бы темные чары заклинаний. Бодлер не вписывался в какое бы то ни было поступательное развитие, даже полифоническое. Это был человек провала во времени и пространстве, человек мгновенного проникновения сквозь нагромождение кулис. Вот почему несколько строк, потерпевших кораблекрушение в «Фейерверках», могут считаться достойным примером его гипотетического романа. Напрасно искать у писателей того времени подобное художественное переплетение сексуального и сентиментального. Это эрос, насквозь пропитанный той «особой филантропией», ощущение которой вызывает гашиш, как сказано в «Искусственном рае»: «Особого рода филантро-

пия²³⁴, основанная, скорее, на жалости, чем на любви (здесь уже дает о себе знать зародыш сатанинского духа)»²³⁵. В этом уточнении, взятом в скобки, узнается холодный теологический взгляд Бодлера; он выделяет первый зародыш Сатаны в милосердии, подавляющем любовь. Но благость смешана с раскаянием, как «необычайный элемент наслаждения»²³⁶, элемент, который гашиш принуждает анализировать. Вот где вступает в действие тонкая химия ума, параллельная той уничижительной, которую препарирует Достоевский. Если бы роману Бодлера суждено было появиться на свет, он был бы именно таким.

Страницы тетради, на которых Бодлер в меняющейся, но по сути неизменной последовательности запечатлел список кредиторов, долговые суммы, неотложные дела, хранят несколько женских имен, иногда с адресами. Жан Циглер полагает, что это *bonnes adresses**, окопавшиеся внутри кавычек. Если так, то Бодлер был не только клиентом, но зачастую кредитором и другом этих девушек (к примеру, Луизы, которой посвятил «Цветы» 1861 года: «Моей милой доброй Луизе, в знак старой дружбы. Ш. Б.»²³⁷). По всей вероятности, то была Луиза Вильдьё, «пятифранковая проститутка»²³⁸, которая однажды вместе с Бодлером отправилась в Лувр и перед обнаженными телами начала краснеть, тянула спутника за рукав и спрашивала, «как можно публично выставлять такую непристойность»²³⁹.

* Здесь: места для приятного времяпрепровождения (франц.).

Недели две Бодлер не решался послать «Цветы зла» матери. Обещанный ей экземпляр на хорошей бумаге в итоге достался министру Ашилю Фульду (он был назначен высоким поручителем в преддверии надвигающейся судебной бури). Что-то ему все мешало. Помеха была главным образом эротической, признал Бодлер, когда наконец решился отправить книгу Каролине: «Стеснительность с моей стороны была бы

таким же сумасбродством, как стыдливость — с Вашей»²⁴⁰. Однако, характеризуя свою книгу в разговорах с матерью, он не пожелал смягчить жесткость формулировок, разве что одной фразой предостерег: «Вам известно, я всегда считал, что литература и искусство преследуют цели, чуждые морали, мне довольно красоты композиции и стиля»²⁴¹. Эту максиму можно найти в любом эссе Бодлера. Но дальнейшее сухое представление поистине фатально: «Книга называется „Цветы зла“ — и этим все сказано. Она отмечена, как Вы убедитесь, страшной и холодной красотой и создавалась с яростным терпением»²⁴².

До самой смерти генерала Опики Бодлер обращался к матери как лишенный покоя и терзаемый приступами страсти любовник, правда, мотивом этих обращений почти всегда были деньги. После смерти отца, которую он воспринял как «грандиозное событие»²⁴³, отношение изменилось. Он увидел в этом «призыв к порядку»²⁴⁴ и совершенно серьезно предложил себя матери в качестве третьего мужа, после своего отца Жозефа-Франсуа и генерала Опики. «Отныне и впредь»²⁴⁵ он чувствовал себя ответственным за счастье Каролины и писал ей в покровительственном тоне зрелого мужчины, считающего своим долгом опекать молодую, выбитую из колеи женщину. «Все, что в человеческих силах, будет сделано, чтобы обеспечить Вам новое, особенное счастье в последней части Вашей жизни»²⁴⁶. Чтобы мать не подумала, будто он исполняет «сыновний долг»²⁴⁷, Бодлер спешно рассеял все сомнения: «Продажу, Ваши (текущие) долги, Ваше здоровье, Ваше затворничество — все я принимаю близко к сердцу и буду заниматься как большим и важным, так и повседневными мелочами, поверьте; не по сыновнему долгу, а в силу страсти»²⁴⁸.

В длинном письме Каролине от 6 мая 1861-го, среди списков долгов и векселей, как будто среди сухих веток и зарослей кустарника, есть вкрапленное взволнованное

и дерзкое признание в любви сорокалетнего сына к родной матери: «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, бесконечно 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. Тебя удивит, быть может, что я с такою страстью говорю о столь давних временах. Меня самого это удивляет. Быть может, минувшее столь живо рисуется моему воображению оттого, что мной снова овладело желание умереть»²⁴⁹. Чистая энергия, еще не поделенная на чувство и мысль. Именно «страсть» (в иных обстоятельствах он отвергал это слово) разжигать, развивать, упражнять, обострять «жуткую память» — вот единственный вклад писательского искусства. Слова непредсказуемы, неистовы, как волны: из голубых океанов приходят они, чтобы разбиться об исхлестанные ветрами кручи Кальвадоса.

Овдовев во второй раз, Каролина обосновалась в Онфлере, на вилле, которую Бодлер называл «игрушечным домом». Для него дом этот мог стать единственным надежным убежищем, где можно скрыться от «ужаса человеческой личности»²⁵⁰. Дом «высажен на берегу моря»²⁵¹, а сад похож на маленькую сцену. «Как раз то, что мне нужно»²⁵², — заключил Бодлер. С того момента он каждый день будет строить планы и давать обещания приехать в Онфлер, отправить ящики с домашней утварью, рисунками, бумагами, а затем всякий раз откладывать отъезд. Но его тревожит предзна-

менование: дом вот-вот обвалится из-за частых оползней, постепенно отхватывающих куски сада. Этот страх преследовал Бодлера неотступно: «Больше всего в твоём письме поразил меня береговой мыс»²⁵³. В Париже он передвигался словно по зыбучим пескам. Но что если сейчас разрушится и дальнее убежище? Предзнаменование сбылось посмертно. После кончины мадам Опик «игрушечный дом» был куплен городской богадельней. В итоге от него ничего не осталось. На его месте построили корпус для носителей инфекционных заболеваний.

Воздух Онфлера действовал на Бодлера благотворно, однако в корне его настроения не изменил. «Я в черной меланхолии, друг мой, при мне нет опия, и нет денег, чтобы заплатить аптекарю в Париже»²⁵⁴ (из письма, адресованного Пуле-Маласси). Но в Онфлере он мог, по крайней мере, передохнуть, отвлечься беседами с нанятыми садовниками. У него тут же наметился сюжет короткого, обрывочного рассказа, в которых Бодлер мог бы стать большим мастером, удели он этому хоть немного внимания. Письмо Асселино. «Местная хроника: я узнал от рабочих в саду, что однажды, уже давно, кто-то застал жену мэра за соитием в исповедальне. Я спросил, почему церковь Святой Екатерины закрыта в часы, когда нет службы, и мне в ответ поведали эту историю. Видимо, кюре с тех пор обезопасил церковь от святотатства. Кошмарная особа, недавно она мне заявила, что знакома с художником, чья роспись красуется на фронтоне Пантеона, однако задница у нее (особы), что и говорить, бесподобная. Не является ли эта провинциальная история совокупления в святом месте квинтэссенцией всех приснопамятных французских скабрёзностей?»²⁵⁵ Помимо прочего, кюре церкви Святой Екатерины был духовником Каролины. Бодлер одно время отзывался о нем как о «неплохом человеке... почти достойном упоминания и даже эрудированном»²⁵⁶. Но впоследствии обозвал «проклятым кюре»²⁵⁷. Похоже, священнослужитель вознамерился сжечь «ценный

экземпляр»²⁵⁸ «Цветов зла», подаренный сыном матери. Более того, возможно, он осуществил это намерение. («Что до сожжения книг — никто этого больше не делает, кроме безумцев, которым нравится смотреть, как горит бумага»²⁵⁹). Все повторялось даже в том уголке Кальвадоса, где Бодлер поклялся служить одной лишь «Музе моря»²⁶⁰. А «игрушечный дом» в Онфлере можно считать скромной параллелью резиденции изгнанника Гюго на острове Гернси. Фактически оба они глядели на море — вернее, на океан. Конечно же, Гюго был много солиднее. Его утесы были крепки и успешно бросали вызов морским валам. Тогда как сад Каролины таял с каждым днем.

Есть еще одна тревожащая параллель. Именно в то время, когда Бодлер жил в Брюсселе, исходя желчью и горечью, Гюго тоже решил туда переехать. Два поэта вдруг покинули океан — чем не тема для диссертации? Ядовитый хроникер Бодлер не преминул отметить это событие: «Кстати, последний [Виктор Гюго] намерен перебраться в Брюссель. Он купил дом в квартале Короля Леопольда. Не иначе, поссорился с Океаном: либо ему надоел Океан, либо сам Океан устал от него. Надо ж было ставить дом на краю утеса! Что до меня, одинокого, брошенного всеми, я продам домик моей матери разве что в самом конце жизни. А пока мне гордости у Виктора Гюго не занимать, и таким глупцом [bête], как он, я ни за что не стану. Жить хорошо всюду (были бы силы, книги и гравюры), даже близ Океана»²⁶¹.

Нет никаких свидетельств того, что Бодлер стремился завести семью (нет даже вздоха, как у Флобера: «Ils sont dans le vrai»^{*}). В лучшем случае он жаждал мирной домашней жизни, упорядоченной и однообразной, в отличие от своей безумной повседневности. Слишком короткие наезды к матери в Онфлер были единственным подобием движения в этом направлении; там он вел себя как престарелый супруг, чье спокойствие нарушали временами лишь судеб-

^{*} «Они на правильном пути» (франц.).

ные исполнители, время от времени стучавшие в дверь «игрушечного дома». После того как ему исполнилось сорок, Бодлер не упускал случая назвать себя стариком²⁶². Появилась первая седина, которую он вздумал подчеркнуть пудрой, чтобы сравняться годами с Каролиной²⁶³. Пожалуй, так они могли сойти за пару, удалившуюся на покой в провинцию. Однако он потом повинился перед ней в этих «старческих глупостях»²⁶⁴.

В некоторых стихотворениях, дополнивших «Цветы зла» во втором издании 1861 года, какой бы ни была тема — от «Плавания» и «Лебедя» до «Семи стариков» и «Старушек», — чувствуется перепад давления. Показания барометра взмывают до последнего деления, что предшествует нестерпимому. Путь один: на несколько шагов дальше в сторону «жестокости»²⁶⁵. Бодлер отмечал это с невозмутимой иронией: «Я подражаю Николету, чем дальше, тем свирепей»²⁶⁶. Николет был комиком и для привлечения публики всегда доводил свои остроты до крайности. В ходу была поговорка: «Все колет и колет, как Николет». Постоянный надрыв — был ли у него предел? Бодлер не преминул уточнить и это, написав своему издателю Пуле-Маласси: «Новые „Цветы зла“ окончены. Они крушат все, словно взрыв газа в мастерской стекольщика»²⁶⁷.

Бодлер был денди во всем, и особенно в моменты краха. Ничто так не напоминает его добровольное изгнание в Брюссель, как последние годы Браммела в Кане. Преследуемые кредиторами, они оба с извращенным мазохизмом выбрали себе самое что ни на есть убогое пристанище, внушавшее им невыразимое отвращение. «Тоска» — оберег «Цветов зла» — восходит не только к Рене де Шатобриану. Наиболее проникновенно и горько звучит это слово в письме Браммела из Кана, где он повествует о своих скитаниях «по безлюдным краям тоски»²⁶⁸. Упадок сил Бодлера в Брюсселе отмечен

lapsus calami*, знаком надвигающегося кризиса. В одном из множества писем он неустанно твердит о договорах на свои произведения и, подразумевая, что его * *Опиской (лат.)*. критические статьи «легко расходились» (d'un débit facile), пишет «d'une défaite facile» — «легко разрушались»²⁶⁹. Вот оно, предвестие скорого краха.

«Головокружения и внезапная потеря равновесия»²⁷⁰ — так Бодлер рассказывал Сент-Бёву про свой недуг, который призван был одолеть его спустя несколько недель в Намюре. В том же письме он сформулировал (имея в виду надменных авторов вроде Тьера и Вильмена) первый вопрос, который следует задать любому, кто читает книгу или рассматривает картину: «Способны ли эти господа ощутить озарение и очарование, навеянные произведением искусства?»²⁷¹

15 марта 1866 года Бодлер вернулся в Намюр — главным образом для того, чтобы полюбоваться церковью Сен-Лу, жемчужиной, сверкнувшей в крошечном ужасе Бельгии. Обходя с друзьями Ропсом и Пуле-Маласси исповедальни церкви («Все они поражают разнообразием, утонченностью и пышностью, свойственными новой античности»)²⁷², он споткнулся и упал. Но не стал смеяться над собой, как следовало бы ожидать от Бодлера-философа. Нет, он заверил друзей в том, что всего-навсего поскользнулся. Однако же это было предупреждение: поправиться ему не суждено. Падая, Бодлер попытался удобно устроиться на смертном одре, ибо церковь Сен-Лу была для него «жутким и роскошным катафалком»²⁷³. Точнее: «Внутренностью катафалка, расшитой черным, розовым и серебристым»²⁷⁴. Он хотел окончить жизнь в том месте, которое напоминало его поэзию, ибо она в не меньшей степени, чем Сен-Лу, являет собой «мрачное, утонченное чудо»²⁷⁵.

Оба раза (первый — когда в двадцать четыре года пытался покончить с собой — и второй — когда писал длин-

ное, неосознанно завещательное письмо за несколько дней до падения в Намюре) Бодлер выбрал адресатом нотариуса Ансея. Этот невыносимо хороший человек был «страшной язвой»²⁷⁶ его жизни и, в силу темных причин, брал на себя роль исповедника, а в случае чего — и провожатого в последний путь. Не просто же так Бодлер называл его «единственным другом», которого имел право «оскорбить»²⁷⁷. В заключение письма Бодлер устроил словесный страшный суд своей эпохе. Суд, перед которым, учитывая все обстоятельства, можно лишь покорно склонить голову: «За исключением Шатобриана, Бальзака, Стендаля, Мериме, де Виньи, Флобера, Банвиля, Готье, Леконта де Лиля, все современное — дрянь, которая приводит меня в ужас. Ваши академики — ужас, ваши либералы — ужас, добродетели — ужас, пороки — ужас, ваш гладкий стиль — ужас, прогресс — ужас. Никогда не говорите мне об этих пустобрехах»²⁷⁸. Множество порицаний в адрес собственной эпохи прозвучало с той поры. Но никогда почему-то не приводил в ужас «гладкий стиль».

Многочисленные попытки подвергнуть Бодлера психологической вивисекции ни к чему не привели. Психология не дотягивает до литературы. Бодлер же перешагнул ее. Несомненно, за каждым его высказыванием стоит характер человека, духовный климат, определенное мироощущение. Выходя с выставки, посвященной Бодлеру, Чоран вспомнил, что как-то в одной из своих книг написал на румынском: «От Адама — до Бодлера»²⁷⁹. Балканская гиперболизация? Да нет, пожалуй, вполне справедливо.

II. Моно

Энгр принадлежал к числу тех редчайших людей, сущность которых целиком сводится к *гениальности*. Остальные его черты — нетерпимость, ограниченность, высокомерие, напыщенность — легко могли бы стать предметом нападок. Гений уравнивал их с «фатальностью», которой, по мнению Бодлера, Энгру как раз не доставало. Вопиющая нелепость. Без живописи Энгра девятнадцатый век был бы лишен того металлического абстрактного света, который, не будучи ни естественным, ни потусторонним, ни искусственным, чем-то близок к утрированной реальности работ Элинга* и Торренция**.

«Китайский художник, заблудившийся в девятнадцатом веке на развалинах Афин»²⁸⁰ — эта характеристика Энгра, данная еще при жизни художника Теофилом Сильвестром***, отразилась и на нашем сегодняшнем восприятии. Меж тем Энгр никогда не проявлял интереса ни к Китаю, ни к китайским произведениям искусства. Преклонялся он, как известно, перед Рафаэлем и греками. Почему же своему проницательному современнику он казался китайцем? Быть может, слова Сильвестра косвенным образом указывали на то, что

* Питер Янссенс Элинга (1623–1682) — голландский художник.

** Йоханнес Симонсз ван дер Бек, также известен под псевдонимом Йоханнес Торренций (1589–1644) — голландский художник.

*** Теофиль Сильвестр (1823–1876) — писатель и художественный критик.

Мания Энгра

больше всего сбивало с толку: чем старательнее Энгр подчинялся всевозможным канонам — становясь то греком, то назарейцем*, то адептом готики либо Возрождения, в зависимости от изображаемой им эпохи, — тем очевиднее становилась его чуждость всему этому. Взгляд его фиксировал различные страницы истории так, словно принадлежал китайцу с «чистым и тонким сердцем»²⁸¹ (как напишет Малларме): он подмечал все без исключения детали и копировал их, сохраняя при этом отстраненность по отношению к изображаемому предмету. Эта отстраненность изначально свойственна живописи Энгра и запрятана так глубоко, что сам Энгр едва ли догадывался о ее существовании. Более того, с точки зрения провозглашаемых им правил и принципов она должна была отвергаться как пагубное веяние нового времени.

* Назарейцы (офиц. «Союз Святого Луки») – группировка немецких и австрийских художников XIX в., пытавшихся возродить манеру живописи Средневековья и Раннего Ренессанса.

То, что изображено на самых удачных картинах Энгра, похоже, не прошло через какой-то вербальный или концептуальный фильтр и напоминает покрытую лаком эктоплазму. С первых шагов Энгра в искусстве критики упорно пытались найти в его работах какой-то изначальный дефект. «Недостает природы», — говорили они, хотя сам художник не устал превозносить ее. Или же обна-

руживали у Энгра «радикальную неспособность воспринимать то, что в природе радует глаз»²⁸², как писал Робер де Ла Сизеран* в 1911 году, высказывая мнение, бытовавшее не одно десятилетие. Однако в этом мнении было что-то неубедительное — даже для тех, кто его разделял. Потому что, как замечал все тот же Сизеран, «этот чертяка сумел лучше всех выразить ту малость, которую ему удалось поймать»²⁸³. Что же это была за «малость», что за кусочек реальности, столь удачно переданный в работах Энгра? И что из реального мира могло быть им столь удачно поймано? Эти вопросы никто никогда не задавал. Возможно, потому, что они относятся не к области искусства, а скорее к метафизике и касаются того, кто — можно без колебаний это утверждать — в метафизике ровным счетом ничего не смыслил.

* Робер де Ла Сизеран (1857–1924) — французский художественный критик.

По словам Валери, услышавшего это от Дега, «Энгр говорил, что карандаш должен скользить по бумаге так же легко, как муха ползает по стеклу»²⁸⁴.

Теофиль Торе** достоин упоминания главным образом потому, что именно он задолго до Сванна «открыл» Вермеера и извлек его из мрака, где было непонятно все, начиная с написания его имени. Впрочем, этим заслуги Торе не исчерпываются. Когда Бодлер начал писать рецензии на Салоны 1845 и 1846 годов, единственным его соперником, от которого можно было ожидать чего-то подобного, был Торе. В те времена Бодлер нередко бывал у него, и это продолжалось до тех пор, пока политические причины не заставили Торе перебраться в Бельгию. Там много лет спустя Бодлер «с превеликим удовольствием»²⁸⁵ разыскал его. В одном из писем Анселю он описывал Торе с примечательной язвительностью: «Торе, хоть и республиканец, всегда отличался элегантностью манер»²⁸⁶.

** Этьен-Жозеф-Теофиль Торе (1807–1869) — французский журналист и искусствовед.

Как для Бодлера, так и для Торе критично отзываться об Энгре, комментируя экспозицию Салона 1846 года, было делом принципа. Первый стремился громко заявить о своем желании примкнуть к сторонникам Делакруа; для второго Энгр был новоиспеченным диктатором, который на еще «не остывшем пепле Луи Давида и его династии» намеревался завладеть короной. Однако к тому моменту в защиту Энгра не было написано ничего, что бы по точности и эмоциональности могло сравниться с критическими замечаниями Бодлера и Торе²⁸⁷. Никто не умел так, как Бодлер, пусть даже наспех и нехотя, описывать картины Энгра. И никто, кроме Торе, не сумел так полно изложить теорию, которой Энгр тайно следовал — при том что внешне подчинялся совсем другим принципам. Уверенно, непринужденно, как будто утверждая очевидное, Торе определил Энгра как классический пример *фанатика формы*. Лишь ей удастся противостоять времени, тем самым даруя художнику египетскую вечность: «В сущности, господин Энгр является самым романтическим художником девятнадцатого столетия, если романтизм понимать как любовь исключительно к форме, как полное безразличие ко всем тайнам человеческой жизни, как скептицизм в философии и политике, как эгоистическую враждебность чувству общности и единства. Доктрина искусства ради искусства является, в сущности, своего рода материалистическим брахманизмом, адепты которого поглощены не созерцанием вечного, а манией внешней, преходящей формы»²⁸⁸. В этом высказывании нет ни одного неверного слова, а точность последних удручает. Однако сложно представить себе что-то, еще дальше отстоящее от общепринятого мнения, вокруг которого не утихали несуразные схватки между Энгром и его противниками. Концепция «искусства ради искусства» была разработана Готье в предисловии к увидевшему свет в 1835 году роману «Мадемуазель де Мопен»; это была защитная реакция против постоянно растущего стада глупцов, требовавших от

искусства «быть полезным». Впрочем, имелся в этом и эзотерический аспект, выявлявший другое: неукоснительное преклонение перед формой и его главенство над любыми другими задачами.

Однако в то время, когда Торе создавал свои тексты, никому и в голову не могло прийти применить концепцию «искусства ради искусства» к Энгру. Ему гораздо лучше подходила роль величественного, исполненного праведного гнева, ярого защитника «классичности» — *любой* классичности — против испорченности нового времени, наиболее ярким выразителем которой стал Делакруа.

Энгр пережил бурные эпохи, нигде, даже в уголке письма, не оставив ни единой пометки, позволявшей судить о том, как он воспринимал происходившее вокруг. Смены режимов означали для него разве что сокращение или увеличение количества заказов. Исключительно по этой причине падение Мюрата явилось для него горестным событием, так как повлекло за собой исчезновение великолепной «Спящей неаполитанки», которая была написана Энгром для Каролины Мюрат и пропала без вести. Торе был нестигаемым республиканцем — «всегда: до, после и во время»²⁸⁹. После 1848 года он будет пожинать плоды своей политической деятельности. По этой причине позиция Энгра не вызывала у него никакой симпатии. Тем не менее именно ему мы обязаны первым намеком на тип личности одержимого мономанией художника: «Таким образом, господин Энгр идет против отечественной традиции и, в частности, против недавно созданной концепции Луи Давида. Правда, от творчества Давида во французской школе кое-что останется: пристрастие к благородным поступкам и воодушевление перед актами героического самопожертвования. Но Брутов, Сократов, Леонидов сменили одалиски. У художника больше нет мнения: он опирается только на фантазию и тем самым отмежевывается от других людей, презирая с высоты своей гордыни все перипетии обыденной жизни»²⁹⁰. Диа-

гноз поставлен отменно, хоть и сформулирован довольно комично. Брут и Леонид, наконец, исчезают, и взметнувшийся занавес являет нам одалисок. Такова заря нового искусства — и возвещал ее тот, чьим ежедневным занятием были гневные выступления именно *против нового*. Колдовскую игру смыслов, наполнявшую Салон, так никто и не разгадал. Впрочем, Торе сумел уловить не только это соотношение между двумя противоположными формами искусства. Его глаз способен был рассмотреть в отдельно взятых картинах Энгра нечто такое, чего не видели другие: «Живопись господина Энгра сродни тому, что называется примитивным искусством народов Востока, иначе говоря, раскрашенной скульптуре. С чего начинается искусство у индийцев, китайцев, египтян, этрусков? С барельефа, на который наносят краски; затем рельеф убирается, и остается лишь его контур, очертания, линия; нанесите цвет на внутреннюю часть этого примитивного рисунка — и вы получите живопись; но воздух, пространство там напрочь отсутствуют»²⁹¹. Отсутствие воздуха и пространства, плоскостное изображение, лишённое атмосферы и глубины, — вот к чему много лет подряд подспудно стремился Энгр, продолжая называть себя «подлинно-историческим художником» (*peintre de haute histoire*)²⁹² и выполняя официальные заказы, посвященные торжественным событиям. Но в то же время он сделал все, чтобы одалиски незаметно заняли место, предназначенное для героев.

Энгр вполне соответствовал образу фанатика формы, описанному Торе. Правда, не знал об этом — либо ему не было до этого никакого дела; по крайней мере, он обращал на это не больше внимания, чем на собственное дыхание. Он просто дышал. В отношении всего остального у него имелся набор твердых принципов — не представляющих теоретического интереса, — к которому он обращался по любому поводу с видом глубоко оскорбленного человека. Современники ему верили. Что еще важнее — они не сомневались

в том, что его живопись полностью соответствует его словам. Так Энгр прошел через свое время: подобно новейшему кораблю, который наблюдатели принимали за старую галеру.

Все очевидцы, описывая Энгра, отмечали комичность его облика. Теофиль Сильвестр, разумеется, и тут проявил чрезмерное усердие (вероятно, чтобы угодить Делакруа), создав нарочито недобрый, ядовитый и слишком реалистичный портрет художника: «Господин Энгр — крепкий, коренастый, потрепанный жизнью старик шестидесяти пяти лет; грубая внешность его удивительно контрастирует с вычурным изяществом его полотен и непомерными претензиями на олимпийское совершенство; со стороны его можно принять за удалившегося от дел рантье или испанского кюре в гражданском платье; цвет лица желтый, желчный; глаза черные, живые, недоверчивые, сердитые; редкие, подвижные брови; узкий, скошенный лоб на сужающемся к макушке черепе; короткие жесткие волосы, когда-то жгуче-черные, а теперь с проседью, расчесанные на две стороны и разделенные, как у женщин, пробором; большие уши; взбухшие вены на висках; торчащий вперед крючковатый нос, кажущийся коротким из-за длинной верхней губы; мясистые обвисшие щеки; выступающие скулы и подбородок, массивная челюсть, толстые надутые губы.

Похожий на одетого в городское платье слоненка, состоящий из бесформенных обрубков, он твердым шагом идет вперед на своих коротких ногах; движения его резки и порывисты; не держась за перила, он вприпрыжку сбегает по лестнице и, пригнув голову, ныряет в экипаж. Будь в его крови меньше буйства, он мог бы прожить целый век. Внимательная забота о себе вкупе с вызывающими манерами делают его по меньшей мере на двадцать лет моложе. Трудно оставаться серьезным в присутствии этого великого пошляка, лоб которого увенчан тройной короной: ночным колпаком, лавровым венцом и нимбом. Он никогда не сме-

ется, опасаясь уронить собственное достоинство; что, впрочем, не мешает ему фамильярничать с натурщицами, горничными или продавцом книг на углу»²⁹³. Тут Сильвестр останавливается, будто перевести дух после того, как Энгр его усилиями сгинул в пучине гротеска.

Однако вскоре атака возобновляется — теперь уже на почве теории: «В отличие от Давида, подчинившего форму мысли, Энгр преследует цель создать культ формы путем упразднения мысли как таковой; свести задачу Искусства к чувственному и бесплодному созерцанию грубой материи, к ледяному безразличию перед тайнами души, волнениями жизни, судьбой человека, таинством созидания; при помощи прямых и изогнутых линий достичь пластического абсолюта, воспринимающегося как начало и конец всех вещей. Он создал новых Адама и Еву, но даже не заметил, что забыл наделить их душой. На какие заблуждения обречена по его вине французская школа и сколь велика его ответственность!»²⁹⁴

Некоторые в высшей степени достойные примеры (среди которых — Вагнер, зачисленный Ницше в декаденты*, и Стравинский, критикуемый Адорно**) доказывают, что наиболее лестный отзыв вполне может поступить от злейшего врага — и именно тогда, когда тот, кажется, готов нанести сокрушительный удар. Теофиль Сильвестр, разумеется, не Ницше и тем более не Адорно, что видно уже по его прозе. Тем не менее несколько фрагментов его текста могут помочь нам приблизиться к разгадке тайны Энгра. «Култ формы путем упразднения мысли как таковой» — не в этой ли формулировке сокрыто указание на отличие Энгра от его современников? «Упразднение», уничтожение мысли как необратимый акт

* В труде «Казус Вагнера» (издан в 1888 г.) Фридрих Ницше анализирует творчество Рихарда Вагнера, рассуждает об упадке современной ему культуры (decadence) и объявляет Вагнера главным символом этого упадка.

** В труде «Философия новой музыки» Адорно определяет произведения Стравинского как «неоклассицистические» и «реставраторские».

высшей силы, как последняя возможная дань (в литургическом смысле) во славу формы и является той самой точкой, где фигура Энгра оказывается в полном одиночестве. Это то, что в учении Дзэн называется *no mind*, *безмыслием*, но применительно к «культу формы». Это подобно тайной концепции западной живописи, которая уже проступает в работах Вермеера и Шардена. Только теперь она проникает в портреты людей, у которых есть имя и история, портреты, в которых человеческая фигура имеет максимальную значимость. Эта тайная концепция никуда не делась, ее можно проследить в вазе, в шали, в складке на шелковой ткани. При этом все детали картины в своем таинственном и необъяснимом единстве стремятся к «пластическому абсолюту, воспринимающемуся как начало и конец всех вещей»²⁹⁵. Все точно так, как говорил Теофиль Торе. А «чувственное и бесплодное созерцание грубой материи»²⁹⁶? Это новый подход к восприятию неодушевленных предметов. Что же касается «ледяного безразличия к тайнам души»²⁹⁷, то здесь Энгр даже предстает в образе невольного денди, достойного восхищения, настолько он окружен непрекращающимся и неприглядным мельтешением человеческих душ.

Энгр за работой: «Плотный, коренастый»²⁹⁸ человек, не видящий, насколько он смешон, бежит по своей мастерской на вилле Медичи, полагая себя Селевком, и бросается на постель, чтобы создать эффект скомканных простыней.

Энгр заявлял о себе, что он чужд своему времени, и любил, когда окружающие его поддерживали. Впрочем, угрюмый и мрачный Сент-Бёв* не попался на эту удочку: «Господин Руайе-Коллар**, равно как и господин Энгр, принадлежат нашему времени ровно настолько, насколько хотят дис-

* Шарль Огюстен де Сент-Бёв (1804–1869) — французский писатель, литературовед, литературный критик.

** Пьер Поль Руайе-Коллар (1763–1845) — французский политический деятель и философ, основатель психологической философской школы.

танцевать от него... Но связь со своей эпохой неизбежна и очень прочна, сколько ни пытайся ее разорвать»²⁹⁹. Время внесло в этот пункт ясность: *нетерпимость* Энгра заложена в самую основу современности — или, по крайней мере, того непродолжительного периода, когда в слове «современный», употребляемом Бодлером, ощущалась чарующая вибрация дерзости. Энгр мог сколько угодно рассуждать о Рафаэле и о «безупречности»³⁰⁰ рисунка — исходившие от него мощные флюиды от этого не ослабевали.

Живопись Энгра ближе скорее к Бронзино, чем к почитаемому им Рафаэлю. Более того: у своего кумира Энгр мало что взял. Рафаэлевские мягкость и плавность были ему чужды. Мир Энгра состоит из металла, камня, эмали, ткани. Душа в нем присутствует не как таковая, а как водоворот, выплескивающийся в видимое. По-прежнему отдавая должное, как и многие его современники, идеалу красоты, Энгр демонстрировал на холсте нарочитое равнодушие к идее, словно та была помехой для возвышенного занятия живописью. Разумеется, его сентенции, равно как и его проклятия, имели иную подоплеку, но пройдет несколько лет — и другой мастер, член всевозможных академий, Кабанель, столь же яростно будет бить в набат по поводу деградации живописи, только на этот раз речь пойдет о Мане. Средства экзорцистского ритуала каждый из мэтров выбирал в соответствии с ситуацией. Но в обоих случаях эти средства были сколь чрезмерны, столь и бессмысленны.

По сути своей Энгр был невежествен, точнее, невосприимчив к культуре — в той же степени, в какой Бодлер был ею пропитан до мозга костей и потому не испытывал нужды в непрерывном развитии и самообразовании. При этом Энгр, разумеется, всячески демонстрировал свое почтение к классикам и всегда имел под рукой произведения некоторых из них (немного, около двадцати томов, и только самых известных, которых можно было найти в недорогих изда-

ниях). Однако, взявшись за перо, он не умел изъясняться иначе как «грубо, косноязычно, не выбирая выражений, напроочь игнорируя правила грамматики и правописания»³⁰¹. Как будто в его голове все еще функционировал древний участок мозга, как у рептилий, у которых подавлено левое полушарие. Энгр только внешне был современником своей эпохи. На самом деле он мог бы найти себе место в любой цивилизации, где ценилось не столько искусство, сколько изготовление талисманов.

В силу исторических причин Энгр пережил те же политические режимы, что Талейран и Шатобриан. И даже на один дольше. Он пережил все основные этапы современности, начиная со Старого режима и кончая Второй империей, и в придачу пародии на них. Однако в его случае невозможно говорить ни о верности, ни о предательстве или смене взглядов. Будучи человеком цельным — насколько вообще возможно таковым быть, — он «с абсолютным беспристрастием отдал свой карандаш и талант на службу всех форм власти — Первой империи, Реставрации, Июльской монархии, — не делая никаких различий между принципами правления и испытывая разве что возрастающую симпатию к деспотизму»³⁰². Достоверный тон этого свидетельства Шарля Блана* соскальзывает в язвительность. Этот опасный защитник умудрился высмеять Энгра так, как это не удавалось ни одному из врагов художника: «В плане общественного права Энгр отличался ограниченностью самого реакционного буржуа; он был недалек от Прюдона**». Ничтожнейшая малость, способная нарушить видимое равновесие вещей, казалась ему тяжким преступлением и ввергала едва ли не в эпилептический припадок. Он, который обычно и мухи

* Август Александр Шарль Блан (1813–1882) — французский художественный критик, историк, искусствовед, член Французской академии.

** Сюлли-Прюдом (1839–1907) — французский поэт, эссеист, философ, искусствовед, один из наиболее заметных противников романтической школы.

не обидел бы, оказавшись во власти своей инфантильной ярости, требовал ареста, суда и истребления всех обитателей вселенной»³⁰³.

Энгр правил рисунки своих учеников ногтем большого пальца, «оставляя глубокий след»³⁰⁴ на листе. Этот «глубокий след», оставленный без участия какого-либо инструмента, был последним оттиском формы — немой и самодостаточной силы, отпечатывающейся в сознании и предшествующей любому искусству. «Точность его исправлений поражала нас всех»³⁰⁵, — отмечал Амори-Дюваль*.

С учениками Энгр занимался молча. Если же доходило до беседы, то он оказывался способен лишь на «отдельные бессвязные слова, восклицания, беспорядочные жесты»³⁰⁶ — как, например, в лишенном смысла споре о Рафаэле с многоречивым Тьером. И даже если Энгр был прав, ему все равно не удавалось это доказать. Лишенный умения внятно выражать свои мысли, он отстаивал одну-единственную идею, невыразимую в словах: идею совершенства. Точнее, некоего подобия совершенства — «совокупности линий, драгоценных лишь тем, чего они ему стоили, или тем, что они не стоили ничего»³⁰⁷. Эти линии обычно не понятны ни для кого, кроме ничтожного числа знатоков, «наслаждающихся ими тайно и в одиночестве»³⁰⁸. Другие их просто не замечают. Что же имел в виду Энгр? Эти слова кажутся предвестниками эзотерической теории, не имеющей ничего общего с сентенциями о рисунке как мериле «чистоты искусства»³⁰⁹ и о долге художника подражать природе.

* Эжен-Эммануэль Амори-Дюваль (1808–1885) — французский живописец, ауреат Нобелевской премии по литературе (1901 г.).

Энгр как будто предупреждает нас, что его знание является загадкой прежде всего для него самого. В одном из писем он говорит о «непонятных ощущениях»³¹⁰, заставляющих его противиться всему, что его окружает. Эти странные слова напоминают другую историю: однажды Стендаль во время

описанного им в дневнике путешествия по Италии вдруг остановился и сказал: «Эти тайны являются частью внутренней теории, о них никому нельзя рассказывать»³¹¹. Можно предположить, что на Энгра одновременно воздействовали две силы: внешняя теория, суть которой вполне очевидна, неоднократно изложена и малоинтересна, и «внутренняя», настолько глубинная, что никогда, за редким исключением, не достигала осознанного вербального выражения, однако водила рукой художника, когда он творил.

«Кто умеет копировать, умеет и творить»³¹² — кажется, именно эту фразу любил повторять Лоренцо Бартолини*, учившийся вместе с Энгром в школе Давида. В случае Бартолини, впрочем, этот девиз не привел ни к каким серьезным последствиям. Для Энгра, напротив, он приобрел метафизический смысл, ускользавший как от него самого, так и от его современников. Сегодня он превратился во «внятную загадку»**, почти что вызов каждому, кто созерцает портреты и множество других картин Энгра — из тех, что не соответствуют «стилю трубадур»***.

«Он возвел в абсолют правило копировать, рабски копировать все, что попадалось на глаза»³¹³: будучи одним из учеников в мастерской Энгра, Амори-Дюваль много раз слышал эти слова — и почти буквально претворял их в жизнь. Мощь Энгра заключалась вовсе не в верности природе — принципе, который он провозглашал в расчете на то, что слово «природа» придаст этой максиме ореол благородства. Она состояла в копировании, причем не простом, а «рабском»³¹⁴. В копировании *всего*. Максима, заимствованная у друга Бартолини, была, пожалуй, единственным принципом Энгра, воображавшего, что он буквально цели-

* Лоренцо Бартолини (1777–1850) — итальянский скульптор.

** *Götte* И. В. Эпиррема. Перевод Н. Вильмонта.

*** «Стиль трубадур» — историческая живопись конца XVIII — начала XIX в., отличительной чертой которой является свойственное художникам стремление к максимально точному изображению реальных и легендарных событий прошлого.

ком состоит из принципов. Он будто спешил с неистовой яростью воспользоваться коротким отрезком времени, что оставался до вступления человечества в эру тиражирования образов, — чтобы продемонстрировать всему миру, что воспроизводить можно и *иначе*: не рассеивая могущество природы, а сосредотачивая его в копии, которая парадоксальным образом становится *уникальной*. Такое раболепное подчинение видимому — чем бы оно ни было — позволяло накрыть его светящимся листом, с металлическим лязгом замыкавшимся в себе и существующим впредь отдельно от модели. Недоброжелатели упрекали Энгра в том, что его живописи не хватает объемности. Однако, оглядываясь назад, Энгра можно назвать «китайцем»³¹⁵ совсем по иной причине: он был мастером копирования, посланником цивилизации, стирающей грань между копией и оригиналом. Впрочем, он даже не подозревал об этом, подобные рассуждения показались бы ему сущим бредом. Но тот, кто, сидя в нем, водил его рукой — и ногтем, оставляющим борозду на бумаге, — действовал именно в этом направлении. Так, две ипостаси художника не взаимодействовали между собой и даже не ведали о существовании друг друга, тем самым соблюдая условия тайного пакта, служившего основой энгровского искусства.

Высказывания Энгра — или, по крайней мере, те фразы, которые принято считать таковыми, — являют столь же разительный контраст его творениям, как и его внешность. Даже Шарль Блан, высоко ценивший Энгра, описывал его следующим образом: «Приземистый, коренастый, грубый и бесцеремонный в обращении, Энгр соединил в своем облике черты, противоречащие его идеям и красоте изображаемых им женщин. У него были массивные челюсти и узкий лоб, жесткие, низко растущие волосы, широкие скулы, короткий нос, длинная верхняя губа и большой, плотоядный рот — иными словами, лицо, чуждое красоте, зато несущее отпечаток характера и силы. Это лицо было всегда

суровым; пристальный, пронзительный взгляд черных глаз выдавал человека, стоящего выше черни, но также далекого от изысканности, он свидетельствовал скорее об обидчивости и мрачности»³¹⁶. Этот вполне зоологический портрет напоминает картину Жан-Батиста Дезе*: обезьяна перед мольбертом собирается писать фигуру повернутой к зрителю спиной обнаженной женщины. Впрочем, модели, которых писал Энгр, были куда более привлекательными.

* Жан-Батист Симеон Шарден (1699–1779) — французский живописец.

Разговор об Энгре — это разговор о женщинах Энгра. На это намекал Бодлер, когда рассуждал о его «безудержном и почти либертинском влечении к красоте»³¹⁷. В живописи подобный неистовый либертинаж сродни фетишизму. Но не в том смысле, который был вложен в это слово сластолюбивым восемнадцатым веком. В Энгре было что-то до такой степени первобытно-неукротимое, что механизм славы, сочтя это постыдным, постарался все стереть. Но только этот немой, отделенный от культуры фон позволяет судить о том, сколь большое значение играл для Энгра фетиш. Энгру были чужды слова, эти главные элементы членораздельной речи. Друзья и почитатели старались не замечать, что знаменитый художник так и не постиг премудрости французской орфографии. Но шила в мешке не утаишь. Так, Шарль Блан не удержался и записал, что Энгр «почти всегда коверкал имена собственные. К примеру, он так и не научился правильно писать имя своего лучшего друга, мсье Гатто»³¹⁸.

Без маниакально-эротической подоплеки живопись Энгра представляет собой «невероятное напряжение воли». Все меняется, однако, если за напыщенным прославлением Красоты увидеть возведенное в абсолют преклонение перед женщиной. Современники обошли вниманием эту тему — все, за исключением, разумеется, Бодлера, который по крайней мере однажды ее озвучил: «Нам представляется, что

одной из отличительных черт дарования господина Энгра является любовь к женщине. Его либертинизм серьезен и убедителен. Господин Энгр никогда не бывает столь счастлив и столь всемогущ, как в те моменты, когда его гений сталкивается с прелестями молодой красоты. Женская плоть с ее округлостями, складками, ямочками — ничто не укроется от внимания художника. Если бы «Паломничество на остров Киферу» заказали г-ну Энгру, результат наверняка получился бы не таким веселым и радостным, как у Ватто, но основательным и плодотворным, как античная любовь»³¹⁹. Уже этого было бы вполне достаточно для дерзкого начала (автор строк — двадцатипятилетний Бодлер, еще подписывающий «Бодлер-Дюфай» свои материалы в газете «Корсэр-Сатан»*), но продолжение текста уводит в сферу личного: «В рисунке господина Энгра чувствуется особого рода поиск, определенные тонкости находятся на грани возможного и, может статься, являются результатом использования особых средств. К примеру, нас не удивило бы, если бы он прибег к услугам натурщицы-негритянки, чтобы придать еще большую выразительность формам „Одалиски“»³²⁰. Складывается впечатление, будто Бодлер предлагает Энгру в модели Жанну Дюваль.

* Ежедневное издание о литературе, искусстве и моде, выходившее в Париже с 1823 по 1858 г.

«Устрашающее существо, общение с которым так же невозможно, как общение с Богом»³²¹, балансирующее между безликой пустотой и «блеском всех красот природы, сосредоточенных в одном существе»³²², женщина является причиной богословского раздора не только из-за своей причастности к первородному греху (который осмелились поставить под сомнение лишь теоретически недалекие философы Просвещения), но и по причине уникальной способности ее тела находить продолжение в металле, в минералах, в «сверкающем облаке окутывающих его тканей»³²³. Благодаря тайному союзу между женщиной и природой

все ткани, в которые она облачается, становятся частью ее самой. В этом-то и состоит неизбывное чудо моды: систематическое присвоение человеком бездушной материи, без которой он утратил бы контакт с внешним миром.

Суждение о женщине, высказанное Бодлером в эссе, посвященном Константену Гису, могло бы быть проиллюстрировано портретами кисти Энгра. Нигде столь явно не проступает тайная связь между женщиной и обрамляющими ее драгоценными камнями, шальями, перьями, тканями, лепниной, деревом, металлами. Кардинальное различие между прозой Бодлера и живописью Энгра, созданными, казалось, для того, чтобы дополнять друг друга, заключалось в различии намерений: с одной стороны — Энгр со своими бесконечными присягами верности Рафаэлю, с другой — Бодлер со своей готовностью к провокации, в частности, когда рассуждает о женщинах и моде, попутно заявляя, что Рафаэль (и Винкельман*) «тут не помогут»³²⁴, и при этом выражая готовность пожертвовать многим ради возможности «насладиться портретом кисти Рейнольдса** или Лоуренса***»³²⁵. Впрочем, намерения — это пустяк, когда речь идет о единоборстве разума и чувств. Совпадения, сходства чаще случаются между враждующими или вовсе не ведающими друг о друге соперниками, чем между мнимыми союзниками.

Подпись автора — обычно не самое удачное место в картине, если только художник не изобретет что-нибудь особенное. Самую изящную хитрость придумал Энгр для портрета мадам де Сенон. Эта чуть раскосая, известная своими вольными нравами уроженка Лиона, жившая в Риме так долго, что сходила за жительницу Трастевере, «не позирует как женщина, на которую смотрят; кажется, будто она просто скользнула взглядом по собеседнику, болтая с ним

* Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768) — немецкий искусствовед, известный своими работами по археологии и искусству античности.

** Джошуа Рейнольдс (1723–1792) — английский портретист.

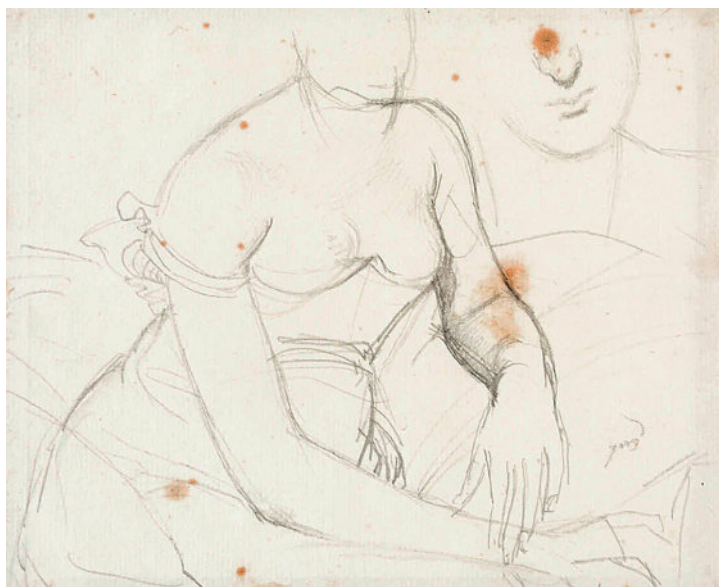
*** Сэр Томас Лоуренс (1769–1830) — английский художник-портретист.

о пустяках, мало ее занимающих и почти не меняющих выражение ее лица»³²⁶. При этом Энгр дает зрителю возможность рассмотреть ее кольца (на двух руках их одиннадцать, причем пальцы довольно мясисты — приукрашивать увиденное отнюдь не в манере Энгра) и глубокое декольте, прикрытое вставкой из прозрачного муслина, которую крестьянки с юга Франции именуют *modestie* [досл. «стыдливость»; так называются кружева, прикрывающие грудь. — М. А.]. Работая над портретом, Энгр создал прелестный подготовительный рисунок, на котором грудь модели полностью обнажена, а платье красного бархата держится лишь на шелковых лентах.



4. Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет мадам Сеннон. Холст, масло, 1814–1816 годы, Музей изящных искусств, Нант

За спиной дамы, восседающей на янтарного цвета шелковых подушках, темнеет большое зеркало, в котором мы видим отражение ее спины и угадываем очертания пилястра. Все остальное тонет в глубоком мраке, словно подушки,



5. Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет мадам Сенно. Этюд. Свинцовый карандаш, бумага, рис. № 2781, Музей Энгра, Монтобан

лежащие на краю бездны. Четкость линий женского тела безупречна, но волосы цвета воронова крыла практически сливаются с чернотой зеркала, от которой их отделяет лишь поблескивание камней диадемы. Темнота работает как аллегория, а рефлексy света добавляют рельефности ярко освещенной фигуре. Впрочем, родственникам виконта де Сенона до этого не было никакого дела, и портрет проникшей в их семью чужеземки с сомнительной репутацией долгое время пылился у них на чердаке.

В нижнюю часть зеркальной рамы, как любовное послание или записка от близкого друга, вставлена визитная карточка с загнутым уголком, на которой написано: «Энг. Рим».

На Рождество 1806 года голова Энгра полна вполне языческих мыслей. Он пишет из Рима своим друзьям Форестье: «Я подумал, что Фетида, молящая Зевса за своего сына Ахилла, одной рукой обнимающая его колени, а другой тянущаяся к его подбородку, — отличный сюжет для картины, вполне соответствующий моим планам. Я не готов углубляться в детали этого олимпийского полотна, аромат амброзии от которого будет слышан за километры; не готов обсуждать персонажей, выражение их лиц и кра-

соту их форм. Оставляю все это вашему воображению. Так или иначе, красота будет столь совершенна, что растрогает даже самых злобных псов, готовых растерзать меня. В моей голове картина почти готова, я ее вижу»³²⁷.

Итак, молодой постоялец виллы Медичи задумал написать полотно, «аромат амброзии от которого будет слышен за километры»; но как это сделать? Олицетворением античности в то время был Жан-Луи Давид. Предельно выразительные позы, зафиксированные жесты. Энгр знал кое-что об этом — он учился у Давида. Но где взять амброзию? В античности Давида не было ничего подобного. Энгр записывал в дневник возможные мифологические сюжеты: Геракл и Ахелой, Геба и Геракл, Пандора и Вулкан, эпизоды из жизни Ахилла. Все не то. Его внимание привлек жест, описанный Гомером: Фетида молит Зевса о милости

6. Жан Огюст Доминик Энгр. Юпитер и Фетида. Холст, масло, 1811 год, Музей Гране (Экс-ан-Прованс)



к своему сыну Ахиллу, «одной рукой обнимая его колени, а другой — касаясь подбородка»*. А Гера в это время (так у Гомера) тайком наблюдает за происходящим. Энгр оставил карандашную пометку напротив соответствующего пассажа в своем экземпляре сочинений Гомера в переводе Битобе. За все прошедшие столетия художники ни разу не реши-

* Илиада. Перевод
Н. М. Минского.

лись изобразить эту сцену из Гомера. Келюс** в этой связи предположил, что они не принимали поэта в расчет, потому что считали описанную им позу «чересчур простой, фамильярной, вульгарной и боялись навлечь на картину критику светского общества»³²⁸. Незадолго до Энгра Флаксман*** попытался проиллюстрировать эту сцену гравюрой — но не слишком убедительно. Рука Фетиды застыла

** Анн-Клод-Филипп, граф
де Келюс (1692–1765) —
французский археолог
и искусствовед.

*** Джон Флаксман
(1755–1826) — английский
художник, гравер и скульп-
тор.

в воздухе — а Зевс подпер подбородок *своей*: озадаченный патриарх. У Энгра, напротив, Фетида почти касается пальцем губ громовержца, прижимаясь обнаженной грудью к его бедру — поза давнишних любовников. Большой палец ее босой ноги касается его пальца. Эротика неоклассицизма еще не достигала таких вершин. Задуманное Энгром должно было воплотиться в грандиозное полотно: более трех метров в высоту и двух с половиной в ширину. Сцена, продуманная до мельчайших деталей, как будто перенесена из воображения художника сразу на холст, минуя кисти и краски.

Однако в 1811 году в Париже картину приняли плохо. Она вызывала у зрителей нечто среднее между замешательством и испугом. Если почитать комментарии к отчету Академии художеств, то возникает подозрение: а уж не пора-жал ли современников Энгра синдром частичной слепоты, когда они смотрели на его картины; и в будущем это будет продолжаться. Проблема восприятия касалась в первую очередь *цвета* — как будто он находился за пределами

видимого спектра и потому был невидим глазу. Бодлер, пришедший в ярость от такой реакции, в какой-то момент написал: «Известно и общепризнанно, что живопись г-на Энгра серая. Откройте же глаза, стадо глупцов, и признайтесь, доводилось ли вам ранее видеть более яркую и блистательную живопись, большую изысканность тонов?»³²⁹ Как бы то ни было, Академия художеств вынесла по поводу «Зевса и Фетиды» следующее суждение: «Картина недостаточно рельефна и глубока, ей не хватает консистентности. Палитра слаба и однообразна. Цвет неба слишком однотонный, синий и тяжелый»³³⁰. И этот колорит — «слаб и однообразен»? Скорее уж вызывающе, неприлично избыточен. Французское государство, сначала купив картину, затем вернуло ее художнику. Тот не знал, куда ее пристроить. Спустя двадцать три года, вновь обретенная государством в результате сложной обменной операции — хитроумного маневра, придуманного Гране, старинным приятелем Энгра, с которого художник сделал один из лучших своих мужских портретов, — она оказалась в музее города Экс-ан-Прованс. Пройдут десятки лет, прежде чем Луи Жиле рискнет дать определение тому, что именно в ней смущало: «нечеловеческая сцена, гигантские размеры картины, вызывающие смутное беспокойство, дикий орел, угрожающе ультрамариновое небо, переходящее на горизонте в черные тучи, сулящие грозу»³³¹. Мастер, проповедовавший верность классической культуре и гармонии, выставил полотно, где «все непривычно и будто нарочно придумано, чтобы вызывать зубовный скрежет: утрированная яркость колорита, ядовитые эфир и озон, сочетание золота и индиго»³³². Эта картина могла бы вызвать не меньше критики, чем в свое время «Завтрак на траве» Мане. Однако ничего такого не случилось — потому что она была запрятана в государственные запасники, а еще потому, что никто не решился связать с именем Энгра тройной скандал — эротический, хроматический и теологический. Скандал «ядовитого эфира». В кар-

тине есть и другой анахронизм: абсолютное отсутствие какой бы то ни было связи с предыдущей и последующей историей живописи. Если считать «Зевса и Фетиду» провозвестником чего-то или кого-то, то возникает лишь одно имя — американского иллюстратора Максфилда Пэрриша, редко когда поминаемого искусствоведами. Если бы не он, работа Энгра была бы подобна осколку метеорита.

Любому, кто смотрит сегодня на «Зевса и Фетиду», начинает казаться, что перед ним не картина, а гигантская переводная картинка. Что-то — и во времени, и в пространстве — отделяет этот более чем трехметровый прямоугольник от всего остального. Небесный свод за спиной повелителя богов не имеет ничего общего с небом за окнами музея. Его цвет — неизменная, неповреждаемая эмаль, быть может окружающая, говоря словами Гомера, «самую высокую из многочисленных вершин Олимпа»*. Что же касается Зевса и Фетиды, то они написаны совсем иначе, чем писал Давид, да и сам Энгр на заре своего творчества: будто с их уст готовы слететь возвышенные слова. Нет, они погружены в глубочайшую немоту, словно принадлежат к той геологической эре, когда слов еще не существовало, когда они были не нужны. Их тела как будто сделаны из минералов. Зевс левой рукой опирается на кучевые облака, которые, однако, тверды, как скалы. Мизинец его ноги чересчур мал по сравнению с другими пальцами: это выглядит чудовищно — но в те времена у всех было такое строение стопы. Взгляды орла и Геры, выглядывающей из-за кромки картины и замышляющей месть, устремлены на белую, бескостную руку Фетиды, тянущуюся к Зевесовой бороде. Гера чуть наклонена, как пространство эклиптики по отношению к оси мира, обозначенной жезлом, который Зевс сжимает в правой руке. В глаза сразу бросается то, что академики сочли отсутствующим в картине: рельефность, глубина, плотность, игра оттенков. Согласиться с ними

* Иллиада, песнь 14. Перевод В. Вересаева.

можно лишь в одном: небо действительно выглядит «слишком однообразным и тяжелым»³³³. А тяжелое оно потому, что насквозь пропитано амброзией.

Сюжет был выбран Энгром потому, что этот жест Фетиды описал Гомер. Художник зацепился за эту деталь. Нимало не задумываясь о мифологической и теологической подоплеке, подчиняясь, как все гении, безотчетному порыву, он попал пальцем в небо.

Зевс и Фетида — единственная эротическая пара классической культуры, которую Энгр запечатлел на полотне. В других картинах женские фигуры либо одиноки, либо окружены другими женщинами; исключения — Афродита, *раненная* Диомедом, и Анжелика, ожидающая своего *спасителя* Руджеро. В обоих случаях сюжетной предпосылкой является акт насилия. Зевса и Фетиду мы, напротив, застаем в момент любовных объятий. (Антиопа же, заметим, всего лишь одалиска, преследуемая громовежцем.)

Что касается Зевса и Фетиды — это еще первая и главная пара, в которой союз невозможен. Вождедея Фетиду, Зевс вынужден отказаться от близости с ней, ибо в противном случае, согласно пророчеству Фемиды и Прометея, та зачала бы «сына, превосходящего силой отца»³³⁴, который сверг бы его с трона. Фетида для Зевса — конец его власти; в этом — исключительном — случае у него нет другого выбора, кроме как обуздать свой порыв.

Глядя на картину Энгра, мы осознаем, что Зевс, несмотря на всю его мощь, безоружен. Его могучий торс открыт и неподвижен. Единственное, едва уловимое движение совершает Фетида. Пальцы ее руки, аморфной, как щупальца обитателей моря, гладят бороду Зевса, другая рука лежит у него на коленях, большой палец босой ноги касается его стопы. Зевс в первый и единственный раз в жизни вынужден оставаться неподвижным. Уступить Фетиде — значит обречь себя на гибель. Взор его устремлен вперед; он отво-

дит взгляд от тела искусительницы. Его фигура — олицетворение силы и в то же время глубочайшей тоски. Это заметил еще Шарль Блан, который, опустив мифологию, говорил о «лице, в котором величие сочетается с бесконечной печалью»³³⁵. Впрочем, физический контакт — ласкающие бороду пальцы, рука на бедре, прикосновение ноги — все же ему приятен. Становится ясно, почему от картины исходит столь мощное, почти болезненное эротическое напряжение. На ней изображено сильнейшее эротическое влечение. То, что мы видим, в высшей степени парадоксально. В сцене чувствуется запрет, тайна: неудовлетворенное желание владыки мира. Ему, кто подсматривал за нимфами и принцессами, а затем, подкараулив, набрасывался на них, невзирая на сопротивление, ему, единственному в своем роде непобедимому искусителю, озабоченному одним: чтобы Гера ничего не увидела, — попался орешек не по зубам. Вот он, предел политеизма, его подчиненность космическим циклам, из-за чего над любой властью есть другая, бо́льшая: это — Время. Сложно сказать, был ли Энгр осведомлен о тайной связи Зевса и Фетиды. Вполне вероятно, он о ней не знал. Однако образы, порожденные мифами, существуют сами по себе — и появляются под кистью художника с той же легкостью, как и в бреде безумца.

Непристойность желания — вот что показал Энгр на своем необъятном холсте, притягивающем зрителя и заполняющем все его визуальное пространство. Шаг за грань дозволенного. До самой смерти художника картина не выставлялась, она так и не нашла покупателя. Критика обошла ее вниманием. Делаборд, автор первой монографии, отмеченной безоговорочным преклонением перед Энгром, едва ее упоминает. По сей день в объемной *Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts* указаны все картины Энгра на мифологические темы — все, кроме этой, самой грандиозной из всех. Жертвой пророчества Фемиды и Прометея оказался не только сам бог — но и его образ.

На месте Энгровской «Купальщицы Вальпинсона» могла бы оказаться любая модель, увиденная со спины. Склонная к полноте, она, конечно, проигрывает Кики с Монпарнаса, по воле Ман Рэя принявшей похожую позу для его «Скрипки Энгра». Картина, однако, остается непревзойденной. Из всех женских ню она ближе всего к полотнам Вермеера. Во-первых, из-за тканей, обрамляющих и драпирующих женскую фигуру. На голове модели — белый платок в красную полоску, накрученный на манер тюрбана: «единственный цветовой акцент в этом тонком, осторожном и бесшумном полотне»³³⁶. Вполне очевидно: Энгр был непревзойденным мастером по части украшать женские головки. Впрочем, пока еще мы не вышли за рамки традиции. В живописи волосы редко изображаются без украшений. Чего только не увидишь: ленты, шарфы, косынки, обручи, тиары, сеточки, сложные прически. У Энгра волосы ниспадают свободно только в двух картинах — «Одалиска с рабыней» и «Юпитер и Антиопа».

Взгляд, скользящий с головы на тело «купальщицы», вскоре обнаруживает еще одну ткань: светлая и тонкая, она накручена на левый локоть модели и ниспадает до земли. Понять, зачем она нужна, невозможно. Равно как и объяснить, почему в нее завернута рука. Разве что Энгру надо было противопоставить шелковистую кожу «купальщицы», гладь ее шеи, спины, ягодиц и ног — складкам на тканях. Первое место, где привлекают взгляд складки, это тюрбан; затем — скомканная ткань на локте: в ней едва ли не больше эротики, чем в самой купальщице. Но и это еще не все. Далее скомканная ткань спускается до пола, прикрывая ступню. В конечном счете женщина предстает в полной и безмятежной наготе, завуалированной лишь в трех местах: затылок (точка соединения головы и шеи — весьма ответственный момент), левый локоть и ступня. Во всем этом есть какая-то удивительная несуразность. И тем не менее мы постепенно приходим к выводу, что каждая деталь в этой композиции

на своем месте. Ткань, древнее изобретение человека, нужное, чтобы преуспеть в этом мире, здесь свободна от всякой функциональности. Ее роль — быть контрапунктом телу, она подчеркивает его обтекаемость своими складками, узлами и заломами. Она создает определенные тени и через них то, что важнее всего в картине: свет. Но мы не можем с уверенностью сказать, откуда он льется.

Секрет «Купальщицы Вальпинсона» заключается в пространстве, куда помещена фигура: это не комната, а отгороженная шторами ниша, залитая ровным мягким светом. Понятно, что сцена скрыта от посторонних глаз — всех, кроме художника и стоящего за его спиной зрителя. Купальщица их словно не замечает. В картине есть и другая особенность — это фон, на первый взгляд представляющий серый занавес и показавшийся Шарлю Блану «унылой стеной холодного серого цвета»³³⁷. Однако стен, способных покрываться складками, подобно ткани, не существует в природе. И тем не менее ошибка Шарля Блана имеет объяснение. В том месте, где занавес касается пола, он ничем не отличается от серой стены. Под ним можно разглядеть отверстие, через которое в бассейн наливается вода. Действие происходит в хамаме. Эта картина — предвестник той самой турецкой бани, которая завладеет мыслями Энгра более чем на пятьдесят последующих лет. Первая проба останется в веках. В картине «Турецкая баня» 1862 года самая крупная фигура, ближе всех расположенная к зрителю, — это как раз «купальщица» 1808 года. Только на этот раз, чтобы развлечь подруг, она взяла в руки мандолину — хотя так и не рассталась с белым платком в полоску, как и пятьдесят четыре года назад намотанным на ее затылок. Теперь, правда, кто-то отдернул занавес — и вместо молчаливого одиночества нашим взорам открылась сцена с участием двадцати четырех обнаженных женщин. Они не образуют единой группы. В каждой из них осталась толика задумчивости и отрешенности «Купальщицы Вальпинсона». Кажется, эти двадцать

четыре женщины, храня молчание на устах и неспешность в движениях, на протяжении пятидесяти четырех лет собирались в одном и том же месте, пока где-то за стенами дворца Наполеон одерживал победы и терпел поражения, сменяли друг друга политические режимы, рождалась фотография. Но эти женщины будто ничего не знали и не желали знать, занятые исключительно тем, чтобы запечатлеть свою позу на холсте, который в конце концов обрел форму круга — или зрачка, наблюдавшего за ними в течение всего этого времени.

«Купальщица Вальпинсона» подплыла к «Турецкой бане» не сразу, а с остановками — словно должна была глотнуть воздуха, выныривая на поверхность из глубин воображения. Вновь написанная Энгром в 1828 году, она сохранила белый платок на затылке, красные бабуши и ложе (не изменился даже рисунок складок, правда, куда-то делась подушка). Но самое главное — приподнялся занавес, дав возможность увидеть сцену, которая, возможно, была там всегда. В глубине видны шесть фигур, одна из которых плещется в бассейне.

Затем еще двадцать три года замысел держался в тайне. В 1851 году «купальщица» явилась в новом облике; сама картина была утрачена, но сохранилась гравюра Ревея и акварель Энгра, хранящаяся в Байонне. Сцена вновь изменилась. Та же поза, тот же белый платок в красную полоску — но исчезло ложе. Вместо него появился турецкий табурет, частично прикрытый брошенным на него платьем. Какая-то ткань по-прежнему обвивает локоть. На заднем плане — уже восемь женщин, одна из которых танцует, и бассейн. Вот последняя предварительная работа перед тем, как женские тела займут все пространство картины, пока еще четырехугольной. «Это слишком» — рассудила принцесса Клотильда. И Наполеон III, которому предназначалось полотно, отправил его прочь из Пале-Руаяля. Картина вернулась в мастерскую Энгра и, приобретя в результате доработки круглую форму, была впоследствии куплена Халиль-Беем,

коллекционером всего, что считалось в то время недопустимым по причине эротической смелости (купил он и «Происхождение мира» Курбе). В конечном счете, в 1868 году он выставил ее на аукцион через каталог, предисловие к которому написал Теофиль Готье. Приобретая картину за двадцать тысяч франков, ее новым владельцем стал Констан Сэ. Халиль-Бей так прокомментировал это событие кому-то из своих друзей: «Смешная штука жизнь! С женщинами меня ждал обман, в игре — предательство, а мои картины принесли мне деньги!»³³⁸.

Вероятно, «Турецкая баня» обладает даром волновать ту субстанцию, что редко поднимается на поверхность из глубин психики. Даже такой обладатель безупречной светской репутации, как Жак-Эмиль Бланш*, испытывает потребность извиниться за образы, рождающиеся под его пером, когда он рассуждает о картине: «Эти женщины с осолопевшими глазами — животные, созданные для наслаждений, влюбленные кошки, возлежащие в куче червей, если можно так выразиться по отношению к этим грешницам...»³³⁹ Бланша раздражает не эротическая составляющая, а «куча червей»³⁴⁰: можно подумать, нижняя часть «Турецкой бани» изображает древний этап зоологической эволюции, предшествующий какой бы то ни было индивидуализации. Женщины или инфузории: разница между ними невелика. Можно сказать, лица и груди этих «животных, созданных для наслаждений»³⁴¹, рождаются из кишащей, еще нечеловечившейся материи. Вот что возникает в воображении, когда смотришь на «Турецкую баню». «Речь идет, — добавляет Бланш с неожиданной злостью, — о больном и извращенном видении старика, воспевающего женскую красоту»³⁴². На этом неожиданном оскорблении можно было бы и остановиться.

* Жак-Эмиль Бланш (1861–1942) — французский художник и писатель, член Академии изящных искусств, кавалер ордена Почетного легиона.



7.

7. Жан Огюст Доминик Энгр.
Купальщица Вальпинсон. Холст, масло,
1808 год, Музей Лувра, Париж

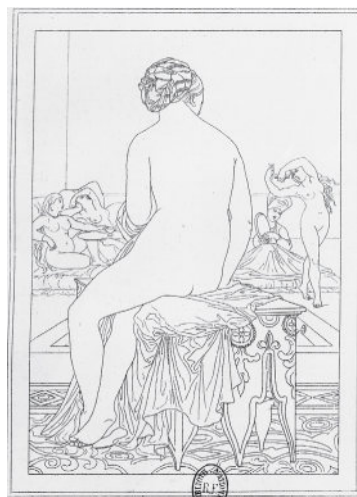
8. Жан Огюст Доминик Энгр. Маленькая
купальщица, или Интерьер гарема.
Холст, масло, 1828 год, Музей Лувра,
Париж

9. Ашиль Ревей. Купальщица.
Гравировка // Réveil A. Œuvres de
J. A. Ingres. Firmin-Didot, Paris, 1851. P. 18



8.

10. Жан Огюст Доминик Энгр.
Купальщица Боннат. Свинцовый
карандаш и акварель, бумага, 1864 год,
Музей Боннат, Байонн



9.

10.



Путь от «Купальщицы Вальпинсона» до «Турецкой бани» свидетельствует о мономании Энгра. Образы вре-
зались в его сознание раз и навсегда; окружающее их про-
странство могло расширяться, меняться, но композиция,
однажды отпечатавшаяся в мозгу, оставалась неизменной.
За два месяца до смерти Энгр по-прежнему правил этюд
Зевса, сделанный пятьюдесятью шестью годами раньше для
картины «Зевс и Фетида», которая десятилетиями никого
не интересовала и про которую художник Мартин Дрол-
линг, впервые увидев ее на вилле Медичи, написал своему
сыну: «Может быть, Энгр хотел над всеми посмеяться?»³⁴³

Разумеется, смеяться ни над кем он не собирался — в частности, потому, что юмор был ему абсолютно не свойствен. Он всегда хотел лишь того, что внушала ему его мономания.

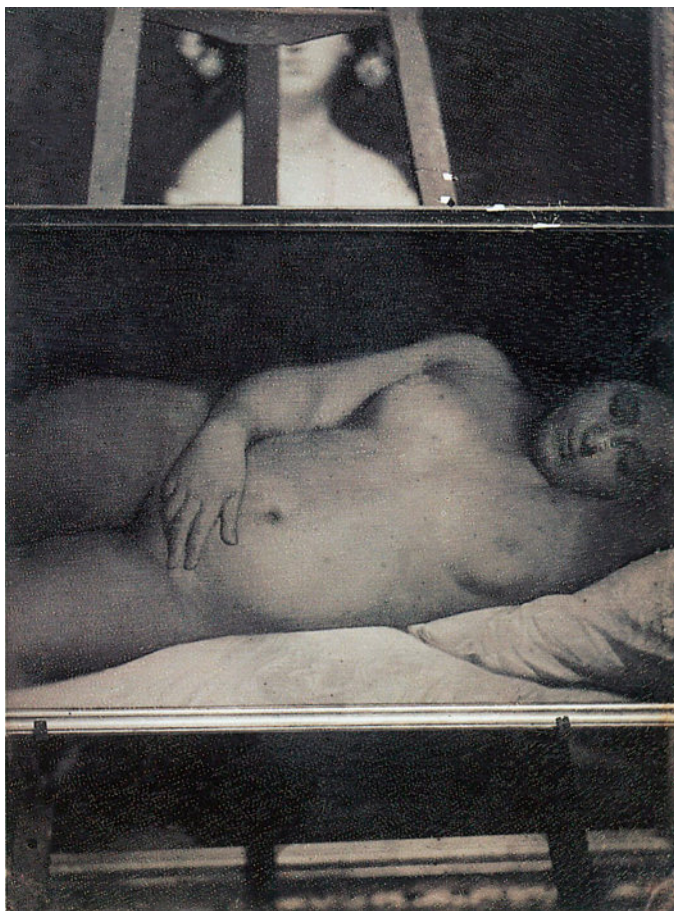
Так родилась «Турецкая баня»: композиция из двадцати четырех обнаженных женских фигур, лишенная сюжетного центра. В течение более чем пяти десятилетий эти нью постепенно заполняли пространство холста, словно мухи, попадавшие на липкую ленту. Надо сказать, центр у картины все же есть, правда немного смещенный влево. Это стоящая в нише огромная китайская ваза с синим орнаментом. Своим положением она сравнима с подвешенным яйцом на «Алтаре Монтефельтро» Пьеро делла Франчески. Разница лишь в том, что на вазе заметны рефлексy — только это и говорит о том, что внешний мир по-прежнему существует.

Энгр закончил «Турецкую баню» в восемьдесят два года, вписав квадратную композицию в круг. В течение почти полувека она была неведома для публики — пока не открылся Осенний салон 1905 года, на котором «один из залов был отведен двум художникам, дававшим повод для больших ожиданий»³⁴⁴. Этими художниками были Энгр и Мане. «Турецкая баня» притягивала посетителей как магнитом. Поль-Жан Туле*, по воле случая давший великолепный отчет о происходящем, отмечал, что «зрители толпились вокруг картины, подходя вплотную, словно хотели ее лизнуть»³⁴⁵.

* Поль-Жан Туле
(1867–1920) — французский
писатель и поэт.

Несколько лет назад в ящике секретера Энгра были найдены четыре дагеротипа. На одном из них, сделанном Дезире-Франсуа Милле, мы видим стоящую на мольберте ныне утраченную картину. На заднем плане можно различить портрет мадам Муатесье, который теперь хранится в Национальной галерее искусств Вашингтона. Снимок сделан, без сомнения, в мастерской Энгра в Париже. На утраченной картине — лежащая на постели с закрытыми гла-

П. Дезире-Франсуа Милле. Картина с лежащей обнаженной женщиной
Жана Огюста Доминика Энгра. Дагеротип, около 1852 года, Музей Энгра,
Монтобан



зами обнаженная женщина. Ее левая рука закинута за голову, кисть правой руки лежит на животе между пупком и лобком. В лежащей можно узнать Мадлен Шатель, первую жену Энгра. Накануне нового брака художник избавился от картины, оставив себе лишь спрятанный в ящике дагеротип. Из соображений такта. Автор находки, Жорж Винь, предлагает эту версию, учитывая, что создание дагеротипа и второе бракосочетание Энгра разделяет короткий промежуток времени. Непосвященному зрителю дагеротип покажется одним из наиболее эротичных изображений начала фотографической эпохи. Его очевидная странность заключается в позе модели: она лежит не на спине и не на боку, а замерла в неудобном равновесии, позволяющем, однако, видеть ее тело анфас. Эффект, возникающий

вследствие этого особого ракурса, создает иллюзию двоякой позы. Но напрасно мы будем искать в истории живописи аналог столь удачного изображения обнаженного тела — наполовину на спине, наполовину на боку. Что же заставило Энгра выбрать именно этот ракурс? Можно лишь сказать, что такая поза позволяет изобразить тело наиболее подробно, при ровном, мягком освещении, высветляющем правую грудь и левую сторону живота. Центром композиции является пупок женщины. Он как будто иллюстрирует слова Энгра: «Пупок — это глаз туловища»³⁴⁶. В итоге возникает эффект тотального видения: мы видим тело как будто сверху. Остается лишь спросить, почему до Энгра ни один художник не нашел и даже не пытался найти аналогичный ракурс. И еще: почему Энгр решил уничтожить картину, при этом сохранив ее фотографию? Ведь он, подобно многим своим современникам, отвергал этот способ запечатления реальности, отвергал настолько, что в 1862-м вместе с двадцатью шестью другими художниками подписал петицию, выражавшую решительный протест против «приравнивания фотографии к искусству»³⁴⁷.

Другая любопытная и случайная деталь: смуглый, почти как у мулатки, цвет кожи лежащей контрастирует в нижней части снимка с белизной простыни и подушки, а в верхней, меж планок мольберта, — с еще более яркой белизной пышных покатых плеч мадам Муатесье. Все это добавляет фотографии призрачности.

То, в какой позе изобразил Энгр обнаженную Мадлен, предполагает существенное отступление от традиционного живописного канона. Обнаженная женщина, возлежащая на подушках, — повторяющийся сюжет, который мы встречаем в картинах «Спящая Венера» Джорджоне, «Венера Урбинская» Тициана и «Олимпия» Мане. Во всех трех работах, несмотря на стилистические различия, просматривается кое-что общее: на лобке лежит именно левая рука — тогда как правая закинута за голову (у Джорджоне)

12. Мадемуазель Хемли, написанная Эженом Дюрье для Делакруа. Фотография, около 1854 года, Национальная библиотека Франции, Париж

13. Жан Огюст Доминик Энгр. Подготовительный рисунок для картины «Золотой век». Свинцовый карандаш, бумага, рисунок № 2001, Музей Энгра, Мотобан

12.



13.



или опирается на подушки (у Тициана и Мане). Левая грудь изображена в профиль, что создает ощущение, будто мы смотрим на фигуру сбоку. Внешне Энгр следует канону двух своих великих предшественников (Джорджоне и Тициана; Мане напишет свою «Олимпию» десятью годами позже, уже после появления дагеротипа картины). В основном он продолжает линию Джорджоне, из работы которого взяты три элемента: закрытые глаза, рука, закинута за голову, и другая на лобке. Однако, отходя от канона, Энгр переворачивает фигуру. В результате на животе лежит правая рука, а за голову закинута левая. Кроме того, обе груди написаны фронтально, а рельеф, выделяющийся на темном фоне, образован плечом и рукой, лежащей на правом бедре. Обе Венеры — и Джорджоне, и Тициана — и тем более Олимпия Мане не отгораживаются от мира и не отвергают его. Венера Урбинская и Олимпия готовы к контакту с любым, кто войдет к ним в комнату; Венера Джорджоне способна пробудиться ото сна и приметить забредшего в ее владения странника. Мадлен Энгра, в противоположность им, своей позой напоминает карточную фигуру, замкнутую в себе и не желающую видеть мир сквозь смеженные веки. Лишь мягкому, рассеянному свету подставляет она свое

тело, и кажется, будто за сбитыми простынями ее лежа — не комната, а пустота. Можно сказать, что на этот раз Энгр попытался избавиться, ни много ни мало, от пространства. В картине нет ни безмятежного пейзажа Джорджоне, ни тициановской просторной залы, в глубине которой две женщины роются в огромном сундуке; нет даже тесного темного алькова, в котором Олимпия ожидает своих клиентов. Это исключительно встреча женского тела (представленного до середины бедер, притом что сама картина, по-видимому, имела в ширину больше метра) и охватывающего его взгляда.

Если вокруг утраченного ню Энгра, сфотографированного Дезире-Франсуа Милле, убрать раму, мольберт и фрагмент портрета мадам Муатесье на заднем плане, то изображение обнаженного тела Мадлен Шапель можно было бы вполне принять за дагеротип, подобный тем, на которых фотограф Дюрё запечатлевал некоторых натурщиц, например прославленную мадемуазель Амели; фото последней вошло в альбом, составленный Дюрё для Делакруа, она стала прообразом «Одалиски», написанной художником в 1857-м. Таким образом, эта картина Энгра могла стать фотоматериалом для Делакруа, и два смертельных врага оказались бы связаны через призрачный образ первой жены Энгра, а жест мадемуазель Амели в образе одалиски Делакруа (закинутая за голову рука) мог быть повторен Энгром на рисунке номер 2001.

На Всемирной выставке 1855 года были представлены сорок три картины Энгра, приклеенные, словно марки, вплотную друг к другу — как тогда было принято. «Большая одалиска» была придавлена к самому низу стены закованной в доспехи розовощекой «Жанной д'Арк»; почтенная мадам Гонс оказалась под оголенными прелестями Венеры Анадиомены, а Керубини и мсье Бертен — под тяжелым «Апофеозом Наполеона I»; затем перед зрителем представала

14. Зал Энгра на Всемирной выставке 1855 года. Фотография неизвестного автора, Национальная библиотека Франции, Париж



спина «Купальщицы Вальпинсона», рифмующаяся с округлым животом юной Венеры. Дойдя в своих рассуждениях о выставке до полотен Энгра, Бодлер сразу же ввел в оборот прилагательное «разношерстный»³⁴⁸, добавив, что Энгр пользуется «огромным и неоспоримым признанием»³⁴⁹: он словно намекал на то, что признание это, при всей своей прочности и широте, основано на радикальном непонимании. Бодлер уточнял, что Энгр порождает ощущение «разношерстности, причудливости куда более таинственной и сложной, чем та, что отличала живописную школу эпохи Республики и Империи, с которой, однако, он начал свой путь»³⁵⁰. Иначе говоря, этот художник, отныне почитаемый всеми — дворянством, буржуазией, академиками, — был самым *странным* порождением мира живописи со времен Давида, этого «холодного светила»³⁵¹, который, уже будучи загадкой сам по себе, вдохновлял и других художников на то, чтобы помещать своих вымышленных персонажей в «зеленоватое освещение, эту странную интерпретацию солнечного света»³⁵². *Странность* Энгра была столь велика, что, вступая в «храм его творений»³⁵³, зритель испытывал какое-то диковинное «недомогание»³⁵⁴, похожее на обмо-

рок, который происходит с человеком «в разреженном воздухе, среди паров химической лаборатории или же в фантазмагорической обстановке»³⁵⁵. Этих слов достаточно, чтобы увести нас прочь от любой *природы*. И все же разговор идет о художнике, который к этой самой *природе* не переставая обращался. Впрочем, никто не утверждал обратное. Между тем Бодлер пишет о «фантазмагорической обстановке», впервые вводя в тексте о живописи это прилагательное (вся ирония в том, что текст касается Энгра). Прилагательное не предвещает ничего хорошего; и действительно, далее в тексте говорится о том, что действие происходит среди «людей-автоматов, смущающих наши чувства своей чересчур явной и ощутимой чужеродностью»³⁵⁶. Ни дать ни взять толпа мутантов; но ведь речь идет о персонажах Энгра: это дамы из буржуазного или благородного общества, выдающиеся мужи, богини и герои истории. Даже все написанное Бодлером о рассказах По звучит менее тревожно, чем эти слова. Речь идет о «сильном впечатлении»³⁵⁷, являющемся, в сущности, проявлением первобытного ужаса. Это не возвышенное чувство, порожденное произведением искусства. Нет, это ощущение «низшего, почти нездорового порядка»³⁵⁸. С вершин «прекрасного идеала», о котором еще твердили скромные эпигоны Винкельмана, тогда еще облеченные властью (Бодлер по их поводу восклицает: «Сколько их теперь у нас развелось и до чего же они пришли по душе тем, кому лень думать!»³⁵⁹), мы летим в пучину психопатологии. Как это объяснить? Бодлер высказывает смелое предположение: неоспоримая сила Энгра — следствие ущербности. Его живопись является предвестником весьма прискорбного факта: «воображение — главное из всех дарований — исчезло»³⁶⁰. Этим Бодлер сказал достаточно, чтобы сбить с толку не только своих современников, но и сегодняшнего читателя. Однако он делает еще один провокационный шаг: сближает Энгра с тем, кто с ним меньше всего сопоставим, — с грубоватым, завораживающим Курбе.

Что же между ними общего? Их произведения своеобразны тем, что «отмечены сектантским духом, убийственным для таланта»³⁶¹. Расширяя круг ассоциаций, Бодлер переходит от психопатологии к политике. Так, Энгр и Курбе являются предвоплощением русских нигилистов и агентов «охранки» — преследующих различные цели, но использующих одинаковые средства. Ведь в живописи важны главным образом средства: «В своей борьбе с воображением они повинуются различным мотивам; и два противоположных фанатизма приводят их к одной и той же жертве»³⁶².

Неудивительно, что статья об Энгре была отвергнута редакцией «Пэи». Вряд ли они что-нибудь в ней поняли, но безошибочно почуяли, что в написанном содержится какая-то — и немалая — крамола. Критическое искусствоведение, которое Бодлер определил здесь для себя как жанр, было замаскированной метафизикой. Она не воспринималась как таковая, но нарушала прозаический строй. Меж тем Бодлер рассуждал о метафизике именно так: вплетая эти рассуждения в высказывания, относящиеся к живописи, психологии, политике — или к чему-либо другому. Действовать иначе было нельзя. В том же отчете о Всемирной выставке 1855 года он признается: «Как и все мои друзья, я не раз пробовал замкнуться внутри какой-то одной системы и в этих рамках проповедовать в свое удовольствие. Однако любая система — это проклятие, которое толкает нас к постоянному отречению; мы вынуждены все время изобретать новые системы, и этот тяжкий труд превращается в суровое наказание»³⁶³. Таким образом, существующая система не подходила Бодлеру. Для него метафизика была прежде всего мощным наркотиком, который дарует одиночество; доктриной, изобилующей паралогизмами не меньше, чем сновидения. Но это была также единственная возможность быть всегда открытым, чтобы уловить любой «плод спонтанной, творческой активности мира»³⁶⁴. Это была

единственная сила, перед которой он преклонялся: «многообразная и многоцветная красота, бушующая на неисчислимых спиралях жизни»³⁶⁵. На Всемирной выставке, рядом с полотнами Энгра, эта красота могла быть представлена коллекцией китайских предметов искусства (из собрания Монтиньи, экс-консула в Шанхае), которую единодушно проигнорировали все «присяжные критики», за исключением Готье. Или же проявиться в каком-нибудь «таинственном цветке, чьи сочные краски деспотически приковывают зрение, а форма дразнит взгляд»³⁶⁶. И здесь вновь природа и искусство сменяют друг друга в качестве альтернативных форм «творческой активности мира».

Впрочем, не только ненависть ко всякого рода системам удерживает Бодлера от «философского отступничества»³⁶⁷. Боль подспудно ощущается в его словах, когда он пишет: «У меня нет времени и, вероятно, должного умения, чтобы выявлять законы, перемещающие из одного места в другое творческую активность»³⁶⁸. Это означает, что ему вечно не хватало спокойствия и досуга, чтобы разработать полноценную, развернутую и исчерпывающую теорию. Ему всегда требовался повод — будь то Салон, рецензия на книгу или выставка — чтобы внезапно и по касательной запустить в эпицентр обсуждения свои мысли-озарения, полные неожиданных аллюзий и зачастую весьма далекие от предмета разговора. Вынужденные до поры томиться в подполье, они неожиданно вылезали наружу в каком-нибудь абзаце текста, уводили беседу в сторону, а затем снова прятались. Покинув философские аудитории, мысль вступала в фазу потаенного существования, рядилась в чужое платье, меняла обличье, будто стремилась обрести новую жизнь, да не одну, и под чужим именем.

Энгр неоднократно заявлял, что «живопись больше чем на три четверти зависит от рисунка»³⁶⁹, и всю жизнь поносил колористов, метя при этом в своего главного врага. Но глядя сегодня на картины Энгра, мы сразу отмечаем, как мастер-

ски он использует цвет. Более того: именно цвет, а не рисунок — по крайней мере, в портретах — поражает зрителя в первую очередь. Это, пожалуй, один из наиболее ярких примеров того, как Энгр упорно не понимал самого себя. Однако все куда серьезнее. Дело в том, что в этом суждении художник невероятным образом совпадал с тенденцией времени. Для большинства его современников, равно как и для ближайших потомков, колорит его картин нередко становился объектом издевки, словно художник был не способен обращаться с красками из-за слепой преданности рисунку. Еще Робер де ля Сизеран* отмечал «ядовитые голубой и желтый»³⁷⁰ в роскошном портрете принцессы де Броли: он имел в виду кричащий контраст между желтым дамаском кресла, на которое опирается принцесса, и ее великолепным голубым платьем. Вообще-то этим гипнотическим сочетанием можно любоваться бесконечно. Совершенно очевидно, что восприятие цвета меняется от эпохи к эпохе.

* Робер де ля Сизеран (1857–1924) — французский художественный критик, последователь Дж. Рёскина.

Колорит Энгра не хотели воспринимать, потому что он раздражал. В эссе «Салон 1846 года» Бодлер делает первый шаг к его объяснению (хоть и с явной неохотой, поскольку обзор выставки сосредоточен на восхвалении Делакры): «Господин Энгр обожает цвет, как хозяйка модного ателье. Видеть, с какой натугой он выбирает и сочетает тона, и занятно, и тягостно. Плод его усилий, не всегда диссонирующий, но горький и резкий, обычно нравится извращенным поэтам; однако длительное смакование мучительной борьбы художника в конце концов утомляет их, и они неизбежно ищут отдохновения в полотнах Веласкеса или Лоуренса»³⁷¹. Содержащийся в этих словах намек противоречит бытовавшему тогда мнению о колорите Энгра. Никто не посмел бы заявить, что выбранные Энгром цвета «горьки и резки». И, еще хуже, что они могут нравиться «извращенным поэтам». Но кто был ближе всего к образу «извращен-

ного поэта», если не сам молодой Бодлер? Это был Париж 1846 года, еще не пресытившийся *декадансом*, где уже говорили о скором выходе книги его стихов под названием «Лесбиянки». Ход мысли Бодлера понятен: колорит Энгра для него — что-то в высшей степени противоестественное, натужное, тревожное, возможно, злое, он погружает нас в пространство, где «все предстает в почти пугающем искусственном освещении: там нет ни золотистой ауры, окутывающей идеальные пейзажи, ни спокойного и ровного сияния подлунного мира»³⁷². Это дерзкое суждение Бодлеру пришлось высказать вскользь, будто бы речь идет совсем о другом.

Линия против цвета, цвет против линии: этот спор, подобно шраму отмечающий историю живописи, вновь оживает благодаря Делакруа и Энгру. Складываются две партии, обменивающиеся оскорблениями и проклятиями. Рассуждения о том, что такое линия и что такое цвет, отныне сопровождаются ссылками — как правило, шантажистскими — на природу. О рисунке — по крайней мере, однажды — рискнул высказаться Валери: «Рисунок — это акт разума»³⁷³. Но что же тогда цвет? Коль скоро он является антиподом линии, он не должен быть связан с разумом? И почему участники спора всегда ссылаются на мораль? Энгр в особенности: «Рисунок — это честность искусства»³⁷⁴. Знаменитое высказывание.

Впрочем, даже если отвлечься от морали, противопоставление все равно остается. Пуссен и Рубенс олицетворяют фактически два противоположных, расходящихся пути. Делакруа и Энгр также. Если смотреть на живопись как на антипод рисунка, она оказывается на уровне чувственности, где образ противостоит образу, восприятие — восприятию, а слова и вовсе не нужны. Все это прослеживается в творчестве Энгра. Его миру чужды слова — и собственные, и современников. Все, что с ним

происходит, является результатом подчинения и поклонения видимому, что сродни ужасу перед древними, дремучими суевериями. В творениях Энгра царит избыточность. Ее можно было наблюдать в некоторых интерьерах голландских мастеров семнадцатого века. Теперь же она стала повсеместной. Заполнила общественную и семейную жизнь. Готова к выезду на «ужин в город» или на бал. Она принимает образ перчаток, атласных складок, шалей, косынок, лорнетов, вееров, лент, бантов, бахромы, камей, колец, перьев, горжеток... И женских тел, на которых все это надето. Предметы, камни, ткани, люди — все имеет одну природу. Имя ей — фетиш.

Некоторые портреты Энгра вызывают у зрителя ощущение правдоподобности, как работы Веласкеса. Тем не менее эти художники представляют собой два противоположных начала. О Веласкесе говорили, что он способен «написать воздух». Торе даже пытался объяснить, как именно: «Необходимо „создать пустоту“ вокруг фигур и предметов, чтобы те казались как будто окруженными воздухом. Веласкес никогда не использует чистый цвет для написания фона, он создает его из оттенков и нюансов — зеленоватого, грязно-розового, жемчужного, серебристого»³⁷⁵. Это внимательное описание никак не применимо к Энгру. Потому что у него *воздух отсутствует*. Впрочем, ощущение безвоздушности возникает по другой причине. Когда смотришь на его картины, то кажется, что пустота присутствует не только вокруг фигур, но и позади них. Словно все они, несмотря на тщательно выписанные морщинки и складки одежды, являются плодом галлюцинации. Это не означает, что они лишены психологической сущности. Порой она может проявляться весьма ярко, как на портрете мсье Бертена. Дело в другом: зритель как будто получает тайный сигнал, подсказывающий, что персонажи картины являются участниками некой игры с переодеванием, в которой социальная функция того,

кто изображен на картине — будь то хоть герцог Орлеанский, — оказывается лишь предлогом, тогда как на холсте перед нами предстают профессиональные натурщики, облаченные в соответствующие костюмы. Все те, чьи портреты создал Энгр, составляют отдельную категорию особей, генетически отличающуюся от животного мира, о чем пронизательно писал Бодлер: «Фигуры на его картинах напоминают безупречные трафареты, заполненные мягкой, неживой материей, не имеющей ничего общего с человеческим телом»³⁷⁶. Если «художником среди художников»³⁷⁷, как называл его Мане, является Веласкес — живописец, не нуждающийся в эпитетах, характеристиках, похвалах, — то его аналогом на лишенной кислорода планете будет Энгр. Противоположные во всем, они оба, различными путями, о которых не осталось свидетельств, достигают конечной цели в живописи: правдоподобия.

Энгр не *откликнулся* на появление фотографии, в отличие от других художников его эпохи, принявших — за редким исключением (Делакруа) — фотографию в штыки. Энгр *интегрировал* ее в свою живопись еще задолго до того, как она была изобретена.

Однажды на это обратил внимание Шарль Блан, когда рассматривал в квартире Энгра (набережная Вольтера, 11) сделанный свинцовым карандашом групповой портрет семьи Форестье, «собравшейся в гостиной городского дома: отец с непокрытой головой и с табакеркой в руке, мать, принарядившаяся по случаю позирования, молодая девушка перед клавесином и гость»³⁷⁸ (и еще прислуга в дверях, застигнутая в тот момент, когда она обернулась). Блан сказал: «Вы предвосхитили фотографию за тридцать лет до того, как появились фотографы»³⁷⁹. Разумеется, Энгр начал спорить, пустившись в рассуждения о натуре: «Рисунок, которым вы любуетесь, натура преподнесла мне в готовом виде: я ничего не изменил»³⁸⁰. Однако Блан попал

15. Жан Огюст Доминик Энгр. Семья Форестье. Свинцовый карандаш, бумага, 1806 год, Музей Лувра, Париж



в точку. Иначе трудно понять, почему сделанные свинцовым карандашом портреты Энгра так сильно отличаются от многовековой традиции. Чтобы измерить эту внезапно образовавшуюся колоссальную дистанцию, достаточно сравнить портрет семьи Форестье (1806) с портретом Александра Ленуара и его жены, написанным в 1809 году Давидом. Энгр сформировался в школе Давида. По всей вероятности, именно он написал подсвечник на портрете мадам Рекамье. При этом обретение творческой независимости не потребовало от него ни сил, ни времени; так, портрет мадемуазель Барбары Банси, подписанный «Энгр. Ученик Давида» и датируемый 1797 годом — о чем свидетельствует различимый на заднем плане парашют, впервые испытанный Андре-Жаком Гарнереном в октябре того же года, — уже демонстрирует это радикальное расхождение. Портреты Давида продолжают манеру Фрагонара, в частности технику штриховки; Фрагонар же продолжает Ватто. С Энгром все иначе. Притом что пространство полотна создают лишь клавишин и дверной косяк, гостиная и собравшиеся в ней люди в высшей степени реалистичны. Позы их, включая собачку у ног мадам Форестье, непринужденны и спонтанны, словно не было долгих часов позиро-

вания. Энгр создал новый собирательный образ буржуазного мира во всех его многочисленных вариациях. Что же касается четы Ленуар кисти Давида, то это портрет последних представителей рода, позировавшего художникам из поколения в поколение, чуть меняя стиль и одеяние в соответствии с духом времени.

Непредсказуемый стиль «трубадур» исторических полотен Энгра предполагает существование мелодрамы и сочинений Вальтера Скотта — в той же степени, в какой его графика открывает великую эпоху романа. Английские туристки во Флоренции, уплатив ему сорок два франка за поясной портрет и шестьдесят три за портрет в полный рост, бежали записываться гражданами Республики Писателей в надежде, что их имена приметят ищущие новых персонажей литераторы, начиная с Остин, Бронте, Стендаля, Бальзака и заканчивая Генри Джеймсом и Прустом, которым, еще предстояло появиться на свет.

Энгр имел обыкновение называть себя *«peintre de haute histoire»*³⁸¹ (подлинно историческим художником) — и ничто не могло привести его в бóльшую ярость, чем стук в дверь и слова: «Не здесь ли живет художник, что пишет портреты?»³⁸² Тем не менее, исчезни его исторические картины, мир искусства и зритель вполне могли бы этого не заметить. Но что, если бы та же участь постигла четыреста пятьдесят графических портретов, за которые Энгр брался в основном ради денег? Случилась бы катастрофа, масштабы которой сравнимы с исчезновением редкого зоологического вида, лишённого близких «родственников» и замкнутого в себе. Или с угасанием церковного языка. Еще Амори-Дюваль, говоря об этой стороне творчества Энгра, замечал, что «ничего подобного не было ни в одну эпоху»³⁸³. Рисунки Энгра принадлежат не к «подлинной истории», а к «подлинной жизни» — если таковая существует; это своего рода

comédie humaine, «человеческая комедия»*, бессловесная, навсегда врезающаяся в память.

* Цикл произведений О. де Бальзака, изображающих различные сюжеты из жизни французского общества.

В том же 1824 году, когда зрители смогли увидеть написанный Энгром портрет «Генриха IV, играющего со своими детьми», на обозрение посетителей Салона была выставлена еще двадцать одна картина, посвященная различным эпизодам жизни монарха (страшно себе представить). Выбирая сюжеты, Энгр следовал исключительно духу времени. Прислушивался — и продолжал творить. Он глубоко переживал, если его работы не нравились. Но вместе с тем внутренний голос безошибочно подсказывал ему, какой гипнотической силой обладают его карандашные портреты. Именно по этой причине он не пожелал включать их в ретроспективную выставку 1855 года. («Иначе ни на что другое даже не взглянут», — заметил Энгр³⁸⁴.)

Можно предположить другую, скрытую причину, по которой он не захотел выставлять свою графику. Как-то Амори-Дюваль спросил Энгра, закончил ли тот графический портрет одной его знакомой. Энгр ответил так: «Ах, мой друг, не надо об этом... Он ужасен. Я разучился рисовать... Я больше ни на что не способен... Женский портрет! В мире нет ничего сложнее, это невыполнимая задача... Завтра снова возьмусь за работу, нужно начинать все сначала... Хоть плачь». В глазах у Энгра, добавляет Амори-Дюваль, действительно стояли слезы³⁸⁵.

Если у Энгра имелся какой-то *тайный свод правил* — а на эту мысль наводит колоссальная разница между его творениями и заявленными принципами, — то он должен был начинаться со следующего пункта: женский портрет — дело, которому нет равных по сложности, в силу причин теологического и космического порядка, разъясняемых, возможно, в следующих, нам неведомых пунктах. Отсюда — ожесточение, упорство и высочайшее мастерство, с которыми Энгр всю свою жизнь писал женщин. Не исключено, что именно

по этой причине он всю свою жизнь возвращался к «Турецкой бане»: она была воплощением этого вызова судьбе, и поэтому Энгр придавал ей такое значение. По некоторым сведениям, он собирался изобразить на ней около «двух сотен купальщиц»³⁸⁶. Понятно, почему Энгра охватывал ужас всякий раз, когда очередная безымянная светская дама приходила к нему позировать для портрета свинцовым карандашом.

Последними словами Энгра можно считать фразу, сказанную им на пороге собственного дома, когда после музыкального вечера он провожал дам и помогал им облачаться в меха, в то время как ледяной январский ветер врывался в двери и все настаивали, чтобы хозяин поскорее вернулся в тепло. «Энгр будет жить и умрет, служа дамам»³⁸⁷, — сказал художник. Спустя несколько дней он действительно умер.

III. Посе- тители Мадам Азюр

Схватка Делакруа и Энгра была долгой; публика, окружив их, словно «двух борцов», воодушевленно поддерживала обоих. Оказавшись перед выбором, Бодлер без колебаний принял сторону Делакруа. Но как случилось, что его литературное слово, столь острое и меткое, когда дело касалось Энгра, становилось туманным и высокопарным, как только речь заходила о его сопернике? Делакруа не повезло лишь в одном — судьба сделала его не просто художником, а выразителем идеи. На его долю выпало воплощать «печаль и пылкие устремления целого столетия». Если бы не он, то «этот век, в силу своего неверия и невежества находивший всему простое объяснение»³⁸⁸ остался бы недоволенным. Благодаря Делакруа он превратился в порыв, в прорыв к новым рубежам. Каким именно? Сложно сказать. Бодлер-то знал ответ — и однажды проговорился.

В одном из своих текстов он называет Делакруа единственным, кто способен «faire de la religion»³⁸⁹, «заниматься религией». Точнее не скажешь. «Религия» превратилась в *жанр*. Но первым был вовсе не Делакруа. До него великим мастером в «занятии религией» был Шатобриан, написавший «Гений христианства».

До самой смерти художника Бодлер поднимал его имя как обгащенное кровью знамя. И одновременно разрабатывал свою метафизику искусства. Делакруа он представлял в первую очередь не как художника, а как служителя «владыки всех талантов»³⁹⁰ — воображения, понимаемого как способность, используя законы *композиции*, впитывать и перерабатывать то скопление образов и знаков, которое мы для краткости именуем «природой». Это своего рода новая алхимия — или священнодействие, подсказанное новым Джордано Бруно.

Однако в тексте, написанном в связи с кончиной Делакруа, мы видим совсем иную характеристику художника. Певец пылкой страсти и необузданных порывов обретает здесь некоторые черты своего предполагаемого отца (эти слухи ходили уже тогда) — Талейрана. Вот некоторые штрихи: «В Эжене Делакруа причудливо сочетались скептицизм, учтивость, дендизм, упорная воля, лукавство, деспотизм»³⁹¹. Он нес на себе печать восемнадцатого века, будучи при этом ближе скорее к Вольтеру, чем к Руссо. Кровное родство Делакруа с Талейраном могло проявляться и более заметно: «Простые слова „милостивый государь“ Делакруа умел произносить на двадцать разных ладов, представлявших для изошренного уха любопытную гамму чувств»³⁹². Что касается Талейрана, то он, если верить бытовавшей тогда легенде, имел аналогичное количество способов — в зависимости от того, к кому обращался, — потчевать жарким. Возможно, конгениальность Делакруа и Бодлера проявлялась, кроме всего прочего, в этой их обоюдной связи с предыдущим веком. Делакруа считался внебрачным сыном Талей-

рана, Бодлер был «сыном старика, выдавшего „салоны“»³⁹³ (он появился на свет, когда отцу было шестьдесят два года). Отсюда — непонимание: «Его вежливость, унаследованная от восемнадцатого века, казалась наигранной»³⁹⁴.

Смуглый красавец, «похожий на перуанца либо малайца»³⁹⁵, Делакруа работал в просторной мастерской, где все лежало на своих местах и царил «аскетизм, привычный для художников старой школы»³⁹⁶. Он был «слишком *светским человеком*, чтобы не испытывать презрения к свету»³⁹⁷. И потому избегал предаваться наслаждению беседой словно пьянящему легкомыслию, отвлекающему от дел и приносящему вред. Бодлер — единственный, кто отметил эти особенности Делакруа: сходство с Талейраном и типично дендистское высокомерие: «Мне кажется, одной из его главных забот было скрыть от посторонних глаз неистовые порывы своего сердца и внешне ничем не походить на гениального художника»³⁹⁸.

Как-то в воскресенье Бодлер увидел Делакруа в Лувре. Тот собирался «раскрыть тайны ассирийской скульптуры»³⁹⁹ женщине, внимавшей ему с простодушным вниманием. Бодлер узнал в ней Дженни, «служанка скромная с великою душою»*, которая заботилась о Делакруа в течение тридцати лет.

* «Служанка скромная с великою душою...» Перевод П. Якубовича.

Делакруа относился к Бодлеру настороженно. Держал по отношению к нему дистанцию, словно опасался подвоха. Двусмысленность, присущая похвалам поэта, вызывала у него беспокойство. Так, например, когда Бодлер похвалил женщин на картинах Делакруа, заметив при этом, что «почти все они болезненного вида, но светятся какой-то внутренней красотой»⁴⁰⁰, Делакруа сказал потом (о чем свидетельствует Бюиссон): «По правде говоря, он меня раздражает»⁴⁰¹. Раздражало его то, что Бодлер выискивал в его картинах «что-то нездоровое, болезненное, упорную меланхолию, землистый оттенок кожи, характерный для лихо-



16. Эжен Делакруа. Неубранная постель. Черные чернила и свиновый карандаш, Национальный музей Эжена Делакруа, Париж

радки, аномальный и странный проблеск недуга»⁴⁰². Бодлер нащупывал болевые точки Делакруа — а тот защищался даже на страницах собственного дневника, называя поэта не иначе как «Господин Бодлер» (а при письменном обращении — «Милостивый государь»).

Отношения с женщинами у Делакруа никогда не складывались просто и счастливо. Уверенность аналитика *in psychologicis* в тексте, который Бодлер написал на смерть Делакруа, удивляет: «Должно быть, в дни мятежной юности он [Делакруа] пламенно любил женщин. Но кто не приносил безмерных жертв этому коварному кумиру? И кто не знает, что самые ревностные его служители горше всех от него страдают? Впрочем, уже задолго до своей кончины Делакруа изгнал женщин из своей жизни»⁴⁰³. Эти строчки вряд ли бы понравились мастеру, предпочитавшему скрываться от мира под маской тигра-одиночки.

Лет в двадцать пять Делакруа мучительно страдал из-за потребностей собственного тела — «этого вечного спутника, немного и требовательного»⁴⁰⁴. На его языке «тело» означало «секс». «Быть может, это злая шутка неба — заставлять нас наблюдать мир через это нелепое оконце»⁴⁰⁵. Перспектива секса наводила страх по двум причинам: из-за угрозы

17. Адольф Менцель. Неубранная постель. Черный мелок, бумага, около 1845 года, Гравюрный кабинет, Берлин



сифилиса и из-за возможной импотенции. Тем не менее перечень натурщиц — Лаура, Аделина, Милли, Элена, Сидони — нередко сопровождался пометкой на сомнительном итальянском — «Dolce chiavatura» («сладостное совокупление»⁴⁰⁶) — и тарифами за услуги в двойном размере. Художник любил точность. И не скрывал своего отчаяния: «Провел два часа в мастерской. Безумно хочется любви. Страшно одинок»⁴⁰⁷.

На протяжении многих столетий живопись обходилась без изображений скомканной постели. В середине девятнадцатого века два художника, абсолютно разные по своему воспитанию и вкусу — Делакруа и Менцель, — неожиданно восполнили этот пробел. Они оба изобразили на бумаге, хоть и в разных стилях и с разных точек зрения, разобранную постель. Скомканные простыни, брошенные человеком, предстают перед нами во всей своей самодостаточности, лишенной дополнительного смысла. Это не фон и не место действия. Перед нами просто незастеленная кровать со следами человеческого присутствия. В этом весь Делакруа, скрывавшийся за пышностью исторических и литературных фантазмагорий, явленных на его самых известных картинах. Именно в этом, наверное, заключалось его тайное родство с Бодлером.

1859 год. Молодого Одилона Редона предупредили, что на балу в Префектуре будет присутствовать Делакруа. Он сразу его узнал. Мастер был «красив как тигр; та же горделивость, то же изящество, та же сила»⁴⁰⁸. Без лирики: «среднего роста, худой, нервный»⁴⁰⁹, длинные темные волосы. Держался особняком. Редон и его брат Эрнест ни на миг не теряли его из виду: «Весь вечер, несмотря на толпу, мы не сводили с него глаз и ушли одновременно с ним, решив пойти следом. Он шел в полном одиночестве, склонив голову, пробираясь ловко, словно кот, по узким тротуарам. Внимание его привлекло объявление, на котором было написано „Картины“; он подошел, прочитал и отправился дальше вместе со своими мечтами или, вернее, с теми мыслями, что ни на минуту его не покидали. Он пересек весь город и в итоге пришел на улицу Ларошфуко, где к тому времени уже не жил. Надо же, какой рассеянный, позабыл о самом обыденном! Затем, по-прежнему погруженный в размышления, он, как ни в чем не бывало, отправился на улицу Фюрстенберга, маленькую и тихую, где находился его дом»⁴¹⁰.

«Нет ничего более космополитичного, чем Всевышний»⁴¹¹, — как-то написал Бодлер, единым жестом отметая сложные вопросы, на протяжении всего следующего столетия безрезультатно отягощавшие умы антропологов. Некоторые задачи не имеют решения, потому что оно не требуется. Одна из таких задач связана с очевидным сходством мифов, созданных человечеством. По мнению Бодлера, эти мифы должны быть подобны ветвям «дерева, которое растет повсюду, в любом климате и под любым солнцем, самопроизвольно и без всяких черенков»⁴¹². Если подразумевать под мифами, как сформулировал однажды Леви-Стросс, «то, что не теряется в переводе», можно сказать, что эти истории, гуляя по узким улочкам и лесам, между шатрами и караван-сараями, стали единственным языком общения,

«лингва франка», используемым с самого начала, постоянно и плодотворно. Разумеется, в Бельгии, где, по мнению Бодлера, находился эпицентр современной *глупости*, все это становилось непонятным. И требовало внимания ученых. Тут к месту будет вспомнить его вердикт в отношении бельгийцев — две фразы, разделенные продуманной паузой:

«Все, что им непонятно, относится к разряду мифологии.

Такого немало»⁴¹³.

После ухода из жизни Делакруа Бодлер возвел на свой внутренний пьедестал Вагнера. Особенность его музыки он сформулировал в нескольких словах: «*воля, желание, сосредоточенность, нервное напряжение, взрыв*»⁴¹⁴. Что-то они напоминают... В тех же выражениях несколькими годами раньше он писал о творчестве Делакруа. Однако Бодлеру удалось почувствовать несомненную новизну Вагнера. Лишь ему адресовано отступление, посвященное мифу («*миф* как идеальная материя для поэта»⁴¹⁵), которое невозможно было бы отнести к Делакруа. Бодлер выявил суть лейтмотива как столкновение эмблем, гербов, что скорее сродни гексаграммам «Книги перемен» (которые тогда еще не переводились), нежели мелодраматическим ариям. Герои Вагнера как раз и были проводниками этих сил: «У каждого персонажа, словно герб, есть своя мелодия, отражающая его характер»⁴¹⁶.

В канун нового 1861 года, занятый работой над последним своим крупным творением — росписью капеллы Святых Ангелов в парижской церкви Сен-Сюльпис, — Делакруа жалуется в своем дневнике: «Живопись терзает и мучает на тысячу разных ладов, будто ненасытная любовница: вот уже четыре месяца, едва наступает день, я выхожу из дома и спешу к этому своему соблазну, как к ногам обожаемой возлюбленной»⁴¹⁷. Несколько днями позже, в письме к Жорж Санд, он вновь говорит о живописи, прибегая к эротическим

образам: «Я столько пыла вкладываю в свою работу, которая под силу разве что ломовой лошади, что мне кажется, будто я вернулся в тот чудесный возраст, когда мы всей душой стремимся к изменницам, которые околдовывают нас и терзают»⁴¹⁸. Он вставал в пять утра и по холоду и грязи шел к забранным в леса фрескам, оборотясь к миру своим колючим панцирем.

Чтобы быть ближе к Сен-Сюльпис, Делакруа переехал на улицу Фюрстенберга. Там он устроил себе студию с видом на маленький сад. Яркий полуденный свет проникал сквозь занавеску. Выход в сад был прямо из студии. Редон отмечал: «Туда не доносится городской шум; кажется, что вы где-то за пределами Парижа. Некоторые письма, адресованные далекому другу и свидетельствующие об одиночестве художника, убеждают, что он вполне неплохо чувствовал себя в этом тихом уголке, где мог спокойно обдумывать и завершать свои последние работы»⁴¹⁹.

Делакруа любил говорить: «Побольше отдыхайте»⁴²⁰.

С настораживающей уверенностью Бодлер связывает — и даже сопоставляет — двух столь разных людей, как Делакруа и Стендаль. И тот и другой воспевали страсть — хотя делали это разными способами. Но главное сходство заключалось в том, что оба терзались одной и той же мукой. «О нем [о Делакруа], как и о Стендале, можно сказать, что больше всего он боялся обмануться»⁴²¹. Обмануться в чем? Да в самой страсти, в состоянии души, в том сверхъестественном, что буйствовало в его работах. На полотнах его пылают разноцветные пятна, клубится пунцовый пар, сверкают молнии. А в мозгу при этом — сдержанность и недоверие. Вот ключевая фраза: «Аристократ и скептик по натуре, он был способен познать страсть и запредельность только в состоянии вынужденного сна». Не акцентируя на этом внимания, Бодлер предложил формулу, позволяющую проникнуть в суть тайных, упорных и мучительных исканий

Делакруа: это «состояние вынужденного сна»⁴²² — как будто сон не сам приходит к нам, а мы вынуждены нарочно ввергать себя в состояние забытья. О Делакруа никто никогда не писал так точно и так дальновидно.

Стендаль называл ее Мадам Азюр из-за улицы, на которой она жила: «рю Блё», Голубая улица, дом 11. Не будучи «ни упрямой, ни жеманной»⁴²³ (слова Мериме), Альберта де Рюбампре к двадцати четырем годам успела за короткий период сменить трех любовников: Делакруа, Стендаля и Мериме. Каждый из них слишком усердно воспевал ее в беседе с ближайшим другом — и в скорости оставался ни с чем. Когда отгремели две революции (1830 и 1848), Делакруа как-то вечером решил навестить ее: «Я отправился к милой Альберте и нашел ее в полутьме, в огромной комнате, похожей на алхимическую лабораторию. На ней было одно из тех странных платьев, что делают ее похожей на колдунью. Страсть к некромантии была присуща ей еще тогда, когда она обладала подлинной колдовской силой, заключавшейся в ее красоте. Я помню ту комнату, обитую черным, украшенную символами потустороннего мира, ее платье черного бархата и красную кашемировую шаль, накрученную на голову — словом, все те аксессуары, которые в дополнение к сонму поклонников, которых она, похоже, держала на расстоянии, стали причиной моего недолговечного восторга. Где же бедный Тони [Жоанно]? Где бедный Бейль?.. Теперь она увлечена вертящимися столами: нарасказывала мне об этом кучу всяких небылиц. Духи-де сидят там, внутри: по желанию можно заставить отвечать на вопросы и дух Наполеона, и дух Гайдна, а то и еще чей-нибудь. Назвал лишь двоих, упомянутых ею. Как же все развивается! Даже столы не могут устоять перед силой прогресса! ...Она рассказала мне о толстых рукописях, авторами которых являются вертящиеся столы и которые, несомненно, принесут богатство тем, кто обладает флюидами, способными пере-

селить этих духов в материю. Таким образом, появится возможность стать великим человеком без особых затрат»⁴²⁴. Гюго будет в числе тех, кто этим воспользуется.

А еще — кровь. «Вот крови озеро; его взлюбили бесы»* — блестящая строка в «Маяках» Бодлера, которая выражает суть творчества Делакруа. Это определение внушает содрогание — ибо проникает не в произведение, а в душу художника. Бодлер пожелал сопроводить его комментарием: «Крови озеро» — символизирует красный цвет; «его взлюбили бесы» — тяга к супернатурализму⁴²⁵ (главный термин, позаимствованный Бодлером у Гейне). Самым уязвимым местом оставалось озеро. Красный был не только цветом, часто присутствующим на холстах Делакруа. Это была кровь. Никто не придал значения тому, что картина «Смерть Сарданапала» являет нам вовсе не кончину деспота, а предшествующую ей кровавую резню. В этой сцене Сарданапал еще исполняет роль наблюдателя, становится воплощением зрителя. Сама история (драма Байрона, основанная, в свою очередь, на лаконичном рассказе Ктесия**) не давала повода для подобных толкований. Там лишь было сказано, что Сарданапал, не желая сдаваться, сгорел во дворце вместе со своими наложницами. Меж тем на картине Делакруа одной из женщин сейчас перережут горло, вторая вот-вот повесится, а раб вонзает меч в грудь белого коня. Получается, что картина задумана не ради погребального костра, а чтобы изобразить тот момент, когда главный персонаж лицезреет предание смерти своих возлюбленных. Совмещение кровавой расправы над женщинами и над конем таит в себе что-то древнее, жуткое и весьма далекое от невинных исторических картин, понуро разнообразивших стены Салонов.

Тайное неистовство жертвоприношения подспудно присутствует во всех полотнах Делакруа, но наружу выле-

* Перевод Вяч. Иванова.

** Ктесий Книдский — древнегреческий историк V–IV веков до н. э.

скивается лишь изредка. «Смерть Сарданапала» — тот редкий случай. Никогда больше Делакруа не пытался создать ничего столь же дерзкого; равно как никогда больше не писал Свободу с обнаженной грудью на парижских баррикадах (хотя в 1848-м Торе просил его об этом). Так или иначе, никто не придавал значения подробностям жестокой расправы. Взгляд зрителя отвлекался на каскады драгоценностей, на дорогую посуду под ногами наложниц и на грациозную позу фаворитки, которая, прикинувшись к ложу, молит деспота о пощаде.

«Вновь увидеть „Сарданапала“ и вспомнить молодость»⁴²⁶, — написал Бодлер много лет спустя, в годы расцвета Второй империи. Впрочем, картина вызывала не только воспоминания о «счастливом времени»⁴²⁷ великой романтической школы. Связь была еще сильнее: «Нередко, — писал Бодлер, — мне грезятся во сне прекрасные фигуры, в волнении мечущиеся по обширному полотну, чудесному само по себе как сон»⁴²⁸. Через эту пышно-онирическую сцену мир Делакруа и мир Бодлера сообщались между собой. Возможно, даже слишком тесно — и именно это тревожило Делакруа. Как будто ему заранее было известно, в каких словах Бодлер, в память о нем, выразит суть вещей: «Не раз, глядя

18. Эжен Делакруа. Смерть Сарданапала. Этул. Пастель, свиновый карандаш, сангина, черный карандаш, белый мелок на бежевой бумаге, 1826–1827 годы, Национальный музей Эжена Делакруа, Париж



на него, я представлял себе древних повелителей Мексики, скажем императора Монтесуму, который был столь щедр в жертвоприношениях, что мог в один день заклать три тысячи человек на пирамидальном алтаре Солнца»⁴²⁹.

В одном из примечаний к тексту «Салона 1846 года» Бодлер вспоминал: «Мне рассказали, что когда-то, в период создания „Смерти Сарданапала“, Делакруа сделал множество замечательных этюдов женщин в самых сладострастных позах»⁴³⁰. Так и было: для своего «Сарданапала» Делакруа написал множество ню — точно так же, как примерно тридцатью годами позже Дега сделает серию великолепных эскизов пронзенных стрелами женщин для своей «Сцены войны в Средневековье». Словно в обоих случаях наиболее выразительный и совершенный женский образ мог явиться лишь за миг до физической расправы. У Дега положение женских тел на этюдах и на картине будет схожим — за исключением одной фигуры, которая так и не появится в окончательном варианте. В «Сарданапале», напротив, композиция не до конца построена, и некоторые просчеты бросаются в глаза: коню на картине явно не хватило места, да



19. Эжен Делакруа. Смерть Сарданапала. Этуд. Коричневые чернила, черные чернила, свинцовый карандаш, перо (рисунок), блики акварелью, Музей Лувра, Париж

и мужская фигура справа, с поднятой рукой, тоже не вполне вписывается в пространство. У самого Делакруа результат работы вызывал большие сомнения. Причина понятна. Если расположение фигур на картине Дега соответствует моменту ужаса, который обездвиживает всю сцену, то Делакруа задумал «Сарданапала» как своего рода вихрь, ураган, центром которого являются глаза деспота. Об этом свидетельствует, в частности, крайне смелый рисунок тушью, наводящий на мысль о лучших работах Пикассо. Но прежде чем нечто подобное возможно будет выставить на Салоне, пройдет еще немало времени. Таким образом, картина стала результатом компромисса с канонами исторической живописи. Но от Бодлера не укрылась еще одна вопиющая деталь: «Этот азиатский деспот... с черной спутанной бородой»⁴³¹, кроме всего прочего, «женственно красив»⁴³². Более того, он «живописно окутан муслином, подобно женщине»⁴³³, словно весь этот водоворот насилия и наслаждений в своей самодостаточности затягивает исключительно женщин. Тогда как роль мужчины сводится к чистому императиву саморазрушения.

Делакруа и Шопена связывала пылкая дружба. При этом между ними существовало весьма важное различие: Делакруа «без усталости слушал Шопена, наслаждался его музыкой, знал ее наизусть»⁴³⁴, подмечала Жорж Санд. Тогда как Шопен, глядя на картины Делакруа, не мог вымолвить ни слова. Молчание не подразумевало неприятия, а объяснялось абсолютной нечувствительностью Шопена к искусству вообще. «Все, что казалось ему эксцентричным, вызывало у него протест»⁴³⁵ (еще одно наблюдение Жорж Санд); а искусство, с его точки зрения, было образцом эксцентрики. «Оно замыкается в самой ограниченной форме условности»⁴³⁶ (из того же источника). На заверения в том, что «по оригинальности и индивидуальности его гений не знает равных»⁴³⁷, Шопен реагировал без восторга. Такие фразы вызывали у него скорее недоверие. И слушая, как Делакруа

рассуждает о «таинстве цветковых рефлексов»⁴³⁸ применительно к музыке, в ужасе округлял глаза. Словно говоря про себя: «Чего еще ждать от художника...».

Делакруа с удовольствием приезжал на несколько дней погостить у Жорж Санд и Шопена в замке Ноан в провинции Берри. Там он писал цветы, в которых его восхищала — как он сам говорил — «красота *архитектуры*»⁴³⁹. После наступал черед бильярда, карт, прогулки — или уединенного отдыха в комнате. Кроме того, были минуты, не занятые ничем — что, собственно, и составляло их главную прелесть. Мгновения, когда, писал Делакруа Перре, «сквозь окна, открытые в сад, долетает музыка — это Шопен работает; и все это сливается с пением соловьев и ароматом шиповника»⁴⁴⁰.

Тоска и Скука, которых Бодлер, подобно идолам, поставил на страже «Цветов зла», стали формой выражения невысказанного, своеобразной «лингва франка» для мира чувств. Эта скважина, ведущая вглубь, позволила добраться до самой сути — аналогичной тому, чем для Маркса стала классовая борьба.

Делакруа отправился навестить больного Шопена, которому оставалось жить несколько месяцев: «Вечером у Шопена; нашел его в крайне тяжелом состоянии, почти без дыхания. Мое присутствие, спустя некоторое время, вывело его из забытья. Он говорил мне, что скука для него худшее из всех мучений. Я спросил, неужели он никогда прежде не испытывал этого чувства невыносимой пустоты, какое иногда овладевает мной. Он ответил, что всегда умел найти себе занятие; всякое же занятие, пусть даже самое ничтожное, заполняет время и прогоняет хандру. Совсем другое дело — боль»⁴⁴¹.

Будучи друзьями, Делакруа и Шопен пережили вместе много разных моментов, в том числе весьма неприятных. Одним из них был, пожалуй, тот вечер, когда Жорж

Санд заставила своего возлюбленного читать вслух на пару с Делакруа пассажи из ее романа «Лукреция Флориани», где она безжалостно высмеяла Шопена, выведя его в образе князя Кароля. «Тот вечер чтения был для меня пыткой»⁴⁴², — как-то признался Делакруа мадам Жобер. «А как отнеслись к этой затее два других участника?» — спросила собеседница. Делакруа отвечал: «Право, даже не знаю, что сказать. И палач, и жертва равно поразили меня. Мадам Санд, казалось, чувствовала себя абсолютно в своей тарелке, а Шопен не прекращал восхищаться романом. В полночь мы с ним ушли. Шопен изъявил желание проводить меня, и я воспользовался случаем, чтобы спросить о его впечатлениях. Может, он продолжал играть роль? Но нет, он действительно ничего не понял и продолжал воодушевленно расхваливать роман»⁴⁴³. Разъяснения он получил от других своих друзей. Некоторое время спустя, мучимый приступами удушья, содрогаясь от рыданий, Шопен навсегда покинул дом в Орлеанском сквере, где жил вместе с плодовитой писательницей.

Впрочем, оставаясь наедине, вдаль от обременительных условностей общества, Делакруа и Шопен беседовали совсем на другие темы. В дневнике Делакруа есть любопытная запись. Она датирована 7 апреля 1849 года, когда Шопен уже был тяжело болен. Двое друзей совершили длинную прогулку в карете, отправившись далеко за Елисейские Поля и площадь Звезды. Делакруа «был счастлив хоть чем-то быть полезным Шопену»⁴⁴⁴. В тот день композитор много говорил, и Делакруа, обычно не пересказывавший в своем дневнике длинных речей — ни чужих, ни собственных, — на этот раз пожелал тщательно записать слова Шопена. Их следует слушать как один из его «Этюдов». И тогда мы увидим, как этот дуэт, единство которого нелепая традиция объясняла исключительно культом чувств и страстей, с жаром обсуждает идеи, являющиеся примером научного разговора об искусстве (любом искусстве) и знания предмета, позволяющего в нескольких фразах выразить даже суть вдохновения.

A quoi rêvent les romantiques? — О чем мечтают романтики? Романтики — это благовоспитанные *барышни*, рассуждающие о логике и «высших законах»*, точно так, как это опишет Пруст. И в этом случае допустимо прислушаться к их *общему голосу*, принадлежащему не только Шопену, но и — в равной степени — Делакруа. «В продолжение дня он говорил со мной о музыке, и это оживляло его. Я спросил его, что такое логика в музыке. Он мне в общих чертах разъяснил, что такое гармония и контрапункт, почему именно фуга является как бы чистой логикой в музыке и почему изучить фугу — значит познать основу всякого смысла и последовательности в музыке. Я подумал, как был бы я счастлив, изучив все это, — все, что приводит в отчаяние невежественных музыкантов. Это чувство дало мне некоторое представление о том наслаждении, какое находят ученые, достойные этого имени, в своей науке. Подлинная наука — совсем не то, что обычно понимают под этим словом, то есть не область познания, совершенно отличная от искусства, — нет! Наука, как ее понимают и представляют себе люди, подобные Шопену, есть не что иное, как само искусство, и наоборот, искусство совсем не то, чем считает его невежда, то есть некое вдохновение, которое приходит неизвестно откуда, движется случайно и изображает только внешнюю оболочку вещей. Это — сам разум, увенчанный гением, но следующий неизбежным путем, установленным высшими законами»**.

* Дневники Делакруа
в переводе Т. М. Пахомовой
под редакцией М. В. Алпато-
ва.

** Перевод Т. М. Пахомовой
под редакцией М. В. Алпато-
ва.

Когда Бодлеру тремя годами позже пришлось знакомить французов с Эдгаром По, он не преминул противопоставить его слог формальной небрежности Жорж Санд, возглавлявшей череду писательниц, стиль которых «влачитсЯ и колышется, как их одежды»⁴⁴⁵. Тогда как у По «стиль сжатый и логически выверенный; недоброжелательность и леность читателя

не могут просочиться сквозь нити этой ткани, плотно пригнанные логикой»⁴⁴⁶. Так, через Делакруа, Шопен и Бодлер соединились, подобно звеньям *Золотой Цепи*. Шопен — которого Бодлер упомянул всего лишь раз, посвятив ему несколько слов. Но каких!.. Он писал о его «воздушной и страстной музыке, похожей на разноцветную птицу, парящую над ужасами бездны»⁴⁴⁷.

IV. Сон про музей В борделе

В четверг, 13 марта 1856 года Бодлер проснулся в пять утра оттого, что Жанна с шумом подвинула у себя в комнате какой-то предмет. Пробуждение оборвало на середине запутанный сон. Бодлер мгновенно взялся за перо, чтобы рассказать этот сон Асселино, преданному другу, который в будущем возьмёт на себя труд собрать все архивы поэта. Бодлер ценил хорошие манеры, он отлично знал, как это скучно — выслушивать чужие сны. Монсеньор Делла Каза* был того же мнения. Почему же тогда Бодлер выбрал Асселино, чтобы не медля и во

* Монсеньор Джованни Делла Каза (1503–1556) — итальянский католический архиепископ, автор трактата об изящных манерах.

всех деталях поведать ему свой сон? (Он никогда не делал этого ни прежде, ни потом.) «Коль скоро сны вас развлекают»⁴⁴⁸ — так начинает Бодлер свое письмо, свидетельствующее о том, что Асселино был его наперсником по части сновидений. Двумя годами раньше Асселино опубликовал в одном журнале свой рассказ «Нога», в котором описывал приготовления к казни в саду Тюильри: должны были расстрелять некоего генерала. Эта история может рассматриваться как сон о несостоявшейся казни генерала Опики: сон, *подсказанный* другу сознанием Бодлера. Возможно также, что *поделившийся сном* не мог рассказать его от первого лица. Но однажды он отделил сон от новеллы и прокомментировал его в рецензии, являющей собой самый проникновенный его текст, посвященный сну как таковому.

СОН АССЕЛИНО

«Однажды мне приснилось, что я стою посреди центральной аллеи сада Тюильри в плотной толпе, собравшейся посмотреть на казнь некоего генерала. Все присутствующие хранили почтительное и торжественное молчание.

Генерала принесли в дорожном сундуке. Он вылез из него в форме и при всем параде, с непокрытой головой, и затянул тихим голосом траурный гимн.

Вдруг откуда ни возьмись, справа, со стороны площади Людовика XV, на площадку выскочил военный конь, под седлом и в сбруе.

К приговоренному подошел жандарм и почтительно вложил ему в руки заряженное ружье: генерал прицелился, выстрелил, и конь упал замертво.

После этого толпа начала расходиться, и я тоже пошел прочь, глубоко убежденный, что существует обычай: *когда генерала приговаривают к казни, если на месте казни появляется его конь и генерал его убивает, то получает помилование*»⁴⁴⁹.

Во время февральского восстания 1848 года Жюль Бюиссон* встретил на улице Бюси денди. Это был Бодлер, который, вскидывая к плечу «великолепное ружье»⁴⁵⁰, убеждал мятежников найти и расстрелять генерала

* Жюль Бюиссон — французский литератор, художник.

Опика. Слушавшие его, возможно, не возражали против того, чтобы расстрелять какого-то генерала, притом что знать не знали, кто такой генерал Опик. А тот, со свойственным ему везением, был далеко от Парижа, да и вообще мало был знаком народу. А главное, революционеры, которых случай свел с Бодлером, не догадывались, что самым страшным грехом генерала Опика была женитьба на вдове Каролине Бодлер.

Между тем мятежным днем и рецензией на рассказ Асселино прошло одиннадцать лет. За это время Бодлер успел прийти к заключению, что 1848 год был «притягателен только своей Нелепостью»⁴⁵¹. Впрочем, кое-что осталось неизменным: генерал Опик. Всякая революция стремится к публичному принесению в жертву короля. А поскольку последний может быть заменен одним из своих генералов (в нашем случае это генерал Опик), то и генерал может быть заменен своим конем. Ведь конь, согласно брахманической доктрине, — наиболее близкое к человеку животное и может заменить своего хозяина в ритуале жертвоприношения. На этом принципе была построена древнеиндийская, ведийская *ашвамедха*, жертвоприношение коня как утверждение власти раджи. Если по прошествии длящегося целый год сложнейшего ритуала блуждания коня на свободе это животное приносили в жертву, то раджа получал власть надо всеми соседними провинциями. Но в эпоху Бодлера Древняя Индия представлялась далекой и отсталой, а тексты, описывающие обряд *ашвамедхи*, еще не были переведены. Однако сновидение, казалось, все это знало и применило оное знание к современности. В нем короля не приносили в жертву, а гильотинировали на площади

Людовика XV (ныне площадь Согласия), и конь сам прискакал именно на эту площадь. Далее, чтобы избежать убийства короля, понадобилось заменить его генералом, а чтобы избежать умерщвления генерала — застрелить коня. Более того, генерал (заместитель короля) убивает своего скакуна из собственного ружья. Точно так же в Древней Индии, вместо того чтобы приносить в жертву раджу, приносили в жертву коня — и этот ритуал готовил сам раджа. В переходе от жертвоприношения к казни — мгновенный перенос из древности в современность. Две ситуации отличны во всем, кроме главного — необходимости заменить жертву. Бодлеру удалось осуществить этот головокружительный скачок между историческими реалиями через сон друга. Скорее даже через сон, рассказанный Асселино в своей новелле, но воспринятый Бодлером как свой собственный, где он заменяет друга согласно одному из «чудовищных паралогизмов»⁴⁵², которые во сне представлены как вещи «совершенно естественные»⁴⁵³ и в дальнейшем, через скрытые каналы, питающие всю литературу.

На этот раз Бодлер поставил перед собой цель рассказать Асселино собственный, «еще горячий»⁴⁵⁴ сон. Он определил его как фрагмент «почти иероглифического языка, ключом к которому»⁴⁵⁵ он не владеет. Это набор на «невнятном языке»*, подобный тем, что исходят от храма природы в стихотворении «Соответствия». Спящий окружен лесом символов, глядящих на него — «хоть взгляд их пристальный давно ему знаком»**. Он осознает, что это — иероглифы, иначе говоря, образы, наделенные смыслом, разгадать который ему не дано. Он может только созерцать их, прислушиваться к ним либо воспроизводить, *пересказывать* их, как он делает, деясь своим сном с Асселино. Это внимание к «присущей вещам таинственности»⁴⁵⁶ — обыч-

* Соответствия. Перевод В. Микушевича.

** Там же.

ное для Бодлера состояние. Равно как и состояние тех, кто не ведает, что живет в окружении иероглифов. Повторяю, разница состоит исключительно в осознании этого. Точно так же зло как таковое и «сознательное зло»⁴⁵⁷ — разные вещи. Рассказ является первой — и, возможно, последней формой осмысления.

Ради этого Бодлер в пять утра сел за стол и принялся за письмо к Асселино. Он не был по натуре своей рассказчиком. Много лет подряд он обещал написать роман — обещал самому себе, матери, издателям журналов. Но весь его повествовательный пыл, как в жерло, вылился в этот сон.

СОН БОДЛЕРА

«Было (в моем сне) два или три часа ночи, и я один гулял по улицам. Я встретил знакомого по имени *Кастий*, у которого в городе были, кажется, кое-какие дела. Я сказал, что составлю ему компанию и воспользуюсь экипажем, чтобы отправиться по собственной надобности. Итак, мы взяли экипаж. Я считал своим *долгом* преподнести хозяйке одного большого публичного дома мою книгу, только что вышедшую. Я смотрел на книгу, которую держал в руках, и вдруг *обнаружил*, что она непристойного характера, что объясняло *необходимость* подарить ее вышеозначенной особе. Более того, в моем сознании эта необходимость являлась лишь предлогом, чтобы заодно уестествить одну из девиц заведения, что означало, что без необходимости подарить книгу я бы не решился заглянуть в дом терпимости. Ничего этого я не стал объяснять *Кастию*, а приказал остановить экипаж у дверей нужного мне дома и оставил моего спутника ждать, обещав самому себе долго не задерживаться. Позвонив и войдя в переднюю, я обнаружил, что ширинка моих брюк расстегнута и наружу свисает мой член. Я посчитал непристойным являться в таком виде даже в заведение, подобное этому. В придачу я почувствовал, что у меня мокрые ноги,

и, опустив глаза, заметил, что я *босиком* стою в луже у подножия лестницы. «Ба, — подумал я, — да я их помою, прежде чем уестествлять девицу и до того, как выйду на улицу». Я поднялся по лестнице. Начиная с этого момента о книге не было уже никакого упоминания.

Я оказался в просторных залах, сообщавшихся между собой, дурно освещенных и имевших обветшалый и унылый вид. Они напоминали старые кафе, заброшенные читальные залы или отвратительные игорные дома. Девушки, разбредшись по этим залам, беседовали с мужчинами, среди которых я заметил несколько школяров. Мне было очень грустно и не по себе; я опасался, как бы кто не заметил моих босых ног. Опустив глаза, я увидел, что одна из них уже *обута*. Некоторое время спустя я обнаружил, что обуты обе.

Меня поразило, что стены в этих анфиладах украшены всевозможными рисунками в рамках, причем не все они непристойного содержания. Там были даже изображения архитектурных сооружений и египетских фигур. Поскольку я все больше чувствовал себя не в своей тарелке и не решался приблизиться ни к одной девице, я занимал себя тем, что внимательно разглядывал все подряд рисунки.

В отдаленных залах я нашел весьма занятную серию. Среди скопища маленьких картинок я обнаружил рисунки, миниатюры, фотографические снимки. Они представляли собой раскрашенных птиц со сверкающим оперением и совершенно *живым* глазом. Временами это были *лишь половины птиц*. Иногда попадались совсем странные, чудовищные, почти *аморфные* картинки, изображавшие какие-то *азролиты*. В углу каждой картинки была надпись. «*Такая-то девица в таком-то возрасте и в таком-то году зачала и породила этот плод*» — и так далее в том же роде.

В голову мне пришла мысль, что все эти рисунки мало способствуют тому, чтобы возбуждать любовное влечение.

И еще другое соображение: что в мире есть только одна газета, «Сьекль», достаточно глупая для того, чтобы открыть дом терпимости и учредить в нем музей медицины. «В самом деле, — подумал я, — это же „Сьекль“ дала деньги на устройство борделя, а музей медицины свидетельствует о ее маниакальном стремлении к *прогрессу, науке и распространению знаний*. И вот я соображаю, что современные глупость и невежество таинственным образом приносят свою пользу и нередко то, что было сделано во зло, благодаря духовной механике, оборачивается благом.

Ясность моего философского сознания привела меня в восторг.

Но среди всех этих диковинных существ имелось одно — живое. Это монстр, родившийся в доме терпимости и все время стоявший на пьедестале. Будучи живым, он тем не менее являлся экспонатом музея. Он не уродлив. Лицо его даже миловидно, смугло, восточного оттенка. В нем самом много розового и зеленого. Сидел он на корточках, в странной, скрюченной позе. К тому же вокруг него, вокруг его членов, было обкручено что-то темное, напоминавшее толстую змею. Я спросил его, что это такое, и он объяснил, что это нечто вроде чудовищного аппендикса, растущего у него из головы, этот отросток податлив, как каучук, но настолько длинен, что если его обкрутить вокруг головы, как собранные в жгут волосы, то он окажется слишком тяжелым, чтобы так его носить; и что поэтому он вынужден обкручивать его вокруг тела — что, впрочем, смотрится довольно эффектно. Я долго беседовал с этим монстром, который рассказал мне о своих горестях и печалях. Вот уже много лет он обязан сидеть в этом зале, взгромоздившись на пьедестал, на потребу любопытной публике. Но главная его печаль — это ужин. Будучи живым существом, он обязан ужинать вместе с девицами заведения; каждый вечер он, пошатываясь и неся свой каучуковый отросток, проходит в залу, где происходит трапеза. Там он должен держать свой отросток

при себе, обкрутив вокруг тела, либо складывать его на стул, как моток веревок, потому что если оставить его свободно висеть, то приходится сильно запрокидывать голову. В придачу ему, маленькому и скрюченному, приходится сидеть за столом рядом с рослой и стройной девицей. Все это он сообщил мне без горечи. Я не решался до него дотронуться, но он вызывал у меня живейший интерес.

В этот момент (но уже не во сне, а наяву) моя жена передвинула в своей комнате какой-то предмет мебели, что стало причиной моего пробуждения. Я проснулся усталым, разбитым, вялым, с болью в спине, ногах и пояснице. Думается, я спал в неудобной, скрюченной позе, как тот монстр»⁴⁵⁸.

Этот сон надо рассматривать прежде всего как рассказ — и рассказ ошеломляющий. Возможно, самый смелый за весь девятнадцатый век. В сравнении с ним «Фантастические рассказы» Эдгара По звучат как робкие и устаревшие, повествование в них подчинено определенным канонам, а также требованиям возвышенности стиля. Сон Бодлера, напротив, лаконичен и сух, речь нервно спотыкается, встает на дыбы. *Интерпретировать* сон Бодлера — как будто у нас есть «ключи»⁴⁵⁹ к его иероглифам, тогда как у него самого таких ключей не было, — выглядело бы величайшей самонадеянностью. Метафизической бестактностью. Это значило бы допустить возможность существования некоего мозга, который мог бы четко объяснить все, что творилось в сознании Бодлера. К счастью, *communicatio idiomatum* («общение свойств») между двумя сознаниями не предполагает такой возможности. Более того, невозможно также слияние отдельно взятого сознания с самим собой, поскольку неведомое всегда преобладает. Зато мы имеем возможность проследить сон Бодлера подробно, шаг за шагом. Мы можем посмотреть, куда он тянет свои мно-

гочисленные щупальца и нити, можем поймать обрывки образов, осколки видений, потому что во сне «имеют право на существование абсурдное и невероятное»⁴⁶⁰.

Итак, время во сне — два или три часа ночи, и Бодлер бродит один по улицам Парижа. В придачу у него имеется «собственная надобность»⁴⁶¹, которую он должен исполнить. Для него каждый день несет в себе «определенную долю гнева, раздоров, досады, дел и труда»⁴⁶². И эти неприятные вещи продолжают преследовать его даже ночью. Затем Бодлер встречает своего хорошего знакомого, писателя по имени Кастий. У того также имеются неотложные дела в городе. Два литератора отправляются среди ночи по делам. Причем Бодлер присоединяется к своему другу. В какой-то момент он выходит из экипажа, убеждая себя, что «долго не задержится»⁴⁶³. Он должен всего лишь подарить книгу держательнице публичного дома и «уестествить одну из девиц заведения»⁴⁶⁴. Экипаж Кастия должен, по идее, обрамлять историю двух сторон: в начале и в конце. Однако на деле история окажется слишком длинной и оборвется неожиданно. Но почему Бодлер встретил именно Кастия? И почему трижды написал его имя курсивом? Риторика сновидения нередко придает именам большее значение, чем вещам. А уж если это сны писателей, то и подавно. В данном случае человек по имени Кастий не столь важен, как его имя, которое мгновенно вызывает в воображении Испанию (Кастилья) и испанские замки (*castillo*). Возможно, Кастий является стражем у входа в *«испанский замок»*. Это старинное выражение (оно встречается уже в «Романе о розе») означает во французском несбыточные мечты, немыслимые проекты. Этимология этого выражения туманна, но, судя по всему, речь идет о собственности, которую некто считает своей, несмотря на то, что Испания — чужая страна, которую еще предстоит завоевать, возможно, ценой пролитой крови. С этой точки

зрения сесть в экипаж Кастия означает, возможно, поддаться химерам, рассчитывая при этом вернуться обратно, едва с обязательством будет покончено.

По части *«испанских замков»* Бодлеру не было равных. Он строит их почти во всех письмах к матери, к поверенному Анселю, к кредиторам. Часто этими замками становятся посулы написать *роман*. Так, незадолго до пресловутого сна, в октябре 1855-го Бодлер пишет матери: «Возможно, в декабре „Ревю де дё монд“ напечатает мой роман»⁴⁶⁵. Однако Бюлоз, главный редактор журнала, знать об этом ничего не знал. А самое главное, *никакого романа не было и в помине*. Тут мы наблюдаем одну особенность Бодлера: выдавая желаемое за действительное, он подменяет ложную информацию о несуществующем романе информацией истинной, которую он выдает за сомнительную: «*Мишель Леви* берется опубликовать (вот только когда?) мой поэтический сборник и мои критические статьи»⁴⁶⁶. Кастий нужен во сне, чтобы ввести Бодлера в мир химер, дорогой и близкий его натуре. Он вводит его в «роман», который Бодлер никогда не напишет и который превратился в пересказ сна — бесформенный и компактный, как аэролит.

Итак, настает момент, когда Бодлер останавливает экипаж у дверей «большого публичного дома»⁴⁶⁷. Оставив Кастия дожидаться, он звонит в дверь. В дальнейшем он совершенно забудет о своем приятеле. Но все же в течение всего сна Кастий будет сидеть в экипаже у дверей борделя, исполняя роль неизбежного свидетеля происходящего. Кастий — это дремлющий разум Бодлера. Отдав свое Я миру химер и спрятавшись в черный ящик кареты, он молча ждет. А Бодлер тем временем стремится вручить *«хозяйке»* экземпляры «Фантастических рассказов» Эдгара По, которые он перевел и снабдил предисловием. Книгу только что доставили в книжные магазины. Если восстановить события предшествовавших сну дней, то получается, что экземпляр, который Бодлер возил с собой

во сне, был *первым*, предназначенным для подарка. Так что в этой ночной «надобности» было что-то торжественное и непреложное. Поражает также поспешность, с которой Бодлер, большой мастер тянуть время, стремится исполнить задуманное до наступления утра. Должно быть, это действительно виделось ему не терпящим отлагательства «*долгом*»⁴⁶⁸.

Бодлер исследует *химерический бордель-музей*. Что это место имеет огромное значение, становится ясно спящему уже во сне. Сон является одновременно *размышлением* над происходящим, и спящий оказывается своим мыслительным процессом обрадован. Но почему это место должно непременно порождать размышления? Мало-помалу это становится понятным.

Бодлер является в бордель ночью с неотложным делом, «*долгом*»⁴⁶⁹ (выделено курсивом), и одновременно ради удовольствия («предлог, чтобы заодно уестествовать одну из девиц заведения»⁴⁷⁰; этот пренебрежительный глагол употребляется в текстах Бодлера единожды). До этого момента ничто не свидетельствует об особенностях этого места. Наоборот, внимание спящего сосредоточено на том, в каком он сам явился виде. Он обращает внимание на собственный пенис, выглядывающий из ширинки его брюк, как если бы речь шла о постыдном эксгибиционизме, несовместимом с появлением в «большом публичном доме». Неприличность связана также с книгой, которую спящий намерен преподнести *хозяйке* («вдруг *обнаружил*, что она непристойного характера»⁴⁷¹). Но тут открывается еще одна странность: рассказы По, которые Бодлер должен был, по идее, держать в руках, могли быть какими угодно, но только не «непристойными»⁴⁷². Так что же это была за книга? Бодлер настаивает на том, что книга написана *им самим*: «мою книгу, только что вышедшую»⁴⁷³. Но сон видит то, что сокрыто во времени: можно предположить, что этой книгой в сновидении являются «Цветы зла», которые выйдут год спустя.

Книга сразу же будет изъята и осуждена за непристойность. И сколько бы Бодлер ни соединял себя с По, практически сливаясь с ним, эта первая *его* книга останется так или иначе первым и единственным сборником стихов, отмеченным его именем.

Между тем моментом, когда Бодлер сидит в экипаже с Кастием, и следующим, когда он стоит перед дверьми дома терпимости, проходит некоторое время. Этим объясняется изумление Бодлера: книга в его руках сделалась другой, он «обнаружил», что она приобрела «непристойный характер». В глубине подсознания Бодлер уже знает про «Цветы зла», что они будут решительно признаны непристойными. Парадокс же заключается в том, что он должен явиться с этой книгой в дом терпимости — то есть в место, где непристойность будет принята скорее, чем где-либо еще. Но даже там действует строгое правило, согласно которому порнография может обильно украшать стены, в чем Бодлер вскоре сам убедится, рассматривая картины: «Не все они были непристойными»⁴⁷⁴. Однако внешняя непризентабельность отвергается везде: «Я посчитал непристойным являться в таком виде даже в заведение, подобное этому»⁴⁷⁵. В данной ситуации есть что-то до невозможности комическое: Бодлер ловит себя на мысли, что вносит элемент непристойности в бордель. От этого ему делается не по себе, как если бы он явился в таком виде в светскую гостиную. В этом весь Бодлер: при любых обстоятельствах он чувствует себя чужеродным элементом, возмутителем спокойствия, вносящим смуту в любую среду, тревожащим и добродетель, и порок, как будто между ними нет никакой разницы.

«В придачу»⁴⁷⁶ к этому обстоятельству Бодлер замечает, что он «бос и стоит в луже»⁴⁷⁷. Это непотребство добавляется к предыдущему, связанному с расстегнутой ширинкой, и может быть расценено как *стыд за то, что существуешь*. От этого стыда Бодлера ничто не могло избавить. Босые

ноги: мать видела причину всех несчастий сына в отсутствии обуви на резиновой подошве. А он ей отвечал, что умеет виртуозно набивать сырую обувь соломой или бумагой. Но эти подручные средства ничего не давали, когда приходилось ступать в лужу. Именно это и случилось с Бодлером, когда он стоял у подножия лестницы, ведущей в бордель. Положение спящего с самого начала оказывается невыгодным, а попытка исправить его приводит к диковинному паралогическому заключению: «Да я их помою, прежде чем уестествлять девицу и до того, как выйду на улицу»⁴⁷⁸. С этого момента внимание спящего сконцентрировано на одном: «Мне было грустно и не по себе; я опасался, как бы кто не заметил моих босых ног»⁴⁷⁹. В том, как Бодлер чувствовал себя в борделе-музее, отражено его самоощущение в мире — он *слишком открыт, незащищен* и от этого страдает, пусть даже эта открытость и незащищенность являются ядовитой смесью экзгибиционизма и одиночества. Может быть, так оно и было на самом деле, думал Бодлер, но по метафизической причине, которую он раскрывает только в книге «Мое обнаженное сердце»: потому что не только акт писания, жест, макияж, внешние атрибуты, одежда, продажа себя, но всякое действие вообще есть акт *выставления себя напоказ*, «*rascolage passif*», «пассивное заманивание клиентов». Со временем этот термин войдет в лексикон французской юриспруденции. Каков бы ни был способ предстать перед миром, уже сам факт того, что вы пред ним предстали, является актом проституции. Грехом Бодлера, таким образом, является то, что он слишком буквально соответствует миру, его хронической приверженности к показному. Но писатель именно тем и отличается от других, что понимает все буквально. Именно поэтому осуждение своего внешнего вида, которого так опасается спящий, свидетельствует о его пронизательности.

До этого момента взгляд Бодлера обращен на себя самого, на неудобство, которое вызывает у него собствен-

ный вид, мешающий ему незаметно затесаться в число других посетителей борделя. Это размышление о собственной жизни, выразившееся в образах. Бодлер знает, что для него *непристойность* — синоним *проклятия*. И в этом-то и заключался скрытый смысл *obscena dicta*, непристойных слов: «Apud antiquos omnes fere obscena dicta sunt, quae mali ominis habebantur» [«У всех древних почти непристойным почиталось то, что содержало дурное предзнаменование»], как пишет Фест*.

* Секст Помпей Фест — римский грамматик-лексикограф II века н. э., автор словаря-гlossария латинских слов и крылатых фраз, озаглавленного «О значении слов» и сохранившегося лишь во фрагментах.

Вокруг Бодлера происходят хорошо знакомые ему сцены: девицы, разбредшись по залам, болтают о том о сем с клиентами, атмосфера царит невеселая и натянутая, мебель и украшения стен кажутся весьма убогими: «Они напоминали старые кафе, заброшенные читальные залы или отвратительные игорные дома»⁴⁸⁰. Но химера еще не до конца раскрылась. Она продолжает разворачиваться через архитектуру, онирическим способом (единственный сон, рассказанный Бодлером в стихах, это «Rêve parisien», «Парижский сон», — и там речь идет о видениях архитектуры). Спящий обнаруживает, что бордель представляет собой «просторные залы, сообщающиеся между собой»⁴⁸¹ — этакое эротическое творение Пиранези. Спящий переходит из залы в залу — и тут уже он ничем не отличается от посетителя выставочного Салона. И подобно тому, как в художественных Салонах картины распределялись по рубрикам (батальные сцены, пейзажи, портреты и т. д.), так и здесь, пройдя изрядное количество залов, отведенных для эротических сцен, Бодлер замечает на стенах изображения другого характера: «Там были даже изображения архитектурных сооружений и египетских фигур»⁴⁸². Архитектурные изображения свидетельствуют о композиции «en abîme», то есть «зеркало в зеркале»: во сне (который уже является представлением-изображением) спящий видит архитектурные сооружения, которые то уве-

личиваются, то уменьшаются. Сначала пространство борделя становится больше, открывается перед спящим; затем изображения замыкаются в рамки. «Нет острия более колкого, чем острие Бесконечности»⁴⁸³, — напишет однажды Бодлер. Но к этому он добавит, что «бесконечность кажется тем глубже, чем она меньше по размеру»⁴⁸⁴, то есть забрана в рамку (Бодлер уточнит это в скобках).

Что касается египетских фигур, то их значение не меньше. Одержимость ими продолжается со времен «Волшебной флейты»: они будут использоваться как театральные декорации, для придания мистического характера видениям. Во сне они указывают на символическую природу сновидения, которое, по словам Бодлера, представляет собой «почти иероглифический язык, ключа к которому» у него нет⁴⁸⁵. Но именно это и является ключом: речь идет не о иероглифах, расшифрованных Шампольоном и отныне читаемых как любой другой алфавит, и даже не об открытиях Афанасия Кирхера*, но об изображениях, не поддающихся словесному описанию, выстроенных в строгом порядке, который не только сам обладает смыслом, но к тому же придает смысл всему остальному. Бодлер находится в положении человека, ступившего на скользкую почву — своей *босой ногой* (вторая уже была обута). По сути, он не сомневается, что для него это знаки, иероглифы, но расшифровать их он не в силах за неимением ключа — ни фонетического, ни символического. В течение многих веков, начиная с успеха «Иероглифики» Горapolлона**, европейская культура, можно сказать, тяготела к двум полюсам: к замене (упорные попытки расшифровать, иначе говоря, заменить иероглифы) и к аналогии (поиски соответствий, то есть символической цепи, которая позволила бы перехо-

* Афанасий Кирхер (1602–1680) — немецкий ученый-энциклопедист и изобретатель; известен своими трудами по египтологии и попытками расшифровать иероглифы.

** Горapolлон (IV н. э.) — предполагаемый автор сочинения о египетских иероглифах.

дить, опираясь на сходство, от образа к образу, не выходя за рамки космической игры фигур). Применительно к Бодлеру и его ночным похождениям (а также к нашему времени) оба эти подхода оказываются непригодными. Спящий входит босиком в бордель-музей (потом, правда, оказывается обутом, и эти перемены его внешнего состояния соответствуют переменам самоощущения) и замечает на стенах череду иероглифов. Но ключа нет как нет! Вместе с тем его «философский дух»⁴⁸⁶ бодрствует и анализирует увиденное, заставляя Бодлера делать мгновенные выводы об окружающем мире. Если бы надо было определить состояние мыслящего существа эпохи, растянувшейся от первых романтиков до наших дней, то трудно было бы найти более точный образ, чем Бодлер, бродящий то босиком, то в ботинках по залам борделя-музея.

«Без необходимости подарить книгу я не решился бы заглянуть в дом терпимости»⁴⁸⁷. Если Бодлер ощущает «*необходимость*»⁴⁸⁸ (это слово выделено курсивом, как будто вдруг является Ананке*) подарить *первый* экземпляр *maîtresse* (*хозяйке*) большого дома терпимости, то это предполагает, что отношения их были настолько близкими, что этот жест становился «долгом»⁴⁸⁹. Помимо матери, сия *maîtresse* оказывается единственной женщиной, кому Бодлер спешить вручить экземпляр книги. Но его поспешность несколько не удивляет: мы знаем, что Бодлер посещал всевозможные сомнительные заведения гораздо чаще светских салонов, в которые мог бы его ввести заботливый отчим по достижении юношеского возраста.

* Ананке — в древнегреческой мифологии божество необходимости, неизбежности; олицетворение судьбы.

Озадаченным кажется сам Бодлер. Чтобы находиться в столь близких отношениях с *maîtresse*, он должен был бы часто посещать ее заведение. Но, судя по всему, без нужды презентовать книгу он не решился бы переступить порог

этого дома. Дело обстоит так, как если бы сама книга — сам факт писания книг — *открывал доступ* в дом продажных наслаждений. Вся теология проституции, пронизывающая «Мое обнаженное сердце» и являющаяся наиглавнейшим дополнением к Жозефу де Местру*, заключается в этом пассаже. Подтекст в нем такой: проституция — а если точнее, непристойность — является в первую очередь атрибутом литературы и только потом — борделя, в который проникает Бодлер. Не исключено, что публичный дом ждет книгу Бодлера как санкцию на существование: это объяснило бы спешку и «надобность»⁴⁹⁰, которая движет Бодлером посреди ночи.

* Жозеф де Местр (1753–1821) — савойский политик, франкмасон, философ-роялист, историк, писатель.

Получается порочный круг. Публичный дом — настолько привычное место, что возникает необходимость подарить хозяйке книгу. Но только дарение книги может оправдать приход в это сомнительное заведение. Мощные тиски в форме паралогизма. Но к этому добавляется еще кое-что. Новые времена вносят свои коррективы: бордель оказывается еще и музеем, и не просто музеем, а музеем медицины, местом, посвященным науке о здоровье, и финансирует его газета, известная «своим маниакальным стремлением к *прогрессу, науке и распространению знаний*»⁴⁹¹. Как такое возможно? Каким образом могло дойти до того, что подобное явление не только оказывается убедительным, но и подспудно *правильным*? Этот подходящий момент для разыгрывания мистерии века, а заодно и газеты «Siècle» («Век»). «Сьекль», основанная в 1836-м Арманом Дютаком, этим «Наполеоном печати», была, как и «Пресс» Эмиля де Жирардена, первым ежедневником с доступной ценой и большим тиражом. Происходило это в середине периода правления Луи Филиппа, когда еще только зародилась ежедневная пресса в той форме, в какой она без изменений существует и по сей день. Впервые в истории широкие слои населения вышли на сцену.

Бодлер был в добрых отношениях с Дютаком, другом Бальзака, нахрапистым и бесцеремонным предпринимателем, в некотором роде «бизнесменом будущего», кто со временем потеряет все газеты, которые основал или купил. Самая успешная из его газет, «Сьекль», быстро стала для Бодлера предметом повышенного внимания: чтение этих страниц побуждало его к добровольному культивированию глупости «с целью докопаться до ее квинтэссенции»⁴⁹². Своему поверенному Анселю он написал однажды, что «вот уже двадцать лет предается этому упражнению, читая газету „Сьекль“»⁴⁹³.

Таким образом, мы присутствуем при формировании эпохи *bêtise*, то есть *глупости* — и впервые писатель ощущает необходимость наблюдать, как она концентрируется в одном месте. Однажды нечто подобное случится в Вене с Карлом Краусом*, а газетой будет «Нойе фрайе прессе» («Neue Freie Presse»). (Одновременно будет слышаться грозное рычание Леона Блуа**). Тем временем эпопея глупости воплощалась в похождениях Бувара и Пекюше***. «Сьекль» имела двойное назначение: она была идеальной газетой как для Бувара и Пекюше, так и для аптекаря Омэ****. Бодлер описывал газету так: «Существует некая энергичная газетенка, в которой все всё знают и обо всем рассуждают, где каждый редактор обладает универсальными энциклопедическими знаниями, подобно гражданам Древнего Рима, и может от случая к случаю обучать других политике, религии, экономике, изящным искусствам, философии, литературе»⁴⁹⁴. Это впечатляющее зрелище. Речь идет об «огромном памятнике глупости,

* Карл Краус (1874–1936) — австрийский писатель, поэт, критик, сатирик, фельетонист, публицист.

** Леон Блуа (1846–1917) — французский писатель, эссеист, философ-мистик католического направления.

*** Бувар и Пекюше — персонажи одноименного романа (1881) Гюстава Флобера, в котором автор исследует историю человеческой глупости.

**** Омэ — один из главных персонажей «Госпожи Бовари» Флобера, воплощение недалекости.

который кренился в будущее наподобие Пизанской башни и в котором воплотилось счастье рода человеческого»⁴⁹⁵. Именно эта забота о «*счастье народа*»⁴⁹⁶ больше всего и раздражала Бодлера. Он уже предугадывал появление «толпы адвокатишек, которым удастся, как и многим другим, обзавестись билетом на трибуну и, подражая Робеспьеру, тоже *разглагольствовать* о *серьезных* вещах, но, разумеется, с меньшей ясностью, чем он; потому как грамматика вскоре будет так же забыта, как и здравый смысл; с той быстротой, с которой мы движемся в сторону тьмы, есть основания надеяться, что в 1900 году мы все погрузимся в крошечный мрак»⁴⁹⁷. Распространение знаний, к которому ежедневно призывала газета «Сьекль», представлялось Бодлеру стремлением во тьму. Даже если само слово «*прогресс*» продолжало ассоциироваться с добрыми чувствами и с определенной пресной благожелательностью, возникает скорее образ бобслейного трека, где достаточно подтолкнуть седока в спину, а там знай гляди в оба, чтобы не вылететь за его пределы. Но как тогда объяснить, что именно «Сьекль», проводник всего благопристойного и достойного, финансировала публичный дом, по которому бродил Бодлер? И, главное, каким образом бордель мог соединяться с музеем медицины — как открыл для себя сновидец, переходя из залы в залу? Более того, связь между борделем и музеем оказалась наитеснейшая, потому что среди главных экспонатов коллекции встречались «совсем странные, чудовищные, почти аморфные картинки, изображавшие какие-то *аэролиты*»⁴⁹⁸, которые, согласно подписям, были произведены на свет некоторыми девицами заведения. Были указаны даже даты рождения. Обитательницы заведения обязаны были дарить наслаждение, но вместе с тем они поставляли материал для науки. И наука в педагогических целях избрала для выставки большой публичный дом. Беспрецедентный случай, на первый взгляд шокирующий.

В этом месте Бодлер встряхнулся и заметил: «В голову мне пришла мысль, что все эти рисунки мало способствуют тому, чтобы возбуждать любовное влечение»⁴⁹⁹. В этой фразе спотыкаешься о слово «любовное». В борделе уместнее говорить не о любви, а о *наслаждении*. Да и наука, создав музей с рисунками, исключает саму возможность любви. Мы оказываемся перед чем-то очень странным, что сновидец пытается разгадать. Тем более что за несколько лет до того Бодлер уже рискнул объединить два эти слова, сочинив «музей любви»⁵⁰⁰. На одной из страниц «Салона 1846 года» мы встречаем неожиданное отступление, в котором автор обращается напрямую к читателю: «Случалось ли Вам когда-нибудь, как мне, впадать в глубокое уныние, проводя долгие часы за перебиранием фривольных эстампов? Задавались ли Вы когда-нибудь вопросом, почему на нас оказывает такое очарование перелистывание этих анналов сладострастия, погребенных в недрах библиотек или затерянных в папках торговцев, и почему их созерцание ввергает нас в дурное настроение?»⁵⁰¹ Далее следует ответ: «Созерцание этих рисунков подстегнуло во мне игру воображения, приблизительно так же, как фривольная книга влечет нас в таинственную синь безбрежных океанов»⁵⁰². Судя по всему, анналы сладострастия могли завлечь очень далеко. Если мы перенесемся на несколько лет вперед, то станем свидетелями сцены, когда Бодлер входит в бордель-музей, чтобы подарить *непристойную книгу*, и находит на стенах те самые рисунки, которые когда-то искал в недрах библиотек и книжных лавок. В этом месте, кажется, фантазия Бодлера должна была не на шутку разыграться, но он желает направить ее в иное русло: «Сколько раз, глядя на эти бесчисленные обрывки всем нам знакомых чувств, мне случалось желать, чтобы поэт, любопытный, философ могли бы насладиться музеем любви, где было бы представлено все, от бесплодной неги святой Терезы до серьезного разврата скучающих эпох.

Разумеется, огромная пропасть лежит между „Отплытием на остров Цитеру“ и убогими раскрашенными картинками, украшающими комнаты продажных девиц наряду с треснутой вазой и колченогим столиком; но в таком важном вопросе нельзя ничем пренебрегать»⁵⁰³. Бодлер представлял себе нечто подобное борделю-музею десятью годами раньше, теперь же, во сне, бродя по этому музею, он был вынужден констатировать, что он совсем другой. Бордель-музей и «музей любви» почти совпадали, но по сути были абсолютно разными и несовместимыми друг с другом. Почему? В чем была причина этого почти полного сходства и этого кардинального отличия?

Чтобы ответить на этот вопрос, сон Бодлера должен был войти в умозрительную фазу. Рассуждение в нем строится так: Бодлер считает, что заведение, подобное большому борделю, являющееся одновременно музеем медицины, должно было достичь крайне высокого, почти головокружительного уровня *глупости* (*bêtise*), а соответственно, «в мире есть только одна газета»⁵⁰⁴, иначе говоря, «Съекль» (само собой разумеется, это должна была быть газета, способная финансировать подобное предприятие). Таким образом, научный характер экспонатов объяснялся свойственным газете «маниакальным стремлением к *прогрессу*»⁵⁰⁵. Но в следующей фразе Бодлер совершает метафизический кульбит: «И вот я соображаю, что современные глупость и невежество загадочным образом приносят свою пользу и нередко то, что было сделано во зло, оборачивается благом»⁵⁰⁶. Тон неожиданно меняется, становится желчно-пророческим — такой тон можно встретить только у Жозефа де Местра. Вся фраза как будто навеяна его язвительным взглядом на Провидение. Но надо взглянуть на это внимательнее, как и полагается рассматривать паралогизмы сновидения. Что именно было сделано «во зло»⁵⁰⁷? Бордель или музей медицины? И что есть

благо, которым оборачивается это предприятие, пройдя через «современные глупость и невежество»⁵⁰⁸? Получается, что бордель в качестве музея становится *также* поборником распространения знаний? Или же, наоборот, музей медицины оправдан потому, что его приютил большой бордель? Если распространение знаний является благом, ответ понятен — и комичен: добродетель науки искупала бы грех и являлась бы научным продолжением борделя. Но коль скоро Бодлер рассматривает распространение знаний как ускоритель движения к «крошечной тьме»⁵⁰⁹, любые сомнения позволительны. Тут возникает еще одна гипотеза: благо является именно той неудобоваримой смесью науки и эротики, в которой оба начала поддаются *превращению в картинки* и экспозиции. Если бы дом *хозяйки* был исключительно научной лабораторией или предприятием по выжиманию денег путем торговли сексом, Бодлер не пустился бы в свои смелые рассуждения, в которых перемешаны теология и метафизика. Но это заведение имеет также репрезентативную функцию — оно является музеем. И этот *переход к изображению* мог бы быть знаком чего-то, что «оборачивается благом»⁵¹⁰, что является предвестником нового типа творения, чудовищного, но устрашающе живого, как глаза птиц, глядящие из рамок. Этот новый мир состоит из аморфных фигур, напоминающих «*азролиты*»⁵¹¹, а венцом его является создание, больше похожее на недоношенный зародыш: «монстр, родившийся в доме терпимости»⁵¹², одновременно экспонат и живое существо, которого Бодлер слушает с интересом и — можно сказать, с мгновенным, неодолимым расположением, хотя не без опаски: «Я не решался до него дотронуться»⁵¹³.

Сон оставляет все вопросы без ответа. И это нешуточные сомнения, потому что они эквивалентны неуверенности в замысле Провидения. И все же сновидец остается

глубоко убежденным, что он все *воспринимает правильно*. Бодлер радуется тому, что обладает этим правильным взглядом. И представляет его как дар столь же естественный, как и то, что он приехал к *хозяйке* борделя, чтобы презентовать ей свою книгу. Этот дар, эти вопросы сопровождают нас — всегда и в любом уголке мира.

Бордель-музей являл собой огромное, запутанное, мнемотическое здание. Внутри предполагалась бесконечная сеть сообщающихся между собой *пассажей и переходов*, из которых трудно было найти выход. По мнению Беньямина, это было видение *нового*, пульсирующее смещение света и предметов, в котором угадывалась фантазмагория Парижа, в то время как сам Париж был миниатюрой и отражением целого мира, который будет разворачиваться с того момента вплоть до сегодняшнего дня и далее в будущем. Но здесь первое, что бросается в глаза, это *обшарпанность* помещений, их обветшалость. Они несут на себе следы прошлого. Время оставляет свой отпечаток не только на развалинах и памятниках старины, оно разъедает все вокруг, в том числе новое. Природа разрушается бесшумно — нам представляются только позднейшие заведения цивилизации: кафе, читальные залы, игорные дома. В одном иллюстрированном путеводителе по Парижу 1852 года (сон Бодлера относится к 1856-му) Беньямин нашел определение «*пассажа*» как «мира в миниатюре»⁵¹⁴. Это мир, в котором внешнее и внутреннее поменялись местами: «Пассаж — нечто среднее между улицей и помещением»⁵¹⁵. *Фланер* — в нашем случае Бодлер — «чувствует себя между фасадами зданий как дома, как горожанин в своих четырех стенах»⁵¹⁶.

Оглядываясь по сторонам, Бодлер обращает внимание на тех, кто находится вокруг. В основном это проститутки. Они разбрелись по залам, как будто в этом борделе нет

центра. И чем же они были заняты? Беседовали с мужчинами. Среди последних Бодлер обнаружил несколько школьников. Это заведение, не делающее различия для тех, кого обуревают желания, ввергает Бодлера в состояние, о котором он говорит: «Мне было очень грустно и не по себе»⁵¹⁷. Чувство грусти могло быть навеяно общей неуютностью и неопрятностью залов. Но почему «не по себе»? Разумеется, не потому, что он был непривычен к подобным местам, а из-за своих босых ног. Ох уж эти босые ноги! Они делали его смешным, как неуместное напоминание о природе. Впрочем, ситуация вскоре изменилась: Бодлер заметил, что *одна* нога обута. А через некоторое время обутыми оказались обе ноги. Теперь Бодлер мог наконец побродить по залам, предаваясь своему излюбленному занятию: наблюдению. Он чувствовал себя немного как в Лувре, когда дожидался там Каролину, свою мать, и взгляд его скользил по стенам. Здесь тоже получилась своего рода выставка, некий Салон патологий: «Меня поразило, что стены в этих анфиладах украшены всевозможными рисунками в рамках»⁵¹⁸. Рисунки — это первичная форма искусства. «Рисуйте линии... много линий»⁵¹⁹ — это был единственный совет, который юному Дега дал Энгр. В рисунке — всё. Однажды Дега изрек нечто подобное, но с еще большим напором: «Никогда не рисуйте с натуры»⁵²⁰, — сказал он. Рисуйте только то, что остается в памяти. Это главное. Бодлер продолжал разглядывать рисунки. Ему ничего не нравилось. «Култ изображения»⁵²¹ — вот что было его религией, единственной, которую он исповедовал. По поводу рисунков он отмечает, что «не все они были непристойными»⁵²². Из чего можно заключить, что непристойные рисунки были обычной вещью. «Там были даже изображения архитектурных сооружений и египетских фигур»⁵²³. Тут мы впервые замечаем, что помещение начинает меняться. «Изображения архитектурных сооружений» — это уже

прорыв в абстракцию. Но особенно настораживают «египетские фигуры». Везде, где появляется Египет, возникает тайна. Более четырех тысячелетий подряд всякий раз, как мы сталкивались с чем-то таинственным, мы снова попадали в Египет. По сути, это наваждение восходит ко временам Платона, когда в сравнении с египтянами греки чувствовали себя несведущими и наивными. Но сегодня мы можем предположить, что эти картинки на стенах борделя были для Бодлера первыми примерами — чем-то вроде азбуки — того «почти иероглифического языка»⁵²⁴, который преследовал его во сне. Они могли отвлечь его, потому что он «все больше чувствовал себя не в своей тарелке и не решался приблизиться ни к одной девице». Тогда он занялся тем, что стал «внимательно разглядывать все подряд рисунки»⁵²⁵: непристойные, иероглифические, архитектурные. То, что предстало его взору, было практически иллюстрацией всего его творчества, его жизни. Это созерцание отвлекало его от того неприятного состояния, в котором он по-прежнему находился и из-за которого «все больше чувствовал себя не в своей тарелке» — притом что обе ноги его были уже обуты. И чем больше он углублялся в «просторные залы»⁵²⁶, тем больше делал для себя открытий, ввергавших его в замешательство. «В отдаленных залах я нашел весьма занятную серию. Среди скопища маленьких картинок я обнаружил рисунки, миниатюры, фотографические снимки. Они представляли собой раскрашенных птиц со сверкающим оперением и совершенно *живым* глазом. Временами это были *лишь половины птиц*. Иногда мне попадались совсем странные, чудовищные, почти *аморфные* картинки, изображавшие какие-то *аэролиты*. В углу каждой картинки была надпись: „Такая-то девица в таком-то возрасте и в таком-то году зачала и породила этот плод“ — и так далее в том же роде»⁵²⁷. Здесь к эротике и искусству добавляется новый элемент: наука. Отчасти она

связана с эротикой, потому что череда запечатленных монстров являет собой плоды соития девиц заведения с клиентами. Кроме того, на рисунках указаны даты — а это уже история. Все эти рисунки оправлены в «маленькие рамки»: важная деталь, потому что рамка означает отрыв от фактической реальности и переход в область изображения. Но и в этих изображениях пульсирует жизнь — она проявляется себя в «совершенно живом глазе» некоторых птиц. Это — логическая цепочка, включающая в себя все от проституции до классификации, через видоизменение форм, и завершающаяся аморфностью. Иначе говоря, существами, явившимися из *другого мира* — «аэролитами». Во всем этом сокрыто что-то в высшей степени научное и одновременно безумное. Бодлер рассуждает таким образом: «В самом деле, — подумал я, — это же „Сьекль“ дала деньги на устройство борделя, а музей медицины свидетельствует о ее маниакальном стремлении к *прогрессу, науке и распространению знаний*»⁵²⁸. Предметом размышлений становится бордель, просторный дом, конца и краю которому не видно. Возможно, его галереи не кончаются нигде. И вдруг оказывается возможным внутри этого универсального дома терпимости, являющегося основой и предпосылкой всего, устроить художественную выставку, да еще повесить картинами все стены заведения, вплоть до того, что искусство превращается в науку. Эта наука касается не универсального, а *единичного*, в частности редких уродств — а именно существ, которые вроде бы явились из другого мира, но на самом деле зародились во чреве жриц любви, коих в этом доме видимо-невидимо. Есть что-то торжественно-зловещее в этой череде диковинных фантазий, сменяющих друг друга. Тут Бодлер прерывает свои размышления. Теперь он подошел вплотную к высказыванию, являющемуся эзотерической аксиомой: «И вот я соображаю, что современные глупость и невежество таинствен-

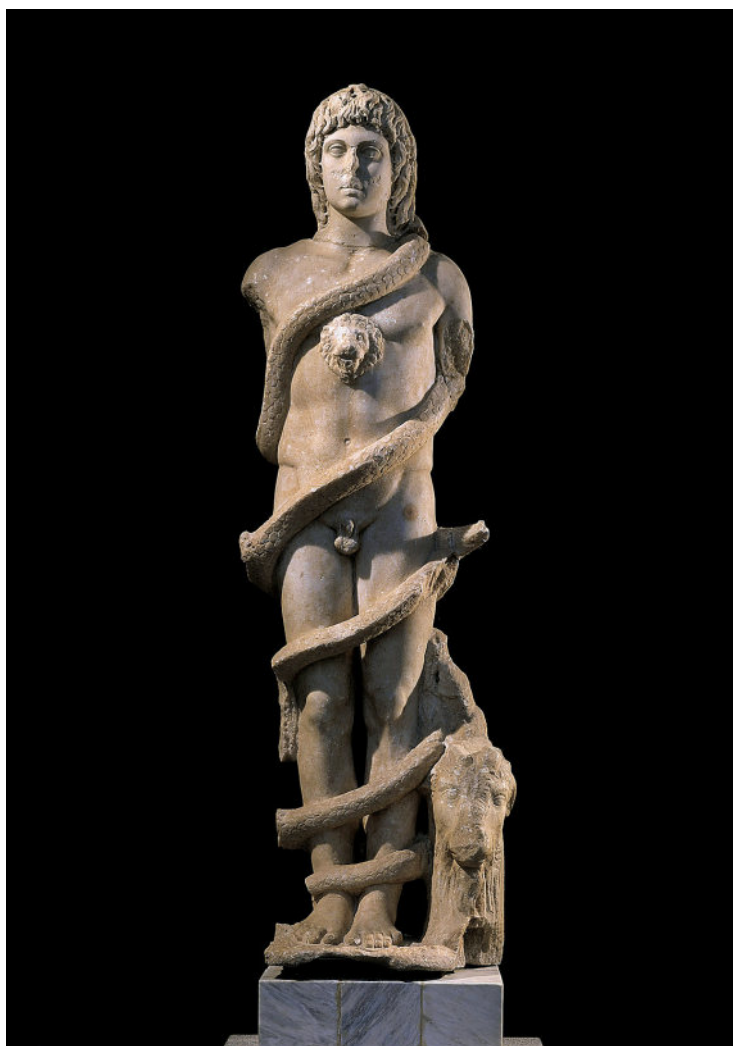
ным образом приносят свою пользу и нередко то, что было сделано во зло, благодаря духовной механике оборачивается благом»⁵²⁹. В этой фразе сокрыта значительная часть тайной метафизики Бодлера. Все *современное* идет «во зло», несмотря на необоснованные притязания на научность и распространение знаний, но в конечном счете это *оборачивается благом*, если смотреть на все взором, отражающим *ясность суждения*. Современным было все, что попало Бодлеру на глаза: потертые диваны и девицы, говорившие с посетителями, любопытные школяры, фривольные рисунки, изображения архитектуры, египетские фигуры, первые фотографии, тропические птицы с живым глазом, расчлененные тела, подробные подписи под картинками с указанием имени и даты, уродливые зародыши. Но очевидно, что такой набор элементов, чудовищный по своей унылости, способности обескуражить и смутить — все же, в конце концов, «благодаря духовной механике», таил в себе возможность чего-то другого, совершенно ему противоположного. Эти разрозненные элементы не были так уж не похожи на те, что несколькими месяцами позже обнаружили в «Цветах зла»; более того, в них оказалось много общего. Неожиданный результат. Бодлер на мгновение прерывает свои размышления и отмечает: «Ясность моего философского сознания привела меня в восторг»⁵³⁰.

Собственно говоря, мысль, сформулированная во сне, имела неизбежные последствия; иначе говоря, эта история вовсе не была случайной чередой событий, а направлялась некой «духовной механикой»⁵³¹. Можно сказать, что все творчество поэта было попыткой выявить эту механику и *привести ее в действие*. Поэтому, когда читаешь Бодлера, порой возникает впечатление, что развитие мысли для него важнее, чем та или иная литературная находка; так, время от времени он по рассеянности или от нетерпения роняет какой-нибудь проникновенный стих или фрагмент прозы —

которые надо бы рассматривать как великолепные обломки мировосприятия, не имеющего возможности проявиться сполна. Или не желающего.

Бодлер жил в мире, внутренние процессы которого были ему чужды, более того, он их ненавидел, хотя и признавал их «таинственную пользу»⁵³². Как будто только ценой продирания сквозь эти бесконечные дебри *глупости* можно было прийти к благу, неведомому другим эпохам. Но почему именно это сочетание элементов, которое Бодлер нашел в борделе-музее, могло обернуться «благом»⁵³³ — или, по крайней мере, чем-то, что могло привести к «благу»? Может быть, в этих анфиладах гораздо больше, нежели в удушливых живописных Салонах, Бодлер чувствовал себя в своей стихии: в этом искусственном и нарочитом соединении несоединимого, в смешении секса и науки, экспонатов кунсткамеры и откровенной сексуальности. Именно там ему вольно дышалось. Его не тянуло куда-нибудь прочь, на природу. По сути, это заведение само искало его среди ночи — и нашло. Он явился туда с подарком: ни много ни мало со своей книгой, как если бы ее содержание позволяло выставить ее в музей-борделе. Прошное никогда не дало бы Бодлеру такой возможности. И если все здесь являло собой «иероглифический язык»⁵³⁴, от которого у поэта не было ключа, то зато дарило ему злорадную радость: нужно не смотреть на изображения как на врага, которого следует пронзить клинком смысла, но как на посланника неведомого мира, который, возможно, является последним богом, ждущим поклонения, — *ágnostos theós*.

Было что-то веселое и несообразное в той торжественности, с какой спящий утверждал свою собственную метафизику. Но, возможно, в этом и есть стержень всего Бодлера. Он мог утверждать свою мысль только во сне именно потому, что только во сне допускал и утверждал «самые чудовищные паралогизмы»⁵³⁵. Наяву эта мысль могла при-



20. Фанет, мраморная статуя из святилища Митры в Мериде, II век до н. э., Национальный музей римского искусства, Мериды

ходить ему в голову лишь спорадически, внезапно выплескиваясь на страницу. Так мало-помалу складывалось творчество Бодлера.

Галереи борделя-музея были организованы по строгому принципу (на манер Салонов): все начиналось с изображений мира (рисунки, большей частью фривольные, хотя порой попадались и изображения архитектуры), египетские фигуры, миниатюры, фотографии. Затем шли картинки неживой природы (зародыши, напоминающие аэролиты, тушки птиц — порой изуродованные). Что касается птиц, то у иных был «живой *глаз*»⁵³⁶. Экспонаты были пред-

ставлены по восходящей, от неживого к живому. Под конец Бодлер встречает *совершенно* живое существо: это «монстр, родившийся в доме терпимости и все время стоящий на пьедестале. Будучи живым, он тем не менее является частью музея»⁵³⁷. Живое рождается из скопления и наслоения неживого. Это новая природа. Бодлер следит за развитием собственной мысли: сначала его охватывает изумление — оттого что он встретил совершенно живое существо, затем признание, что это существо принадлежит к разряду экспонатов.

В том пространстве искусство парило надо всем, впитывая в себя и эротику, и выставку уродств. Это была *первичная материя*, вбиравшая в себя все другие, — бесстрастная, бесконечная, всеобъемлющая. Так Бодлер, не отдавая себе в том отчета, попал туда, куда стремился. Он оказался лицом к лицу с произведением, представлявшим собой живое существо: кто-то — мелькнула у него мысль, — кто «жил»⁵³⁸ и, похоже, будет жить дальше на пьедестале, как скульптура, как *экспонат*, только на корточках. Существо было чудовищного вида главным образом потому, что из головы у него произрастало что-то темное, похожее на толстую змею, как будто сделанную из каучука. Змея кольцами обвивала тело монстра, словно мозг его, приняв змеевидную форму, вылез у него из головы и заявлял о себе таким неудобоваримым способом, дабы отравить ему жизнь: надо было выдерживать вес этого отростка, невыносимый для человека. Кого напоминало это существо? Другого юношу, сияющего красотой, прекрасное тело которого от головы до щиколоток пять раз стиснуто змеей. Это Фанес — Хронос — Митра*. Он тоже был вы-

* Фанес — Хронос — Митра — троякое божество: Фанес — древнегреческое божество, родившееся из яйца, сотворенного Хроносом (временем) и символизировавшего начало мироздания; Митра / Мифра / Митрас / Митр — божество иранского происхождения, вошедшее в греческий, а затем в римский пантеон; олицетворял дружбу, доброе согласие и солнечный свет. Любопытно, что по древнему преданию Митраса родила дева, и случилось это 25 декабря по нашему календарю. Митраса часто отождествляли с Фанесом.

ставлен в музее — только в Мериде, в Испании. И тоже стоял на пьедестале. Тело у него было пропорциональным и прекрасным — тогда как тело монстра, увиденного Бодлером, было скрюченным и бесформенным. Но при этом он был не скульптурой, а живым существом. Глядя в его лицо чуть восточного типа, можно было отметить, что оно «даже миловидно»⁵³⁹. В теле его красиво сочетались розовый и зеленый — оттенки утренней зари, когда она «влачит свой длинный / Зелено-красный плащ над Сеною пустынной»*.

И вот Бодлер встретил самого себя. Эти двое долго беседовали, почувствовав неожиданное родство.

* Предзакатные сумерки.
Перевод В. Левика.

Темнокожее кургузое существо, скрючившееся на пьедестале, говорило Бодлеру о привычных для него вещах: о «горестях и печалях»⁵⁴⁰. Оно нашло наконец собеседника, способного понять — ну, скажем — то, что его мучило больше всего (пусть даже это кому-то покажется пустяком): ему, скрюченному коротышке, приходилось сидеть за ужином рядом с «рослой и стройной девицей»⁵⁴¹. Эстетическая проблема. Но разве эстетические проблемы не являются самыми серьезными? Тем более если они связаны с унижением. Чтобы добраться до столовой, бедняга был вынужден всякий раз слезать со своего насеста и ковылять через весь дом, таща свой длинный, тяжелый хвост. Этого было достаточно, чтобы ввергнуть его в смущение и показать его неуключим и беспомощным. А когда он занимал свое место за столом, он не мог сидеть между двумя девицами, потому что рядом с ним на стуле лежал его сложенный, «как моток веревок»⁵⁴², отросток. А не уложи он его на стул, его голова запрокинется, и он упадет. Да и дни его были не легче: «Вот уже много лет он обязан сидеть в этом зале, взгромоздившись на пьедестал, на потребу любопытной публике»⁵⁴³. То же самое случилось с самим Бодлером, когда он решил писать и, следовательно, торговать собой, провоцируя любопытство публики. Как же это было нелегко... И если

бы однажды он добился успеха, его сочли бы непристойным, годящимся разве что быть выставленным напоказ в заведении, подобном тому, где он встретил монстра. Возможно, и ему пришлось бы стоять на пьедестале. А пьедесталом служили бы поэтическая метрика и Расин.

Во времена «Съекля» — а они все еще не длятся — Фанес продолжает существовать, но ему отказано в чести быть статуей. Сейчас это некто, кто «жил»⁵⁴⁴, *freak*^{*}, выставленный на всеобщее обозрение рядом с изображениями других «фриков»; «монстр, родившийся в доме терпимости»⁵⁴⁵, из которого он, возможно, никогда и не выходил. Не он теперь правит миром, а мир держит его в плену, в самых глубинных

^{*} *Freak* (англ.) — урод. В новом значении — человек, отличающийся экстравагантным внешним видом и эпатажным поведением, а также отказом от социальных стереотипов; новое значение слова появилось в 80–90-е годы XX века.

своих недрах. «Фрик» вынужден все время «стоять на пьедестале»⁵⁴⁶ рядом с рисунками зародышей, порожденных проститутками. Он лишен счастья быть лишь видимостью, изображением, но позу сохранять обязан. Он, воплощение постоянно обновляющейся жизни, подвижный образ вечного, подвергается издевательствам, ему чинят препятствия, подобные тем, на которые он жаловался Бодлеру. Его, являющегося олицетворением всех *correspondances*, то есть *соответствий*, признают и понимают с трудом. Большинство людей легко могли бы променять его на одного из других многочисленных *freaks*, которые его окружают. Или равнодушно пройти мимо, как мимо какого-нибудь хлама, которого немало в борделе. А если бы кто-нибудь, как это случилось с Бодлером, его бы признал, то беседа коснулась бы будничных тягот и забот, а не секретов космоса. Так после долгих лет разлуки, за столиком кафе, могли бы встретиться два старых друга, усталые и потрепанные жизнью.

Совершенно как Бодлер, этот монстр хотел бы выглядеть достойно в недостойном месте. Но это невозможно из-за его непотребного отростка, который равнозначен мокрому

босым ногам Бодлера. Оба они обречены выглядеть непристойно даже перед лицом самой непристойности. И в этом глубокая общность их судеб. Монстр мечтал бы после длинного дня, проведенного в неподвижности на пьедестале, под взглядами посетителей, вечером с достоинством сидеть за столом с девицами заведения. Но не мог — и никогда бы не смог. Его движения стеснял бы длинный отросток. И уж тем более ему было бы не под силу нормально сидеть рядом с женщиной, потому что он был вынужден скручивать свой отросток на стуле.

Это существо привыкло к своему страданию и к своей неуклюжести, которые никто не мог понять лучше, чем Бодлер. Разве не случилось с ним нечто похожее, когда он явился в дом терпимости с босыми ногами и членом, свисающим из расстегнутой ширинки? Беседа с монстром была спокойной и дружеской. Тот рассказывал о своих печалях «без горечи»⁵⁴⁷. Бодлер слушал его с глубоким участием. Они были погружены в свою беседу, когда Жанна спугнула это видение. Бодлер проснулся с болью в членах, словно черная змея обвила его, стиснула и едва не раздавила. Он чувствовал себя «усталым, разбитым, вялым, с болью в спине, ногах и пояснице»⁵⁴⁸. Он предполагает, что спал



21. Агагодемон. Черный гранит, III—I века до н. э., Национальный морской музей, Александрия

«в неудобной, скрюченной позе, как тот монстр»⁵⁴⁹. Становится понятным, почему он не решился до него дотронуться. Это значило бы дотронуться до себя самого. И все же почему он не решился? Бодлера всегда преследовало острое чувство отстраненности от самого себя, он был способен смотреть на себя со стороны, как на *другого*. И теперь наконец он встретил этого *другого*, который рассказал ему о своих «горестях и печалях»⁵⁵⁰. Сдержанно, но участливо, и все же удерживая минимальную дистанцию, Бодлер *интересовался* другим, слушая себя самого.

V. Зыбкое современ

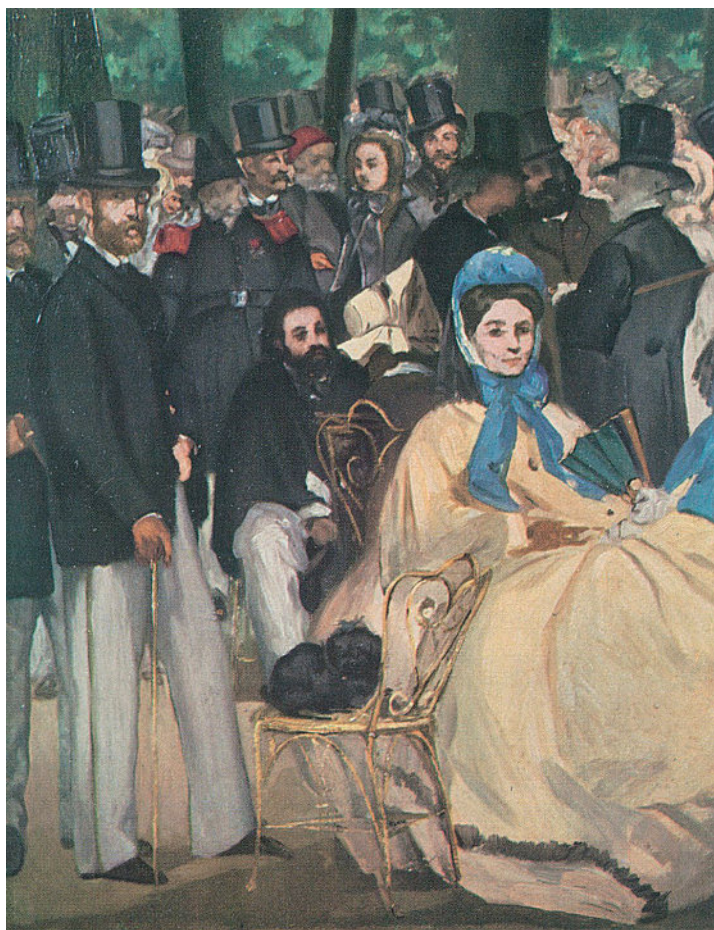
Подчеркнутое неприятие Бодлером Энгра было прежде всего риторическим контрапунктом его восхищения гением Делакруа. Кроме того, оно было реакцией на высокопарные рассуждения художника в защиту классической триады Рафаэль — Греция — Природа. Бодлер мыслил слишком тонко и нетрадиционно, чтобы удовлетвориться такой примитивной доктриной. Однако когда дело касалось картин Энгра, он мгновенно менял регистр. Бодлер не слишком убедительно пытался скрыть, что мог бы стать для Энгра отличным критиком, единственным, кто был бы на уровне его обескураживающей новизны. Его стратегия была тем не менее иной: он был прозорлив и вел себя вызывающе. Так, когда надо было назвать «художника современной жизни»⁵⁵¹, выбор его пал на безвестного, не пользующегося покровительством Академии газетного художника, который даже не мечтал увидеть напечатанным свое имя, — на Константина Гисса. Это был скачок, разом перемахнувший через Делакруа, Энгра, еще не родившийся импрессионизм и перенесший нас на порог нового времени с его вечно неутоленными желаниями — легкости, несерьезности, приключений, различных форм эротики, чего-то далекого от респектабельности.

ЧУВСТВО НОСТИ

«Художник современной жизни», величайшее прозаическое творение Бодлера, было задумано как откровенная провокация. В эпоху, когда царил культ гения, когда все то и дело взывали то к Леонардо, то к Рубенсу, то к Тициану, а то к Идеальной Красоте или к Природе — к каким же ухищрениям прибегал Бодлер, чтобы уловить атмосферу и настроиться на разговор о Гисе? Он листал «подборку модных эстампов от Революции до Консулата»⁵⁵². Речь идет о миленьких картинках «Женской модной газеты» Пьера де Ла Мезанжера. Чтобы представить произведения рисовальщика, которого он назвал ни много ни мало «художником современной жизни»⁵⁵³, он не стал сравнивать его с великими мастерами прошлого, а сравнил с модными картинками. И главное — времен Революции. Как если бы Революция была прежде всего удобным поводом поскорее сменить фасон платья и прическу. Кто в кругу Бодлера — и не только во Франции — был способен на такую дерзость, чтобы с издевкой предложить этот текст в качестве *фельетона*, то есть текста с продолжением, в солидную буржуазную газету (в «Фигаро», после того, как в других местах ему было категорически отказано). Понятное дело, никто. Великие скандалисты, которые должны были вот-вот появиться

(Рембо, Ницше, Уайльд и другие), никогда бы не снизошли до тех отвратительных подробностей, что кроются в самых потаенных глубинах восприятия. Никто не мог быть столь оскорбительно *эстетичен*, как Бодлер.

И вот некий рисовальщик-хроникер, ежедневно посылавший свои наброски в Illustrated London News, потому что там с них печатали мгновенные ксилографии, этот стенограф повседневности, этот иллюстратор (непризнанный гений) был выбран в качестве эталона, был предпочтен Делакруа и Мане. Этот выбор Бодлера и сегодня озадачивает, историки искусства не могут его понять. Каким образом этот «пленительный легкодумец»⁵⁵⁴ Гис, не упомянутый ни в одном учебнике, оказался поставлен выше великого Мане? А ведь всего через два года после этого эссе Мане



22. Эдуар Мане. Музыка в Тюильри. Фрагмент. Холст, масло, 1862 год, Национальная галерея, Лондон

выставил свою «Музыку в саду Тюильри», которая напоминает прилежное и шумное воплощение Бодлеровских рекомендаций — и где, затерянный в толпе, присутствует сам Бодлер. Мане был другом Бодлера и, кроме того, входил в число тех, кто одалживал ему деньги, не требуя возврата. Однако Бодлер не желал ставить рядом имена Гиса и Мане. Более того, Мане он посвятил всего лишь один сомнительно хвалебный отклик: «вы лишь первый в числе тех, кто представляет ваше дряхлое искусство»⁵⁵⁵. Но Мане, как и Гис, был чужд любым коллективным тенденциям, так что даже группа *отверженных* была для него слишком многочисленна — и, пожалуй, слишком увлечена «священной зеленью»⁵⁵⁶ *пленэра*.

Из всех многочисленных художников, с коими Бодлера сводила судьба, только с Гисом у него сложились отношения, сочетавшие в себе восхищение, сообщничество и осторожную дружбу. Только ему мог он заказать какой-нибудь рисунок — даже в тот момент, когда был кругом в долгах. Он редко когда проявлял такой восторг и такую гордость, как в письме к Пуле-Маласси*, где признавался в своем поступке: «Должен рассказать еще об одном своем безрасудстве. Несмотря на мое бедственное положение и Вашу нужду, я купил у Гиса и *заказал ему*, для Вас и для себя, несколько бесподобных рисунков, не спросив Вашего на то согласия, но это не должно Вас беспокоить. Коль скоро Ваше имя ничего ему не говорит, если Вы на мели, за все заплачу я сам»⁵⁵⁷. Таким образом, если Бодлеру надо было сделать матери Рождественский подарок, это мог быть только рисунок Гиса («Турчанка с зонтиком»).

* Огюст Пуле-Маласси (1825–1878) — издатель и библиограф Бодлера, его друг; в 1856 году издал «Цветы зла», за что был обвинен в попрании моральных норм и вынужден заплатить штраф; в 1861 году Бодлер передал ему эксклюзивные права на издание всех его настоящих и будущих произведений.

Но родство двух личностей гораздо теснее, потому что оно прослеживается даже в рисунках. Если Бодлеру случается набросать женскую фигурку, порой весьма убедительно,

на ум мгновенно приходит Гис. И не только потому, что набросок мог быть навеян рисунками Гиса, но еще и потому, что Бодлер просто *не умел* рисовать иначе. И в этом можно убедиться, если посмотреть на его рисунки женских фигур, относящиеся к периоду, когда они с Гисом еще не были знакомы. Существовало между ними что-то общее, что выходило за рамки искусства: некая скрытая и непреодолимая общность восприятия.

Слово «vulgarité» («пошлость») было введено в обиход мадам де Сталь в 1800 году. Слово «modernité» («современность») впервые встречается у Теофиля Готье в 1852-м. Но в «Замогильных записках», опубликованных Шатобрианом в 1849-м, оба эти понятия соединены в одной фразе, касающейся неприятностей, с которыми он столкнулся в 1833 году на таможне в Вюртемберге: «Пошлость, эта современность таможен и паспортов»⁵⁵⁸. Словно два эти слова созданы, чтобы употребляться вместе. А что было раньше? Раньше было прилагательное «vulgaire» («пошлый»), но не было существительного «пошлость». Было прилагательное «moderne» («современный»), но не было слова «modernité» («современность»). Как же в то время можно было мыслить и чувствовать, не опираясь на два эти основополагающие понятия, которые, как выясняется, появились гораздо позже?

Современность: слово, употребляемое немного наугад, которым перебрасывались Готье и Бодлер на протяжении десяти с небольшим лет, в годы Второй империи, с 1852-го по 1863 год. Они делали это осторожно, сознавая, что вводят в язык новое понятие. Готье, 1855-й: «...современность. — А есть ли такое существительное? Чувство, которое оно выражает, настолько ново, что слова этого, вполне возможно, еще нет в словарях»⁵⁵⁹. Бодлер, 1863-й: «Он ищет нечто, что можно было бы назвать „современностью“; потому что нет слова лучше, чтобы выразить означенное понятие»⁵⁶⁰.

Но что же это было за понятие, такое недавнее и такое зыбкое, что не успело войти в обиход? Что представляла собой современность? *Безделушки* и женское тело — сразу заявил критически настроенный Жан Руссо. Артур же Стивенс, вступаясь за Бодлера, впервые назвал поэта «человеком, который, кажется, придумал слово *современность*»⁵⁶¹. Через живопись и фривольность *современность* вошла в словари. Но она утверждалась и распространялась так, как происходят завоевания: творя вокруг себя опустошения. Вскоре никто уже не помнил, как осторожно это слово прокрадывалось в язык. Однако для Бодлера оно так и осталось окутано облаком духов и пудры.

Когда Венский конгресс создал видимость порядка на континенте, в психике европейцев произошли серьезные изменения: прошлое вдруг оказалось доступно, его в любой момент можно было поставить на сцене. Причем *все* прошлое, а не только малая его часть (Греция и Рим), как это было прежде. От туманных витийств Оссиана* и друидов до сумеречной готики и блистательного Возрождения (включая то, что еще несколько лет назад было хроникой, а теперь предстало в виде *костюмированного* эпизода) — все превращалось в гигантский бутафорский склад. Из него черпали сюжеты прежде всего мелодрама и живопись, но кроме того, поэзия и проза. Позже, при Луи-Филиппе, постисторическое восприятие истории выплеснулось за пределы театральных подмостков и Салонов, проникло в *интерьеры*. История виделась теперь чередой датированных сцен, распределявшихся по разным комнатам, по разным углам дома. Прекрасно уживались вместе кабинет в стиле ренессанс, ниша в турецком духе и *будуар* рококо. Жить в таком *интерьере*, по словам Бенъямина, было все равно, что быть пленни-

* Оссиан, или Ойсин, или Ошинь — легендарный кельтский бард III века, от лица которого шотландский поэт Джеймс Макферсон в 1759 году начал писать эпические поэмы, которые выдавал за перевод с древнего гэльского языка.

ком паутины, «в которой события всемирной истории повешены, как высосанные трупики насекомых»⁵⁶². Печать единого стиля, характеризующего ту или иную эпоху, как явление начало постепенно сходить на нет. В будущем будет только посмертная попытка Модерна (Art Nouveau) окружить образы и фантазии всемирной истории реликтовым лесом. История стала наконец превращаться в ответвление естественной истории.

Вместе с историей более доступным стало пространство. Азия была теперь не только туретчиной (или китайщиной), но бесконечностью, со всех сторон обнимающей мир, в которой индийцы, поклоняющиеся страшным многоголовым богам, смешивались с живущими на американских равнинах индейцами, в которых Шатобриан увидел предшественников денди. Становясь доступным, прошлое теряло свою абстрактность и свою значимость. Отныне его многочисленные проявления сопровождались определенной искусственностью. Человечество входило в новую эру воображаемого, в которой мы живем до сих пор.

Для открытия Салона 1855 года «произведения всех художников Европы были торжественно собраны на авеню Монтень, словно для некоего эстетического совещания»⁵⁶³. Бродя по залам, Бодлер вынужден был констатировать «общую для всех участников тенденцию обряжать своих персонажей в старинные одежды»⁵⁶⁴. Но по сравнению со временами Давида, тяготевшего исключительно к римской античности, появилось кое-что новое: «...Нынешние художники, напротив, трактуя сюжеты общего характера, могущие относиться к любой эпохе, упорно одевают своих персонажей в средневековые, ренессансные или восточные костюмы»⁵⁶⁵. Здесь Бодлер констатирует превращение прошлого — во всей его глобальности — в набор сцен, готовых к употреблению. Это было немаловажное явление, вызванное сложными причинами. Одной из них было нежелание видеть то, что представало взору на улицах большого города,

потому что могло показаться чересчур новым. От этой новизны отгораживались бархатом, парчой, кисеей, драпировками, коврами, камзолами, манжетами, стрелчатými арками, балюстрадами. А современность сводилась к «временному, мимолетному, случайному»⁵⁶⁶, к эфемерному и двусмысленному, которое Константен Гис пытался запечатлеть своими беспокойными, дрожащими линиями. Вот как случилось, что слово «современность»⁵⁶⁷, доселе бывшее не в ходу, утвердилось в качестве названия четвертой главы эссе Бодлера, посвященного Гису: тому, кто готов был раствориться в толпе, оставив после себя одни инициалы; тому «одинокому страннику с живым воображением, что пересекает *бескрайнюю человеческую пустыню*»⁵⁶⁸ (эти последние слова заимствованы у Шатобриана).

Теперь, когда слово «современный» употребляется на каждом шагу вплоть до того, что само вот-вот станет антиквариатом, трудно осознать, насколько диковинно и эротично оно звучало вначале. Понять это будет легче, если принять ордалию, предложенную Бодлером: хотите узнать, что такое современность, — попросите какого-нибудь «терпеливого и педантичного»⁵⁶⁹ художника попробовать написать портрет «куртизанки нынешнего времени»⁵⁷⁰. Спустя полтора века, когда адепты и ненавистники современности заполнили своими трудами бесчисленные книжные полки, не в силах совладать с жаждой высказаться, новая попытка того, что можно было бы назвать *попыткой Бодлера*, могла бы быть и убедительной, и забавной.

Даже странно, что в стране, где почти два века бушевала ссора между классиками и модернистами (то бишь между сторонниками Античности и приверженцами современности), потребовалась такая осторожность для введения в обиход слова «современность». Что скрывалось за этим понятием? Готье однажды выдал себя формулировкой «современный, как роман Бальзака»⁵⁷¹. «Роман Бальзака» означал в его устах какие-то чрезмерные подробности

повседневной жизни в большом городе. Что-то притягательное, что, однако, непросто было принять. Бальзак — это равнина прозы, усеянная фактами, предметами, событиями и ощущениями, и все это *в одной плоскости*; Бальзак сам по себе являлся тревожным симптомом этой современности в большей степени, нежели ее теоретиком. Поэтому, будучи ярчайшим проявлением этой современности, он не мог участвовать в попытках очертить ее границы. Он воплощал собой безудержное «стремление увидеть все, ничего не упустить»⁵⁷². Бальзак — это «мятеж подробностей, требующих справедливости, подобно яростной толпе, одержимой идеей поголовного равенства. Однако любая справедливость обязательно будет попорана; любая гармония — разрушена, принесена в жертву; малейшая пошлость разрастется до гигантских размеров; каждый пустяк присвоит себе чужие права»⁵⁷³. Эти строчки Бодлера, *не* относящиеся к Бальзаку, прекрасно Бальзака характеризуют. В нем было что-то исполинское, какая-то «неискоренимая и фатальная чудовищность»⁵⁷⁴, оправдывавшая лихорадочность его персонажей. Все они в равной степени страдают от избытка значимости, от природного дара, или «гения» (потому что «у Бальзака одарен каждый, даже консьержка»⁵⁷⁵). Каждый персонаж готов взорваться, «все души являют собой оружие, заряженное волей вплоть до самого ствола»⁵⁷⁶. Эта всеобъемлющая энергия столь велика, что позволяет Бальзаку «облечь в свет и пурпур любую пошлость»⁵⁷⁷. В этом его секрет — и, судя по всему, он единственный, кто им обладает. И тут же Бодлер задает риторический вопрос: «Кто еще на такое способен?»⁵⁷⁸ Потом останавливается, будто пораженный внезапной очевидностью: «Но, по правде говоря, кто не делает этого, не делает в сущности ничего»⁵⁷⁹. Это вводное «по правде говоря» весьма красноречиво. Как если бы вдруг надо было подчеркнуть: не только Бальзак со всей своей чудовищностью, но и каждый писатель вообще должен *как минимум* облечь в свет и пурпур «любую пошлость»⁵⁸⁰.

Но ни Готье, ни Бодлер не хотели теоретически обосновывать понятие *современности*. Бодлер стремился скорее докопаться до ее сути, выделить ее как химический элемент, зафиксировать ее особенности, ее непрерывную нервную дрожь, которая постоянно его мучила и приводила в восторг. Не легенду веков, а легенду настоящего момента, во всем ее непостоянстве, мимолетности, с ее своеобразием, неотделимым от всей предыдущей истории; это то, что должно было составить сам предмет, обширное и темное вместилище чувств: «Цветы зла». Бодлер упоминает о «легенде» косвенно, когда пишет про Гиса, что его манера рисования — «*легендарное* изображение окружающего мира»⁵⁸¹.

Потом появился Рембо, великий мастер шокирующих фраз. В конце «Поры в аду», после резкого и едкого абзаца, звенят четыре слова: «Нужно быть абсолютно современным». А почему — не сказал. Современность «цветет без почему», как роза Ангелуса Силезиуса*. У этой фразы было, вероятно, немало жертв: светские дамы, однажды вдохнув аромат авангарда, уже не могли без него обойтись, захваченные кипением первых *вернисажей*. За ними последовали художники и писатели, нередко средней руки, готовые на все, лишь бы соответствовать покорившей их фразе.

* Ангелус Силезиус (1624–1677) — немецкий католический священник-францисканец, врач, писатель и поэт, автор религиозных гимнов, отличающихся мистицизмом и эротичностью. Речь идет о его знаменитом двустишии: «Роза не спрашивает „почему“, она цветет, потому что цветет».

Если Бодлер был первым, кто обозначил волнующий абрис *современности*, ему принадлежит также заслуга быть первым, кто осмыслил слово *авангард*, которое в течение нескольких десятилетий двадцатого века будоражило и зачаровывало умы, а в двадцать первом звучит как насмешка. Бодлер хладнокровно отмечал, что этот термин свидетельствует о «склонности французов к военным метафорам»⁵⁸². Склонность, типичная для иных «домоседов, бельгийцев по духу»⁵⁸³. Не будем уточнять, что подразумевает Бодлер под словом «бельгийцы». Что касается «домоседов», Бодлер объ-

ясняет это в другом месте: «Француз — это домашнее животное, настолько хорошо прирученное, что не решается ступить дальше ограды»⁵⁸⁴. Речь идет о существах, «созданных для дисциплины, иначе говоря, для единообразия», которые «не способны мыслить независимо от общества»⁵⁸⁵. Они все время говорят о *ветеранах, новобранцах, о воинствующей литературе*, о том, что кто-то *лег на амбразуру*, кто-то другой *высоко держит знамя*, третий *смело бросился в бой*. Наконец, именно французы ввели понятие «писатели авангарда»⁵⁸⁶. Так выявляются потаенные корни любого авангарда. И сколько разных мадам Вердюрен* будут потом биться, чтобы скрыть их.

Было что-то тягостное, тошнотворно-приторное в навязчивой светскости Салонов, о которых так подробно писал Дидро. Сбежать оттуда можно было, только пробив потолок и воспарив к тьеполовским небесам на росписях в Вюрцбургском дворце** — или же отворив наугад боковую дверь, за которой открывалась целая анфилада кабинетов, часто потайных, увешанных рисунками. Одного Буше там можно было найти, по словам художника, около десяти тысяч. Кроме того, там был мастер трех карандашей — красного, черного и белого: Ватто. Или Грёз со своей любимой темной сангиной. А также неумный Сент-Обен, страдающий (как и Грёз) «рисовальным приапизмом»⁵⁸⁷. А еще Фрагонар, добивавшийся в каждом своем наброске не меньшего совершенства, чем в полотнах. По словам Фосийона***, в те годы в Париже «великие ценители рисунка, любители искус-

* Мадам Вердюрен — героиня романа Марселя Пруста «В сторону Свана» (1913), держательница буржуазного салона, соперничающего с салонами аристократическими.

** Имеется в виду епископская резиденция в Вюрцбурге, построенная в XVIII веке и по богатству и пышности убранства не уступающая Версалию; Джованни Баттиста Тьеполо украсил монументальными фресками потолки парадной лестницы, императорского зала и придворной церкви; потолок парадной лестницы, занимающий площадь 650 кв. метров, изображает огромное небо, а по периметру — аллегории четырех континентов.

*** Анри Фосийон (1881–1943) — французский историк искусства.

23. Франсуа Буше. Голова девушки с собранными волосами, вид сзади. Красный, черный и белый мелок, желтая бумага, около 1740–1741 годов, частная коллекция, Швейцария



ства — не меньше, чем художники, — были подчас способны сочетать тактильную чувствительность с художественным чутьем, которое жанровая живопись развивает у тех, кто умеет ценить прекрасное»⁵⁸⁸. Если рамки картин зачастую бывали перегружены украшениями, гипсовой лепниной, то рисунки с их пустым пространством, напротив, выносили на первый план детали, пусть даже просто узел кос на затылке — как на дивном рисунке Буше 1740 года, изображающем затылок служанки. Из чего явствует, что только такие детали и вызывали тогда интерес. Именно эту перемену и хотел показать Бодлер, когда заявил о Гисе как об исключительном художнике современной жизни (и отсылка к Сент-Обену была понятной). В перспективе это значило свергнуть живопись с ее пьедестала и признать, что будет еще что-то не менее важное в кипучем царстве изображения, что придет вместе с пресловутой газетной иллю-

страцией или — хуже того — с фотографией. Через Гиса Бодлер прозрел кино и его могучую магию. Гис — в большей степени предтеча Макса Офюльса*, нежели Мане. Едва уловимый аромат настоящего времени⁵⁸⁹ — «главный признак настоящего времени» — начинал требовать призрачной, мутно-опаловой поверхности, по которой движутся фигуры. До того, как появилась фотокамера, изображения фиксировал бродивший по улицам Парижа рисовальщик.

* Макс Офюльс (1902–1957) — немецкий кинорежиссер, снимавший, в частности, в Голливуде и во Франции и прославившийся своими экранизациями романтических литературных произведений; его режиссерская манера, отличавшаяся скольжением камеры и съемками с движения, повлияла на становление Кубрика.

Гонкуры познакомились с Гисом в доме Поля Гаварни** в апреле 1858-го, за несколько месяцев до его встречи с Бодлером. Для них это был «рисовальщик английского журнала „Иллюстрейшен“, искусный художник, яркими красками запечатлевавший сцены в борделе»⁵⁹⁰. Они увидели в нем «чудака, прошедшего через взлеты и падения, объездившего полмира и чего только ни повидавшего на своем веку, человека, рисковавшего жизнью во время своих скитаний и любовных походов, прошедшего через лондонские меблированные комнаты, дома моды, немецкие игорные дома, через зверскую резню в Греции, парижские табльдоты, через редакции газет, севастопольские траншеи, лечение ртутью, чуму, константинопольских собак, дуэли, потаскух, жуликов, развратников, через затхлость, нищету, притоны, через самое дно общества, где, как в море потерпевшие крушение, дрейфуют личности без имени, босяки, все эти оригиналы, пошедшие ко дну, страшные, никогда не всплывающие на поверхность романа»⁵⁹¹. Понятно, что именно этот человек был предназначен судьбой стать «художником современной жизни»⁵⁹², певцом «сомнительной красоты»⁵⁹³, ведь он оставил сотни и сотни набросков, сделанных с про-

** Поль Гаварни (1804–1866) — французский гравер, карикатурист и книжный иллюстратор, породивший своими карикатурами понятие «анфан террибль».

ститутков всех мастей, от самых низкопробных шлюх до высокопоставленных куртизанок, которые в своих роскошных экипажах разъезжают по Булонскому лесу или с высоты театральных лож рассматривают в бинокль партер. Рассуждая о живописи, Гис не мог скрыть свою чуждость традиционным представлениям эпохи. Он провел один знаменательный вечер у Гаварни в обществе Гонкуров: «Речь зашла о живописи, о художниках, о пейзажистах, о бесчисленных картинах природы, на фоне которых ничего не происходит, о пристрастии к банальности: «Они никогда не надевают перчатки, никогда не ходят к итальянцам! Им не нравится ни музыка, ни лошади — потому что они этого лишены. Солнце, деревня — все это уже стало банальностью!»⁵⁹⁴

Если Бодлер выбрал Гиса в качестве модели, то еще потому, что он раньше Фукса* пришел к ошеломляющему открытию: иллюстраторы в ту эпоху были гораздо смелее художников. Не чувствуя на себе тяжести прошедших веков, пребывая в блаженной безвестности, не будучи обязанными теоретически обосновывать то, что они делают, и соотносить это с античными канонами, отчитываясь только перед заказчиком, боящимся потерять деньги, избавленные от унижительного отбора Салонов, рисовальщики плавали в царстве картинок и могли даже не произносить слово «искусство». Так, вместе с «Невероятными и великолепными» Ораса Верне**, модные картинки в «Журналь де дам э де мод», которым руководил де Ла Мезанжер, готовили почву для великолепных портретов Энгра, выполненных свинцовым карандашом: если

* Эдуард Фукс (1870–1940) — немецкий интеллектуал и историк, писатель, коллекционер, собиравший, в частности, порнографические картинки и ставший пионером материалистического подхода к искусству; автор «Иллюстрированной истории нравов»; ему философ Вальтер Беньямин посвятил эссе «Эдуард Фукс, коллекционер и историк» (1937).

** Орас Верне (1789–1863) — французский дипломат, художник, иллюстратор, представитель целой династии французских художников, носящих ту же фамилию; автор 33 иллюстраций к книге «Невероятные и Великолепные» («Incroyables et Merveilleuses»), представляющих французскую комически утрированную моду периода Директории (1795–1799).



24. Жан Огюст Доминик Энгр. Леди Харриет Мэри Монтегю и леди Катрин Каролин Монтегю. Карандаш, бумага, 1815 год, частная коллекция

бы не выразительный взгляд, как у инфанты Веласкеса, портрет мадемуазель Изабель Гий мог бы иллюстрировать детский модный журнал, а портрет сестер Монтегю — демонстрировать разницу между английской и континентальной модой. То же случилось и с Гисом: его многочисленные *filles / девицы*, что встречаются, ждут или развлекают клиентов в домах свиданий, прокладывают путь к афишам Тулуз-Лотрека. Гис ставит свою печать на новом виде искусства, сравнимом с фламандскими сценами деревенской жизни или с пасторальными идилиями художников галантного века. Это «пестрая картина фривольной красоты»⁵⁹⁵, нашедшей наконец свое пространство, огромное и замкнутое, и на пороге его, на ступеньках лестницы, сидят две черноволосые женщины, схожие между собой лицом и бледно-

25. Константен Гис. Порог дома свиданий.
Перо, акварель, около 1865–1867 годов,
Музей Карнавале, Париж



зеленым облаком одеяний, с обнаженной грудью и смело выставленными напоказ голыми ногами. Преодолев эти ступеньки и углубившись в темные недра заведения, зритель увидит другие притягательные и таинственные образы: например, молодую женщину в темно-синем пышном кринолине на фоне ярко-желтой стены, напоминающую одну из тех «живых кукол, чей детский взгляд излучает мрачный свет»⁵⁹⁶.

Рисунки Гиса можно было найти в большом количестве в самых разных уголках Парижа. Они продавались дюжинами. Но можно было их купить и в розницу: в зависимости от размера цена варьировалась от пятидесяти сантимов до одного франка за штуку. Судя по всему, продавец у них был один: некий месье Пико из пассажа Веро-Дода. По тематике рисунки подразделялись на четыре вида: кареты, всадники, военные и женщины легкого поведения (последние заметно преобладали). Как если бы за пределами этих четырех категорий не было ничего, достойного запечатления. Все эти рисунки объединяло одно: мгновенность, быстрота исполнения. Суть у Гиса иная, чем у карикатуристов — его друга Гаварни или Домье. Карикатура как таковая исполнена

смысла, она ищет в модели характерные, индивидуальные черты. Гис, напротив, о смысле не заботится. Его женщины, как правило, имеют невыразительное, скучающее лицо, словно выполняют какое-то неинтересное поручение. Они мало чем отличаются друг от друга — разве что кое-какими деталями туалета или прически, или еще тем антуражем, в котором их застиг рисовальщик, от убогих лачуг до роскошных экипажей. Важно также, что этих картинок было много и число их имело тенденцию расти, превращаясь в почти индустриальное производство. В Гисе Бодлер угадывал искусство наглое и бесстыдное, занятое исключительно «ежедневными метаморфозами внешнего»⁵⁹⁷ и подчиняющееся «стремительности, которая принуждает художника к небывалой быстроте исполнения»⁵⁹⁸. Это могло бы быть противоядием при его меланхолии, склонности к «сатурнианству» и летаргии. И в отдельных, исключительных случаях — как, например, в стихотворении «Прохожей» — оба подхода могли сливаться, смешиваться.

В последние годы жизненный поток швырял Гиса как ореховую скорлупку. Если бы кто захотел внимательно взглянуть в его судьбу, то нашел бы только молчание и пустоту. У него не было ни выставок, ни заказов, ни споров, ни любви, ни родных. Немногочисленные друзья умерли раньше. И если бы последний из переживших его, Надар, не написал после его смерти короткий некролог, мы бы никогда не узнали, как, попав под экипаж, с раздробленной ногой и прикованный к постели, он лежал в какой-то клинике. Насколько известно, в это время он жадно читал газеты, потому что другого источника информации у него не было. Мане написал его портрет: у него седые волосы и запущенная борода. И взгляд как будто издавека — недоверчивый и высокомерный. Бодлер отмечает, что каждую ночь Гис много часов подряд бродил по городу, а потом, когда все спали, рисовал свои картинки. Он оставил после себя две тысячи рисунков. У Бодлера их набралось несколько десят-

26. Константен Гис. Стоящая женщина. Этюд. Акварель, карандаш и чернила, линованная бумага, около 1860–1864 годов, Музей Карнавале, Париж



ков; у Готье было штук шестьдесят. Но никто не написал о нем, кроме Бодлера, посвятившего ему самое прекрасное и проницательное искусствоведческое эссе девятнадцатого века.

Подобно склонному к затворничеству Гису, Дега тоже бродил — только за кулисами и в балетных классах. В отличие от Гиса, он рисовал не *кокоток*, а балерин. Что их сближало, это одержимость и повторяемость. В своем письме 1886 года, написанном в Неаполе под дождем, Дега признается: «Я говорю о прошлом, потому что, кроме сердца, все во мне постепенно стареет. И даже в сердце моем появилось что-то искусственное. Балерины зашили его в мешо-

чек из розового атласа, немного выцветшего, как их балетные туфельки»⁵⁹⁹.

А что же импрессионисты? «Вам нужна жизнь натуральная, мне — искусственная»⁶⁰⁰. Это одно из высказываний Дега, одна из его колкостей, насмешек. Но за этим стоит целая философия, выстроенная на непримиримости. Дега отвергал идею *пленэра*, находил нелепым ставить мольберт посреди поля, чтобы приблизиться к природе (Мане, тот хотя бы, когда писал, не снимал цилиндра).

Дега был городским жителем, и, чтобы *увидеть*, ему требовался в высшей степени искусственный фильтр. Этим фильтром могли быть огни рампы, или умело созданное нагромождение предметов в мастерской, или суэта улиц, по которым он без усталости бродил («Ambulare, postea laborare» / «Бродить, а потом работать» — девиз, который он сам себе придумал). Нужно было, чтобы что-то привлекало взгляд, создавало иллюзию, манило прочь. Какая-то необъяснимая зыбь в глубинах опустошенной души. Дега всячески избегал говорить о себе, заставляя нас взглянуть на мир его глазами: невзначай, украдкой, чтобы застигнуть его врасплох, толкуя о чем-то другом. И тогда, может случиться, его слова достигнут едкого пафоса. В письме к своему другу Руару Дега оправдывается, почему никуда не трогается из Парижа, в то время как все уезжают за город: «В городе тоже недурно, если вам там нравится. А мне, как вы сами знаете, нравится чрезвычайно. Я продолжаю наблюдать: за лодками, за катерами, за людьми, что развлекаются на воде, да и на суше тоже. Мельтешение вещей и людская суэта в конечном счете умиротворяют, если только можно в чем-то найти умиротворение, когда мы так несчастливы. Если бы листья на деревьях не шелестели, как печальны были бы эти деревья и мы вместе с ними! В соседнем саду растет какое-то дерево, трепещущее при каждом порыве ветра. И что же? Даже когда я в Париже, в моей грязной мастерской, я вспоминаю, как

оно прекрасно...»⁶⁰¹ Это «какое-то дерево» олицетворяло для Дега всю природу в целом. По отношению к природе он испытывал то же недоверие, что и Бодлер. Но ему не нужны были ни теология, ни ссылка на первородный грех. Ему не нужен был Жозеф де Местр. Дега хватало рисования. Жизнь его была «разлинована, как нотный лист»⁶⁰². С утра до вечера он сидел перед мольбертом у себя в мастерской. Похоже, его нисколько не манили *естественные* ловушки, в которые уже угодили многие современники, а последующие поколения так и вовсе будут ими одержимы: это инстинкт, секс, спонтанность, счастье, добрый дикарь, новый человек. Если он замечал хоть малейший намек на эти новшества, то мгновенно отворачивался. Однажды к нему подошла некая дама и совершила грубейшую ошибку, назвав его *Мэтром*⁶⁰³. Потом она заявила, «как будто сообщала важное для Дега известие: „Мой сын пишет картины, и его живопись невероятно *правдива* по отношению к природе...“ — „А сколько лет вашему сыну, сударыня?“ — „Скоро пятнадцать“. — „Такой юный — и уже правдив по отношению к природе! — воскликнул Дега. — Знаете, сударыня, это безнадежно...“»⁶⁰⁴.

Дега — «трудный человек» в том смысле, какой вкладывает в это понятие Гофмансталь. Для такого человека «болезнь жизни»⁶⁰⁵ — не открытие и не катастрофа⁶⁰⁶, способная застать врасплох. Если Мане стремился быть человеческим и мгновенно узнаваемым в своих поступках и порывах, то психика Дега с самого начала была защищена ревностно оберегаемой броней. Все окружающие были вынуждены признать, что значительная часть его жизни была покрыта *тайной*. В остальном его повседневное существование ничем не отличалось от существования любого буржуа. Респектабельность, размеренность, любовь к красивой одежде, даже склонность общаться скорее с химиками, инженерами и изобретателями, нежели с художниками или, хуже того, с литераторами: внешние черты сводились к этому.

Дега часто говорил, что хотел бы, чтобы критики, торговцы картинами, салоны, журналисты и литераторы оставили его в покое. Есть основания полагать, что он действительно так думал. Хотел писать картины — и прислонять их к стене. А потом, по прошествии нескольких часов — или нескольких десятилетий (как случилось с «Мадемуазель Фиокр»), — возвращаться к ним снова. Не выносить их из дома; а если случится вынести, то постараться как можно скорее вернуть их обратно и что-нибудь в них подправить. Вот образ жизни Дега. Он ненавидел тех, кто стремился все *объяснить*. Однако те, кто стремился лишь понять, ему тоже не нравились. Он никогда не пояснял, что именно он намерен сделать. Дега считал, что самое главное наставление дал ему когда-то Энгр — в тот единственный раз, когда они говорили: «*Рисуйте линии, много линий*». К этому мало что можно добавить. Далее начинался уже зашифрованный язык, яркими примерами которого являлись иные сентенции того же Энгра. Разговаривая с Бланшем*, Дега вскакивал и провозглашал:

«Форма заключается не в линии, она строится внутри линии».

«Тень накладывается не рядом с линией, а на линию».

«Рефлексы на боковых тенях чужды подлинному искусству»⁶⁰⁷.

Всё это были изречения Энгра, торжественно повторяемые Дега. Их смысл непременно должен был являться тайной, доступной только *для художников*. Иначе говоря, рассуждать об искусстве было для Дега мукой — и все же это ему нравилось. Результат, правда, был обескураживающий: «Я способен подобрать самые ясные и точные слова, чтобы объяснить, что я хочу, при этом я говорил об искусстве с умнейшими людьми — и они меня не поняли... С теми же,

* Имеется в виду Жак-Эмиль Бланш (1861–1942) — французский художник и писатель, автор портретов многих своих знаменитых современников, например Пруста, Стравинского, Жида, Монтерлана, Кокто, Джойса, Бердслея и др.

кто и без слов все понимает, слова не нужны: скажите ммм! ооо! ааа! — и все ясно»⁶⁰⁸. Комическая ситуация, когда для взаимопонимания достаточно нескольких нечленораздельных звуков. Мука начиналась, когда о живописи принимались рассуждать другие. Так, например, Гюисманс* подтолкнул Дега к следующему характерному высказыванию: «Все эти литераторы полагают, что способны быть художественными критиками, словно живопись — такая общедоступная вещь»⁶⁰⁹. Получается, что из всех областей знания живопись — самая древняя и самая закодированная, сродни эзотерической истине, защищенной тайной, которую невозможно выдать по той простой причине, что *нет способа* это сделать. Впрочем, Дега никогда не употреблял слово «эзотерический» — еще одно «вычурно-литературное» словечко.

* Жорис-Карл Гюисманс (1848–1907) — французский писатель и критик искусства, первый президент Гонкуровской академии.

Валери мечтал, что когда-нибудь появится «Единая история духовных ценностей»⁶¹⁰, которая заменит отдельно взятые истории философии, искусства, литературы и наук. Как всегда бывало с его самыми смелыми прозрениями, он не захотел идти дальше идеи. И кокетливо запрятал ее в «Отступление»⁶¹¹, явившееся, в свою очередь, частью пространного очерка «Дега. Танец. Рисунок». О том, как выглядела бы «Единая история», о которой он мечтал, свидетельствует лишь один пример: «В подобной аналогической истории Дега занимал бы место между Бейлем** и Мериме»⁶¹². Ловкий маневр, чтобы вернуть Дега к его призванию «неисправимого одиночки»⁶¹³. И сразу вслед за этим Валери дает пример такой «аналогической истории», родившейся у него в мозгу. По поводу Дега он пишет, что «его рисунок трактует тела с той же любовью и с той же жестко-

** Мари-Анри Бейль — имя Стендаль не сразу закрепилось за этим писателем, подписывавшим свои произведения сотней разных вымышленных имен; так, Бальзак, посвятив ему эссе, озаглавил его «Эссе о Бейле»; псевдонимам Бейля посвящена целая глава в книге Жана Ста-робински «Живой глаз» («Oeil vivant»).

стью, с какими Стендаль изображает характеры и побуждения людей»⁶¹⁴. С тех пор «аналогическая история» не слишком продвинулась вперед. Она так и осталась *desideratum* (мечтой), но от этого не менее насущной, тем более в нашу эпоху интеллектуального оскудения.

Ничто так не приближается к немоте, как мастерство художника. И чтобы скрыть эту немоту, живопись могла подавать себя, как того хотел Дега: в качестве «особой, исключительной дисциплины»⁶¹⁵, состоящей сплошь из «тайн»⁶¹⁶ и отличающейся «техническим эзотеризмом»⁶¹⁷ (терминология Валери). Воплощаясь в слове, эта область превращалась либо в профессиональный язык, герметичный для непосвященных, либо в безапелляционные сентенции, подобные Энгровским, которые, впрочем, всегда оставляли ощущение пустоты и непостижимости. Это касалось также самого Дега. «Рисунок — это не форма, это способ видеть форму»⁶¹⁸ — вот одна из самых известных его фраз. Но если молодой Валери просил каких-нибудь разъяснений, Дега выходил из себя. Чем дальше, тем более открыто живопись заявляла о своей враждебности слову. Максима «ut picture poesis» («поэзия подобна живописи») потеряла свое значение, да и сама живопись уже не допускала, чтобы поэзия была «живописью, рассказывающей истории»⁶¹⁹, как предрекал Бенедетто Варки*. Замкнувшись в себе, не обращая ни малейшего внимания на *либретто* (так в программках Салонов назывались краткие описания сюжета полотен — последнее, что оставалось от утраченной иконологичности), живопись все больше становилась самодостаточной и отдельной от танцовщиц, гладилиц и неумимых купальщиц, которых упорно писал Дега, как будто видя в этих сосредоточенных фигурах, чьи движения сво-

* Бенедетто Варки (1503–1565) — итальянский гуманист, поэт и писатель; автор двух знаменитых лекций, прочитанных им во Флорентийской академии: первая — о творчестве Микеланджело, вторая — о проблеме сопоставления между изобразительным искусством и литературой.

дятся к минимуму, к скупым обыденным жестам, упорство немоты, свойственной также его собственному искусству.

И все же у него местами встречаются похожие на обломки отдельные фразы, порождающие ощущение приближения к «таинству» живописи. Почти слепому, «вконец одичавшему, непримиримому, невыносимому»⁶²⁰ Дега осязание, казалось, заменило зрение. «Он ощупывал предметы»⁶²¹ — и говорил о живописи так, как будто воспринимал ее на ощупь. О полотне он говорил: «Оно плоское, как красивая картина»⁶²². От этой фразы вздрагиваешь: она — осколок знания, остававшегося бессловесным. Ее цитирует Валери в конце своего эссе «Дега. Танец. Рисунок». Там же, по поводу искусства, с неожиданным презрением он роняет несколько слов, касающихся Паскаля, который «не умел смотреть: иначе говоря, забывать названия тех вещей, которые видел»⁶²³.

Дега порой напоминает господина Теста*. В доказательство сходства он отказался от посвящения ему «Вечеров с господином Тестом». Сказал, что «поэты ему надоели»⁶²⁴. К тому же этот молодой Валери, с которым так приятно было беседовать, имел один серьезный недостаток: он все хотел понять. Для Дега это было невыносимо. Что до Валери, он был очарован Дега: отчасти художник был призраком господина Теста, отчасти способствовал его созданию. Валери и сам признал это однажды, по свидетельству Эдмона Жалу: «Как-то раз Поль Валери сказал мне, что человек, больше всего напоминающий ему господина Теста, это Дега... Дега был настолько же обособлен в своем жанре и не поддавался классификации, насколько господин Тест — в своем»⁶²⁵. Вначале Валери нравилось наблюдать за Дега: «Каждую пятницу Дега — верный, искрометный, невыно-

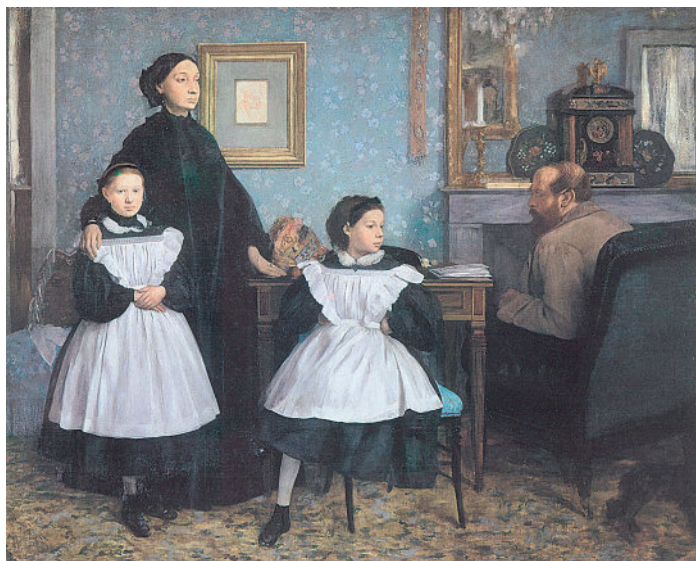
* Господин Тест, персонаж Поля Валери, нарочито безликий, «деперсонифицированный» антипод романтического герою, сосредоточенный на собственном Я, на самопознании и самоанализе, олицетворяющий собой «безличность» как принцип подлинного искусства.

симый — оживляет вечерние застолья господина Руара. Он зрит в корень, всех терроризирует, источает веселье»⁶²⁶. Его «характерная черта» — «своего рода грубость интеллектуального замеса»⁶²⁷. И это позволяет ему избегать «жеманных нелепостей Малларме, которым нет конца». Зато у Дега есть «свои чудачества»⁶²⁸. В частности, антисемитизм.

До Дега существовало разумное правило помещать изображаемого на портрете в центр картины. Кроме того, было принято, чтобы все фигуры, даже второстепенные, изображались на полотне *целиком*. Поле картины, при всех своих произвольных ограничениях, должно было обеспечивать целостность фигур.

Дега все изменил. Возможно, это даже не было осознанное решение и уж тем более не утверждение какого-то нового принципа. Дело было в избыточности движения. Когда это началось? Не с самого начала, потому что первые портреты Дега сохраняли традиционную композицию с фигурой в центре. Новизна впервые драматично проступает в «Портрете семьи Беллелли». Это было серьезное полотно, которое в течение семи лет привлекало внимание к молодому Дега. Сначала оно называлось просто «Семейный портрет»,

27. Эдгар Дега. Семья Беллелли. Холст, масло, 1858–1869 годы, Музей Орсе, Париж



то есть изображало нечто, имеющее ядро, — и ядром этой композиции являлась пустота в центре картины. Отец сидит, повернувшись спиной к зрителю, и все четыре фигуры смотрят в разные стороны. Каждая как будто стремится исключить других из своего поля зрения — как это заметно и на отдельно взятом портрете двух сестер Беллелли. Это некие психические сущности, решившие не соприкасаться. У матери такой неподвижный и отсутствующий взгляд, что кажется, будто она слепа. Девочки с виду упрямы: та, что в центре, упорно отводит от художника безучастный взгляд, как будто опровергая свое центральное положение в композиции. Вторая смотрит на художника со скучающим видом, словно хочет спросить: «Когда же кончится эта мука?» Отец семейства сидит к художнику спиной и — главное — *вообще не имеет взгляда*. Нам известно по разным свидетельствам, что в семье Беллелли царили взаимные неприязнь, непрощенные обиды, непримиримость: настоящий домашний ад. Этаким южный Стриндберг. Групповые портреты обычно заказывали, чтобы показать единство, сплоченность, гармонию. Побуждающим мотивом могли быть также гордость, тщеславие. Дега, напротив, желал написать — и упорно совершенствовал свой метод — семью, сплоченную взаимной ненавистью. Но не странность пространственного решения отражает психологическое состояние изображаемых. Наоборот, психологическое напряжение, царящее между персонажами, является поводом для пространственного новаторства: *в композиции нет центра*. Центр больше не является символом. В данном полотне центр занят обоями и многочисленными рамками, в том числе рамой каминного зеркала. В другой картине центром может служить букет хризантем, как на портрете г-жи Вальпенсон: букет нужен, чтобы сдвинуть фигуру с традиционного центрального места. Почти пятьдесят лет вел Дега подспудную, саботажную, непрестанную борьбу с канонической композицией.



28. Эдгар Дега. Сестры Беллелли (Джованна и Джулиана Беллелли). Холст, масло, 1865–1866 годы, Музей искусств округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес

Пустынная холмистая равнина. Проблески солнца в низком, затянутом облаками небе. Вдали — дым бушующего пожара, сквозь него прорываются языки пламени. Еще дальше, на взгорье — силуэт готической колокольни и какие-то строения. На первом плане — широкая пыльная дорога. Два дерева на обочине тянут к небу худосочные, сухие ветви. Что еще? Девять обнаженных женщин. Три из них мертвы — или при смерти. Две идут прочь, но, похоже, не в силах бежать: так бывает в страшном сне. Еще две прислонились к дереву; они схвачены в момент конвульсивного движения, как будто их пронзили стрелы и они пытаются защититься. Одна, похоже, привязана за руку к дереву. Другая согнулась, свесив длинные рыжие волосы, словно желая за ними спрятаться. Еще одна женщина лежит в пыли.

У всадника справа поперек лошади, как тюк, лежит еще одна жертва: видны только ее ноги и ягодицы. На первом плане различима женщина-призрак, которую Дега почти целиком замазал; остались видны только ее ноги. Она стояла спиной к зрителю и наблюдала, возможно оцепенев от ужаса, за происходящим — немой свидетель подготовительного рисунка.

Кто же главные действующие лица этой сцены? Три всадника в обобщенно-средневековых костюмах. Один из них обернулся и готов выпустить стрелу. Другой следит за ним взглядом. Третий собрался ускакать прочь с добычей поперек седла. Все трое действуют сообща, не обсуждая своих намерений: они собрались уничтожить тех женщин, что еще живы, и убраться восвояси.

Загадочная картина — и страшная. Когда она была выставлена на Салоне 1865 года, название у нее было «Эпизод средневековой войны» (без какого бы то ни было комментария). Она не иллюстрирует никакой исторический эпизод. Зритель сам должен придумать его. Что привело девять обнаженных женщин (у трех из них имеются кое-какие обрывки одежды) в чисто поле, что заставило их отдаться на поругание трем невозмутимым и безжалостным всадникам? Женщины представляют собой легкую мишень. Одни уже повержены (но в их телах нет стрел, на них не видно крови). Оставшиеся в живых — совершенно очевидно — будут пронзены мгновение спустя.

Гораздо больше, нежели в картине «3 мая 1808 года в Мадриде» Гойи, гораздо больше, нежели в полотне «Расстрел императора Максимилиана» Мане (которое, поделенное на четыре части, фигурировало в коллекции Дега), в этой работе противопоставлены беззащитность и произвол. Приглушенные, землистые, напоминающие фреску тона, рассеянное, тусклое освещение, редкие акценты цвета (желтый камзол лучника, огненно-рыжие волосы женщины, красные штаны всадника справа) — все свидетельствует о холодной

продуманности и безмолвии происходящей сцены. Главное — жест, несущий смерть, подчеркнутый униженными позами жертв. Пройдет несколько секунд, и на пыльной дороге останутся лежать лишь несколько обнаженных женских тел. Что же всадники? Их и след простынет.

Дега никогда ни словом не обмолвился об этой картине. Но всегда держал ее под рукой, в своей мастерской. После Салона 1865 года прошло более пятидесяти лет, прежде чем полотно было снова выставлено: на этот раз на аукционе в 1918-м, когда после смерти художника его коллекция пошла с молотка. И началась странная история недоразумений по поводу названия. В каталоге картина значилась как «Злоключения города Орлеана». Однако какой именно эпизод из истории Орлеана эта картина иллюстрирует, определить не удалось. Возможно, Дега имел в виду кровопролитную осаду города англичанами в 1429 году. Но хроники тех лет не дают сколько-нибудь надежных сведений о драматическом событии. Сюжет и по сей день остается тайной, и эта тайна подводит нас к другой эзотерической теме: женщины Дега — а женщины занимают в его творчестве главенствующее положение.

«Сцену войны» предваряют многочисленные рисунки женских ню, справедливо расцениваемые как лучшие работы Дега. Более того, они очень напоминают Энгра. Если рассматривать их — и одновременно сравнивать с женскими фигурами на картине, — становится понятно, что они являлись для Дега своего рода *каталогом поз и движений*, к которому он впоследствии обращался для разных композиций, в особенности для создания интимных сцен с тазами и ванной. Но не только это. В вышеозначенном каталоге фигурируют две в высшей степени символические цитаты: женщина, привязанная к дереву, воспроизводит «Анжелику», прикованную к скале, — картину Энгра из коллекции Дега. Кроме того, в его коллекции значились замечательный подготовительный рисунок Энгра и не менее замечательная

29. Эдгар Дега. Сцена войны
в Средние века. Бумага, масло,
1865 год, Музей Орсе, Париж



копия фигуры Анжелики, сделанная самим Дега в 1855-м, то есть лет за десять до написания «Сцены войны». Что касается фигуры, простертой в пыли в правой части картины, она цитирует «Смерть Жозефа Барá» кисти Давида, которую Дега копировал в авиньонском музее Кальве все в том же 1855 году. По сути, это образчик неоклассической эротики, мрачная разновидность эротического гермафродитизма. Барá — тринадцатилетний герой, революционер, убитый вандейским сбродом, поэтому снова возникает вопрос: как могло случиться, что он погиб обнаженным и почему лежит брошенный на неясно прописанном фоне? Тот же вопрос неизбежно возникает по поводу девяти обнаженных женщин Дега. Женские фигуры Дега вообще не свидетельствуют ни о каком импрессионистском *счастье*. То, что можно предположить в связи с ними — прискорбно. Все они ведут свой род от девяти неведомых жертв, пронзенных стрелами и брошенных на пыльной дороге посреди безлюдных полей.

«Сцена войны» построена на особой жестокости, которой не было аналога в те времена. Либо вообще невозможно ее себе представить (такова была реакция современников; Галеви* был единственным, кто признал, что

* Имеется в виду Людовик Галеви (1834–1908), представитель богатой талантами семьи, драматург, либреттист и романист, создавший вместе с Анри Мельяком жанр оперетты и высмеивавший в них нравы Второй империи.



30. Жак-Луи Давид. Смерть Жозефа Бара. Холст, масло, 1794 год, Музей Кальве, Авиньон

речь идет о какой-то «обескураживающей фантазии, странном, приводящем в замешательство произведении»⁶²⁹). Либо можно рассматривать ее как предсказание грядущих времен. То, что сцена происходит в средневековом обрамлении, всего лишь подчеркивает исключительность представленного на картине.

Что это война — очевидно, об этом свидетельствует горящий на заднем плане город. Но три всадника одеты не по-военному. Это могут быть дворяне, высланные вперед для разведывания обстановки. Девять женщин не похожи на то, как изображали жертв: они все молоды, прекрасны и абсолютно безоружны: голый человек в чистом поле. По отношению к ним три всадника ведут себя спокойно и решительно: один в них стреляет, другой увозит свою добычу на коне. Оба действия, похоже, равноценны. Эти женщины — вещи, которыми можно владеть и распоряжаться. Почему — не объясняется, и объяснений требовать бессмысленно. Вокруг — никаких следов военного сражения. Воздух застыл, неподвижен. Никаких свидетелей, возмездия никто не потребует. То новое, что происходит в этой сцене, — это новый способ убивать. Для него требуется спокойствие. Жертвы образуют группу, но пока еще не массу;

они не могут рассчитывать на какую бы то ни было помощь, потому что вокруг — безмолвная дикая местность. Эта картина наводит на совершенно новые размышления. Неизвестно, кто эти всадники: воины ли, преступники или каратели.

«Портрет мадемуазель Э. Ф.: к балету „Источник“» (под таким загадочным названием полотно было представлено на Салоне 1868 года). Это единственная известная нам картина, в которой пейзаж и театральные декорации сливаются воедино. Не об этом ли так долго грезил Запад, замерший в нерешительности между Природой и Искусством? И пытавшийся это противопоставление преодолеть. Дега совершил важный шаг преодоления. Этот его шаг подобен танцевальному па; это возвышенное, молчаливое, мимолетное видение, которое никогда больше не повторится — ни у Дега, ни у других художников. Мадемуазель Эжени Фиокр, звезда парижской Оперы, которую боготворил весь Париж Второй империи, предстает в центре отдаленно-ориенталистской картины, в обличье грузинской принцессы. Печальная и задумчивая, она устремила неподвижный взгляд вдаль, где, предположительно, должно простираться озеро. Подле нее две девы и расседланная лошадь, пьющая воду — или, во всяком случае, тянущаяся к воде. Только вот настоящая ли это вода? Или это твердая зеркальная поверхность? В сущности, отражения фигур в этой поверхности занимают почти половину картины. Поверхность воды кажется очень жесткой. Может, это все-таки зеркало? Однако трудно вообразить себе лошадь, которая с невозмутимым спокойствием пила бы из зеркала. За спиной лошади мы видим берег и скалы, написанные вполне натуралистично, повторяющие некоторые эскизы, сделанные Дега во время путешествий. Их трудно вообразить себе из папьемаше. Есть, впрочем, некоторые детали, не совпадающие друг с другом. На берегу, справа, одна из дев, сопровожда-

ющих принцессу, сидит, опершись на белое покрывало. Это покрывало лежит на поверхности воды. Если бы это была настоящая вода, покрывало должно было бы намокнуть. Но дева положила руку на белую ткань, и мы видим, что ткань лежит на твердом: значит, зеркало? Непонятно местоположение и второй девы, которая, повернувшись к скалам, играет на музыкальном инструменте, который должен представлять собой гусли — но на самом деле больше похож на лютню. Ее охряного цвета платье, ниспадающее до ног, тоже касается воды — и тоже не намокает. Но если мы переведем взгляд на принцессу Нуредду (мадемуазель Фиокр), то заметим, что она сидит, опустив босые ноги в воду. И вот ее-то ноги по-настоящему опущены в озеро, более того, от них по воде идут легкие круги.

Затем взгляд скользит вверх, и мы видим, что принцесса в задумчивости подперла щеку рукой. Под ее локтем на огромном валуне лежат три подушки, как будто перенесенные сюда, на лоно природы, из какого-то восточного интерьера. Если мы снова скользнем глазами вниз, то обратим внимание на камни, кое-где выступающие из воды. Но чуть правее камни превращаются в аккуратно выложенную вдоль кромки воды бороздку. Как такое может быть? Оказывается, что это не камни вовсе, а край ковра, лежащего на берегу. Настоящие скалы переходят в ковер, а ковер упирается в озеро, которое на самом деле — зеркало. Головокружительные превращения. Почти насмешка. В сущности, не зная мы название картины и балет Делиба, мы бы не стали останавливаться на таких мелочах, мы бы их даже не заметили — а увидели бы в картине просто экзотическую сцену, обстоятельств которой мы не знаем.

Ее можно было бы рассматривать как сцену отдыха странствующего каравана, от которого отбились три молодые женщины. Когда Золя увидел картину на Салоне, то отметил, что ее следовало назвать «Отдых у озера». Но если знать настоящее название, возникает море вопро-

31. Эдгар Дега. Портрет мадемуазель Э. Ф. в балете «Источник». Холст, масло, 1867–1868 годы, Бруклинский музей, Нью-Йорк



сов. Что перед нами? Статичная сцена в балете (когда появляется принцесса, облокотившаяся на валун)? Или это три балерины, присевшие передохнуть во время паузы? А что же тогда лошадь? У нее тоже пауза, и она преспокойно пьет зеркало? Или же это далекий кавказский пейзаж из древней легенды, а принцесса — воплощение какого-то предыдущего существования — приняла облик мадемуазель Фиокр? Тогда эта картина принадлежит к *историческому* жанру. Даже если речь идет об истории неподвижной и неопределенной? Похоже, решения нет, потому что обе эти — несовместимые — возможности прочтения картины в равной степени убедительны. У каждой версии свои веские аргументы. Но общая тональность полотна такова, что противопоставление бессмысленно. Идет ли речь об антракте в *Оперá Лё Пелетье** (и тогда это балет «Источник», девятью

* *Оперá Лё Пелетье* находилась на одноименной улице в 9-м округе Парижа, близ бульвара Итальянцев, и просуществовала с 1821 года по 1873-й, когда сгорела в одну ночь на 29 октября; за свою историю она многожды меняла название и изначально называлась Королевская академия музыки. Ей предшествовала Опера на улице Ришелье, разрушенная в 1820 году по приказу Людовика XVIII как реакция на убийство в этом здании герцога Беррийского.

годами позже вошедший в состав *morceaux choisis* (отрывки) по случаю открытия Опера́ Гарнье*) — или об отдыхе жестокой принцессы Нуредды перед тем, как она пустится танцевать; а может, о мгновении, почти канувшем в Лету, в далекую, легендарную эпоху. В сущности, это ничего не меняет, как будто все эти моменты сводятся к одному — или, по меньшей мере, сближаются, как картинка и ее отражение, — в зеркале или в чистой, прозрачной тверди воды. Впрочем, в картине есть визитная карточка Дега, его клеймо; но это не подсказка, чтобы разгадать загадку; этот знак нужен, чтобы приблизить к нам аберрации зрения: между ног у лошади мы видим две розовые балетные туфельки. Это единственный след, оставленный временем, бегущим от легендарного Востока к сцене Опера́. Это автограф художника, исчезающего после того, как он соединил вещи, доселе разъединенные: искусственность театральной сцены и натуральность природы с журчащим ручьем. В конечном счете, это единственный *пленэр*, который позволил себе Дега. А позади него — кулисы и актерские гримерки.

* Опера́ Гарнье, которую в России принято называть Гранд Опера, а во Франции именуют по фамилии архитектора, была задумана в 1858 году а в 1860-м поручена молодому, но многообещающему архитектору Шарлю Гарнье с тем, чтобы заменить старую и неудобную Оперу Лё Пелетье; строительство вписывалось в проект общей модернизации Парижа, затеянной префектом округа Сена бароном Османном; новое, пышно украшенное здание полностью соответствовало тяготеющим к роскоши и легкомыслию вкусам эпохи.



32. Эдгар Дега. Балерины (всер). Гуашь, масло, пастель по шелку, около 1879 года, Музей искусств города Такомы, Такома

Сцена — это однообразное и плоское пространство, изборожденное тонкими поперечными линиями: ничего общего с природой. Движения балерин соответствуют строго ограниченному перечню балетных поз, пригодных только для сцены. А что скрывается в глубине этого пространства, позади досок, истоптанных балетными тапочками? Кулисы, зеркала, расписанные задники — будь то Опера́ на улице Лё Пелетье, или Опера́ Гарнье, или любой другой театр. А что мы видим на картинах Дега? Мерцание каких-то невероятных красок: ярко-оранжевая, изумрудная, едко-желтая, пылающе-розовая — они поблескивают в глубине сцены, образуют кущи и диковинные пятна, надвигающиеся на балерин. Порой можно различить стволы, кроны, ветви с листьями, которые потом сливаются в сплошное цветочное марево, словно в сияющем красками лесу вдруг образовался проход, чтобы тут же сомкнуться. Как будто природа сдерживает свои волны, а потом бросает их к ногам балерин или им на плечи, но не захлестывает целиком, потому что эти худенькие, угловатые *petits rats** с упорством продолжают выполнять свои трудные упражнения. Строгая геометрия балетных движений и колыхание светящихся цветочных масс — вот та стихия, которую Дега, не боясь однообразия, переносит на свои полотна — подобно иным голландцам, упрямо изображавшим пасущихся на лугу коров, или византийцам, не устававшим писать религиозные шествия.

* «Petits rats» [пёти ра] — «крысками» называли учениц балетной школы.

Слияние природы и сцены наиболее провокационным и коварным образом предстает в «Портрете мадемуазель Э. Ф.». Эта картина уникальна, но пример такого соединения несоединимого у Дега — не единственный. Более того, он стал эзотерической предпосылкой для других многочисленных работ Дега — пастелей и гуашей, изображающих балерин. Порой искусственность театральной сцены передана очень зримо: так, в картине «Звезда» 1878 года заметны фанерные щиты кулис, а в полотне «Балет в Парижской Опере» 1877



33. Эдгар Дега. Балерины и театральная постановка (веер). Гуашь с золотыми бликами на шелке, нанесенном на бумагу, около 1878–1880 годов, частная коллекция, Швейцария

года пальмы написаны так, что не остается сомнения: это задник. Впрочем, в других своих работах Дега идет иным путем: он представляет сцену настолько обобщенно, что создает иллюзию природы — но природы, чуждой любителям пленэра. (Дега мечтал о том, чтобы полиция задерживала их как нарушителей общественного порядка.) На трех веерах, придуманных Дега в 1878–1880 годах, этот прием доведен до максимума. На всех трех представлены балерины — но всякий раз центром композиции является цветное пятно, неровное, растекшееся: на одном веере оно зеленоватое, на двух других — с розовыми и желтыми вкраплениями. При этом чем важнее форма, тем деликатнее хроматические сочетания. Можно сказать, что балерины выныривают на мгновение из этого многоцветного хаоса, занимающего всю композицию. Кроме того, их фигурки вырисовываются на фоне расписанных щитов (на первом веере мы видим также силуэты наблюдающих за ними поклонников в цилиндрах). На втором, самом смелом из вееров (сегодня он хранится в частой коллекции в Швейцарии), только головы балерин виднеются из-за волнообразного пятна и из-за розовых прихотливых древесных стволов: нимфы притаились в чаще. И наконец, на веере из коллекции Балтиморского художественного музея группа балерин спасается бегством, преследуемая огромным, во все небо, темным облаком, в котором можно предугадать зарождение

34. Эдгар Дега. Балерины. Рисунок для веера. Гуашь (или темпера) с золотом и углем по шелку, около 1879 года, Художественный музей, Балтимор



неформального искусства. Тем критикам, которые могли бы упрекнуть Дега в пренебрежении реальностью, природой (а таковых было немало), художник мог бы ответить, что эти три веера являются апофеозом природы и к живописи девятнадцатого века относятся как предыстория к истории; это природа глубинных тектонических процессов, образование гигантских лагун, на поверхности которых проступает нежно окрашенная зыбь, из коей неожиданно выплывают отдельные части тела балерин, словно танец является случайной формой существования хаоса.

В записной книжке № 21 (1866), среди адресов моделей (возможно, кокоток), поставщиков, торговцев, сокращенных цитат и карандашных рисунков (это период работы над «Мадемуазель Фиокр», поэтому много набросков лошадей и жокеев), Дега записал также строчки, напоминающие куплеты восемнадцатого века:

Piron plus gai que délicat
 Sans nul préliminaire
 Dit partout qu'un chat est un chat
 Moi je dis le contraire
 Souvent un seul mot
 En dit beaucoup trop
 Mais qu'une gaze fine

Sans cacher les traits
Voile le portrait...
Le reste se devine⁶³⁰.

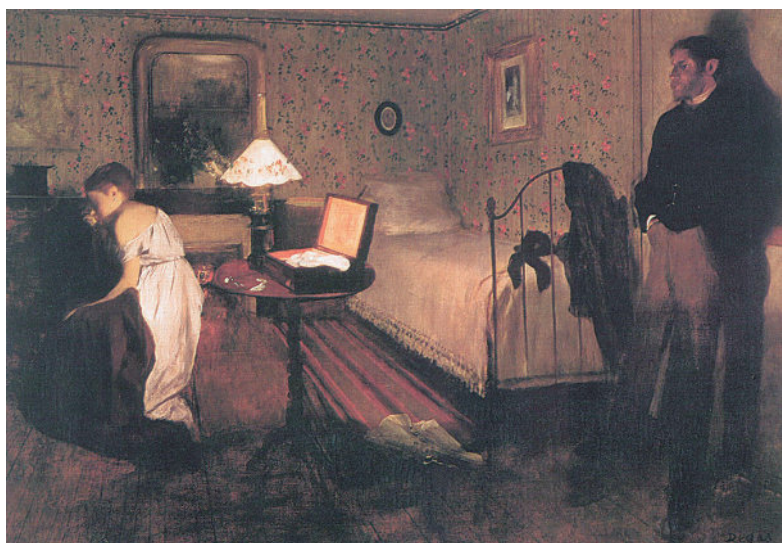
Пирон* остряк и весельчак
Но правду рубит он сплеча
Мол, кот есть кот — все ясно
Но с ним не все согласны.
Словечко веское порой
Бывает слишком резко
Но ты вуалию закрой
Портрет, как занавеской.
И что же — скрытые черты
Под тканью угадаешь ты.

* Алексис Пирон
(1689–1773) — француз-
ский куплетист, драматург
и мастер эпиграммы, сам
являвшийся объектом
едких эпиграмм.

Дега всегда избегал высокопарных заявлений, касающихся творчества. Лишь иногда, подобно Энгру, он высказывал суждения о рисунке или цвете, понятные только таким, как он, одержимым, демонстративно молчаливым художникам. Но здесь, в своей записной книжке, между двух лошадиных голов, он оставил запись, которая напоминает некий основополагающий принцип и вытекающие из него многочисленные выводы: не только никогда не говорить, что «кот есть кот» (подобная тавтология была свойственна Курбе, что, однако, к счастью, не сказалось на его живописи, — но, напротив, демонстрировать свое «несогласие». А что является «несогласием» по отношению тавтологии? Умолчание. Это и есть, по мнению Дега, основа живописи. Но кроме умолчания, надо все же что-то *сказать*. Однако слово подчас — и даже довольно часто — «бывает слишком резко»⁶³¹. И тогда умолчание должно превратиться в зияние. А как же иначе? Как быть, если бóльшую часть своей жизни художник сидит в мастерской и пишет? Достаточно, чтобы «тонкая вуаль, не скрывая черт, опустилась на портрет»⁶³². Вот, пожалуй, самая точная характеристика живописи Дега. Кто

не в состоянии приподнять эту полупрозрачную завесу, вуалирующую его полотна (напоминающую цветную пыльцу, которой торговцы осыпают искусственные цветы), тот не видит Дега. Именно эта пелена отличает его от другого, родственного ему художника: Эдуарда Мане. Но секрет Дега состоит не только в «вуали», а в том, как эта вуаль воздействует: она позволяет угадать то, что сокрыто от глаз. Точность рисунка долгие годы была характерной чертой Дега. Как рисовальщик линий, он был единственным последователем Энгра. Вуаль для него должна быть почти неосязаемой, она нужна лишь для того, чтобы исключить возможность буквального понимания. Картина должна быть завуалирована, но отличаться четкостью: так Дега видел изображаемый им мир. По этой причине он говорил, что «природа проста»⁶³³. Некоторые персонажи Дега ощутимо, хотя и безмолвно, присутствуют в картине, словно знают что-то мрачное, только что случившееся и не подлежащее огласке. Так обстоит дело с картиной «Семейство Беллелли», где несчастье и взаимные обиды почти физически ощутимы, будто ими напоен воздух, а обе девочки, хмурые и отсутствующие, только и ждут, когда кончится пытка позирования.

Спальня молодой женщины. Без роскоши, но опрятная. В углу — железная кровать. Бледно-розовое покрывало старательно расправлено. У кровати полосатый коврик. На стене зеркало в золоченой раме. Стены затянуты обоями с зеленовато-розовыми мелкими цветами. Абажур на лампе тоже в цветочек. На комодѣ слева — перевернутый цилиндр. Значит, мужчина с бородой, прислонившийся к стене, вошел не сейчас. Что-то уже успело произойти. Это становится понятным также, когда мы замечаем брошенный на пол корсет. Это единственный элемент, свидетельствующий о беспорядке. Он мгновенно соотносится со швейной шкатулкой, открытой на круглом столике посреди комнаты. Кажется, в ней только что рылись. Это элегантная вещь, она



35. Эдгар Дега. Интерьер (Изнасилование).
Холст, масло, 1868 или 1869 год,
Художественный музей, Филадельфия

ярко освещена, ее розовая шелковая подкладка является световым центром картины. В ней могли бы лежать украшения, а не швейные принадлежности. Или еще что-то более интимное. Из шкатулки отчасти вынута мягкая белая ткань, но мы не знаем, что это такое. Слева от стола, к мужчине спиной, сидит молодая женщина. Как будто навсегда отвернулась от него и ото всего мира. Белая рубашка соскользнула с левого плеча, обнажив его. Однако ничто не свидетельствует о том, что тут произошла сцена насилия. Плечо кажется опущенным под тяжестью неведомого бремени — это оно заставило соскользнуть рубашку. Мужчина стоит, прислонившись спиной к двери, его костюм в полном порядке. Похоже, он желает помешать этой двери открыться. Ноги его расставлены и с силой упрутся в пол. Резкий профиль, маленькие неподвижные глазки напоминают лицо преступника, чей портрет Дега однажды набросал. Комнату заливают горячий, воспаленный свет. Больше ничего нельзя извлечь из этой картины, чтобы понять, что же там случилось. Ясно только, что это что-то дурное и непоправимое.

Только потому, что речь идет о Дега, оказалось возможным, сорок лет спустя, дать картине, написанной в 1868–1869 годах и сначала названной «Интерьер», другое

название: близкие знакомые художника называли ее «Насилие». Но почему эта сцена с бородачом, прислонившимся к двери, и женщиной, сидящей к нему спиной, — неподвижными, молчаливыми, чужими друг другу, запертыми в комнате с девичьей кроватью в углу, — почему она видится сценой насилия? Даже при том, что это название не фигурировало при жизни Дега («Слово не из его лексикона»⁶³⁴, — заметил Поль Пужо*, хорошо знавший художника), внутреннее напряжение картины и отдельные детали — в особенности швейная шкатулка со стеганой розовой подкладкой под ярким светом абажура, широко распахнутая и почти выпотрошенная, — создают некий сексуальный подтекст, которым проникнута вся сцена. Совершенно очевидно, что произошло что-то трагическое, возможно непоправимое, потому критики неоднократно пытались увидеть в этой картине иллюстрацию к роману. Сначала ее соотносили с Дюранти**, потом с Золя, его романом «Мадлен Фера». Пока Теодор Рефф*** не предложил в качестве толкования другой роман Золя, «Тереза Ракен». В самом деле, одна из сцен романа соответствует сюжету картины: ночь, любовники-убийцы встретились после долгой разлуки, длившейся год, в течение которой они не виделись из осторожности. Золя обладал даром ясности, и в «Терезе Ракен» этот дар проявился сполна. Но Дега? Он был противоположностью Золя, мастером недосказанности и умолчания, даже если иные его сюжеты совпадали с сюжетами Золя. (Ничего удивительного, что между собой они не ладили, и, встречаясь в кафе «Гербуа», — а в эти годы как раз один работал над «Терезой Ракен», а другой над «Инте-

* Поль Пужо (1856–1936) — французский правовед, адвокат и общественный деятель, близко знакомый со многими творческими людьми своей эпохи (Франк, Форе, Дега, Валери и др.) и оказавший определенное влияние на музыкальную, литературную и художественную жизнь Франции.

** Эдмон Дюранти (1833–1880) — французский писатель и художественный критик, защитник реализма и импрессионизма, друг Дега, Золя, Мане, Писсарро, Гюисманса и др.

*** Теодор Рефф (р. 1930) — американский историк искусства, профессор Колумбийского университета, специалист по европейскому искусству XIX века.

рьером», — говорили друг другу колкости.) Что в плане композиции роднит Золя и Дега, так это пустое пространство между любовниками. У Золя оно занято призраком утопленника. У Дега — распахнутой шкатулкой, ловящей лучи света своей шелковой розовой подкладкой. Это и есть смысловой центр картины, ее тайна. В «Терезе Ракен», однако, ни о какой шкатулке нет и речи. И вот теперь, через полтора века после создания, эта шкатулка по-прежнему хранит свой секрет. Что она рассказывает? Что в ней искали? Почему она так изящна? (Даже напоминает элегантный чемоданчик-несессер, который демонстрирует Грейс Келли в фильме Хичкока «Окно во двор»). Она не соответствует скромному интерьеру. И что это за белая шелковая ткань, лежащая в ней? Дега не слишком многословен относительно того, что произошло в комнате. Он пишет гробовое молчание. Позволяет деталям говорить самим за себя: полумрак комнаты, брошенный на пол корсет... (кстати, это Дега посоветовал Анри Жерве* добавить сорванный корсет в композицию картины «Ролла», потому что иначе обнаженное женское тело на постели воспринималось как тело натурщицы; именно этот корсет вызвал скандал в Салоне)... розово-зеленые цветочки на обоях и абажуре, мужской цилиндр на комоде, обнаженное, безвольно опущенное плечо молодой женщины, смотрящей в пустоту, жесткий взгляд мужчины, загородившего дверь. Свет падает в открытую шкатулку — «драгоценность, где розовый с черным...»** — кто, зачем ее открыл? На все вопросы

* Анри Жерве (1852–1929) — французский исторический и жанровый художник, портретист; в картине «Ролла» скандал вызвал не столько сорванный и брошенный на кресло красно-белый корсет, сколько выступающий ему контрапунктом черный мужской цилиндр, доказывавший в глазах зрителей, что корсет был снят раньше.

** Во французской версии последние слова четверостишия, написанного Бодлером, пришедшим в восторг от картины Мане «Лола из Валенсии»; портрет танцовщицы произвел на поэта такое впечатление, что он потребовал начертать эти строчки либо внизу картины, либо на ее раме. Вот они в переводе В. Левика:
Меж рассыпанных в мире
привычных красот /
Всякий выбор, мой друг,
представляется спорным. /
Но Лола — драгоценность,
где розовый с черным /
В неожиданной прелести
нам предстает.

разом Дега ответил тем шутливым стихотворением, которое записал в свою книжку: «...скрытые черты / Под тканью угадаешь ты»⁶³⁵.

Через тридцать лет после того, как «Интерьер» был написан, Дега показал его Полю Пужо (картина находилась в мастерской автора и стояла, повернутая к стене) со словами: «Ты ведь знаешь эту мою жанровую картину?»⁶³⁶ Фраза одновременно кокетливая и саркастическая. «Интерьер» является жанровой картиной в той же степени, в какой «Средневековая война» является картиной исторической. Название было с готовностью принято — потому что с жанром интерьера работа ничего общего не имела. Если искать в окружении Дега жанрового художника, то это Джеймс Тиссо (возможно именно ему принадлежат записанные на конверте замечания, касающиеся «Интерьера» и представляющие собой рекомендации превосходного мастера, которым Дега в дальнейшем и в самом деле следовал). В своих многочисленных прелестных картинах Тиссо пытался схватить мгновенное *Stimmung* (настроение): досаду от полученного письма, волнение дам при входе в бальную залу, печаль сидящих на скамейке. Или только колыхание флагов. Все это безукоризненные жанровые картины, поскольку их смысл и эмоциональная составляющая заложены в основу сюжета и друг другу соответствуют. Что предполагает однозначность, повествовательность и наполненность эмоциями. С Дега все наоборот. «Интерьер» — единственная его «жанровая картина»⁶³⁷ — не подразумевает однозначного прочтения. Мы не знаем, действительно ли и насколько преступен мужчина; не знаем, действительно ли и насколько невинна женщина. Присутствуем ли мы при обыденной ссоре или при размолвке любовников. То, что позволяет увидеть художник, ничтожно мало. Единственное, что достоверно, — это царящее в комнате тягостное напряжение, которое ощущается в рисунке на обоях, в глубоких тенях, в освещенной шкапулке, в том, как с плеча женщины соскользнула сорочка, в том, как муж-

чина расставил ноги. Кроме этого, нам ничего не дано знать. Более того, мы не можем даже сказать, к какому жанру относится картина. Смысл ее непонятен, чувства персонажей неочевидны, и вся эта ситуация могла бы относиться только к одному смутному, мрачному и непромытому жанру, коим является сама жизнь.

Как иронически отмечали современники, Дега без усталости писал балерин и гладилиц. Но «в одних нет ни капли сладострастия, в других — ни капли эмоциональности»⁶³⁸. Таков окончательный и загадочный приговор Малларме. «Вуайёр», чуждый сладострастия и сантиментов, Дега видел в балеринах и гладилицах лишь материал для рисования «изящных линий» и запечатления «грациозных либо гротескных движений»⁶³⁹. Так он приходил к созданию «новой, необычной красоты»⁶⁴⁰, добавляет Малларме. Впрочем, Малларме тут же оговаривается, зная, что такой топорный эпитет («новый») никогда бы не встретил одобрения художника. Он почти извиняется, чувствуя необходимость пояснить читателю, что «Дега никогда не употребил бы этого слова в обиходе»⁶⁴¹.

Отношения Дега с женским полом не были отмечены, как у Энгра, благоговением. Не ударялся он, как Бодлер, и в метафизику. Большую часть жизни он рисовал и писал женские и девичьи тела. Им владело чувство, в котором влечение подспудно уравнивалось отвращением, и оба они сходились в недостижимой точке равнодушия. Самые прозорливые его современники заметили это, и прежде всех — критик от бога Феликс Фенеон. Он писал: «Никогда не впадая в карикатуру, и даже напротив, подчеркивая важность священнодействия художника, г-н Дега питает к женскому телу исконную неприязнь, которая сродни обиде»⁶⁴². Что-то похожее на эту «исконную неприязнь» можно уловить в записи, которую Даниэль Галеви сделал в своем днев-

нике 27 мая 1891 года: «Сегодня утром к завтраку пожаловал Дега. Он говорил о женщинах со своим привычным отвращением. И его они задели за живое! Даже он восприимчив к умиротворяющему, но деморализующему воздействию женщин, их очарованию, лишаящему нас сил. И именно на это он сетует, на постоянную тиранию с их стороны. Он очень дружен с мадам Жаннио, обворожительной дамой, которой он часто говорит: „Я, должно быть, по-настоящему люблю вас, раз прощаю, что вы так прелестны!“ Но за что он ее любит? Если бы она была мужчиной, любил бы он ее? Это довольно ветреная особа, ей нравится свет, ей глубоко чужд мыслительный процесс, в ней нет никакой *живости ума* — того, что Дега больше всего ценит. Если он и любит ее, то лишь потому, что она женщина, и потому, что хороша собой. Но все это такие тонкости, что сам он, я уверен, этого не понимает»⁶⁴³.

Чуть больше позволяли себе отметить друзья. Сам же Дега старался обходить эту скользкую тему. Яркий луч света бросают на ситуацию слова Берты Моризо в ее письме к сестре Эдме: «Что касается твоего друга Дега, сомневаюсь, чтобы он отличался приятным нравом; он остроумен, но не более того. Мане говорил мне вчера, и это было очень забавно: „Ему не хватает естественности; он не способен любить женщину, не способен сказать ей об этом, ни предпринять что-либо“»⁶⁴⁴. Это было в 1869 году. Оставив позади исторические сюжеты, Дега уже был известен как художник жокеев и скачек. Не за горами время, когда он превратится в мастера, лучше, чем кто-либо другой, умеющего поймать и передать в движениях женщин их сокровенную естественность.

Дега знал, как женщины вытирают пальцы на ногах; как они зевают, глядя белье; как вылезают из ванны. Но он не знал, что значит проснуться с женщиной в одной постели. Если бы такое с ним случилось, это вскоре стало бы известно. Однако никто из его знакомых не помнил, чтобы у него была

какая-нибудь *связь*, пусть даже мимолетная. В обществе довольно скоро стало бонтоном описывать, как Дега мучит и истязает женщин в своих *пастелях*. Все цитировали друг другу его язвительные замечания относительно животной природы женщин. Но это было глубокое заблуждение, реакция непонимания и страха перед новизной живописи Дега, перед теми позами и ракурсами, в которых он изображал женщин. Пугала также его нутряная близость с моделями, его способность видеть и понимать их гораздо лучше, чем они сами себя понимали. Мы никогда не узнаем подробностей об отношениях Дега с *petits rats*, «крысками», ученицами балетной школы. Но доподлинно известно, что он никогда не пытался совратить их — в отличие от большинства господ в цилиндрах, что маячили за кулисами Оперы. Великий бездельник Буланже-Каве, умудрившийся за всю свою жизнь не сделать ничего, разве что короткое время исполнять необременительные функции театрального цензора, попал, судя по всему, в точку, когда записал несколько фраз относительно мягкого и сердечного отношения Дега к маленьким балеринам: «Он находит их всех очаровательными, обращается с ними, как с дочками, прощает им все, что бы они ни делали, и смеется всему, что они говорят»⁶⁴⁵. По поводу самих балерин Каве отмечал: «Они испытывают к нему... подлинное уважение, и даже самая маленькая из „крысок“ много отдала бы, чтобы сделать приятное Дега»⁶⁴⁶. Насколько можно судить, Дега не особо утруждал их позированием. Пожалуй, никакое из написанных им писем не звучит так тепло, как коротенькая записочка, адресованная Эмме Добиньи, одной из самых любимых его моделей: «Ты перестала заглядывать ко мне, малышка Добиньи. Между тем я еще не снял вывеску, и надпись над дверью по-прежнему гласит: „Фабрика мыльных пузырей“, да и сам я еще не съехал из лавочки... Сегодня буду держать дверь открытой до половины седьмого. Постарайся заглянуть попозировать пару сеансов»⁶⁴⁷.

Petits rats — девочки от тринадцати до пятнадцати лет, статистки кордебалета в Опере на улице Лё Пелетье (до пожара), а затем Оперы Гарнье. В зависимости от ситуации, они могли танцевать корифеек, бабочек или танец цветов. Сцену они покидали шумно: «маленькая нарядная, веселая стайка, с голыми плечами, одетая в шелка и атлас, сбегала вниз по лестницам»⁶⁴⁸ и рассыпалась (в старой Опере) по «таинственным старым коридорам со множеством закоулков и ниш, плохо освещенных чадящими светильниками»⁶⁴⁹. За *petits rats* внимательно наблюдали либо приглядывали представители двух лагерей, готовящиеся вступить в переговоры: поклонники и родственники. Поклонники представляли собой господ в черных сюртуках и цилиндрах, как правило с бородой (черной или с проседью), которые могли иногда опираться на трость либо зонтик. Нередко это были аристократы либо лже-аристократы, а также чиновники, банкиры, рантье. В принципе, в роли поклонника мог оказаться кто угодно, кто представил гарантию состоятельности. Иные носили в петлице ленточку Почетного легиона. Семью балерины представляла либо мать, либо, в крайнем случае, тетка. Нередко эта мать или тетка работали консьержками и имели вид торжественный и исполненный достоинства. Подобно опытным дипломатам, они выжидали, когда поклонники — которые, понятное дело, скрывали свою заинтересованность и заявляли о себе как о любителях балета, — когда эти господа сделают первый шаг и под благовидным предлогом завяжут беседу. С этой минуты начинались торги. Надо было не продешевить, продать маленькую балерину за хорошие деньги. Может быть, выудить в подарок какое-нибудь ювелирное украшение. Для начала. А дальше обнаруживался широчайший перечень возможностей. Негоже было ограничивать игру с первых шагов. Чем неопределеннее было начало, тем дальше это могло завести с течением времени. В конце концов, у малышки был шанс сделаться маркизой, хоть бы даже и в Италии (что, конечно,

было снижением статуса, но все же достойным завершением истории). Другой путь — стать *кокоткой* и оказывать «услуги деликатного свойства в широком масштабе»⁶⁵⁰ (как сформулировано в донесении полиции). Именно так и случилось с Виржини и Полиной, двумя маленькими балеринами, воспитанницами госпожи Кардиналь.

На свете был только один певец этого балетного мира: Людовик Галеви, друг Дега с лицейских лет, который в соавторстве с Мельяком достиг вершин искусства оперетты, написав либретто «Прекрасной Елены», «Великой герцогини Герольштейнской», «Парижской жизни» и так далее. Оффенбах и Мильяк-Галеви, подобно метеору, вознеслись в небо Второй империи, безумные дни которой были уже сочтены. В 1870-м Галеви несколькими выпусками с продолжением опубликовал свой роман «Семья Кардиналь», которому суждено было в течение грядущих десяти лет выдерживать тридцать три издания: это роман-эпопея, посвященный «*пети ра*». По поводу него он отмечал в дневнике: «Возможно, этот роман несколько прямолинеен, но зато правдив. В нем выведены барышни из Оперы, такими, какими я их видел... а также их матери, замужние и незамужние»⁶⁵¹. Эта прямолинейность, соединяющая в себе ясность и четкость взгляда, была сродни остроте взгляда Флобера в романах «Госпожа Бовари» и «Бювар и Пекюше».

Несколькими годами позже Галеви попросил Дега, своего самого близкого друга, проиллюстрировать этот роман. Сама по себе идея иллюстрировать книги была Дега чужда, но на этот раз он согласился. Его иллюстрации, если их соединить с текстом, кажутся пронзительно точными. Можно даже сказать, что они несокрушимо *правдивы*. Однако по неведомой причине Галеви их не принял. Он стал искать других иллюстраторов, малоизвестных. Возможно, увидев иллюстрации Дега, он испугался сам себя. Впредь он стремился писать более мягкие и сентиментальные вещи, такие как «Аббат Константен». Но Дега ему не простил. Галеви

с грустью отмечает в дневнике реакцию старого друга: «У Дега „Аббат Кардиналь“ вызвал возмущение, я сказал бы, даже отвращение. Ему омерзительны его добродетель, его элегантность. Сегодня утром он наговорил мне оскорбительных вещей. По его мнению, я должен писать такие рассказы, как „Госпожа Кардиналь“, — короткие, сухие, сатирические, скептические или иронические, без доброты, без эмоций»⁶⁵².

После 1870 года Дега посвятил балету около трети своих работ. «Семья Кардиналь» так и осталась подтекстом всех его картин, пастелей и скульптур. Каждая его балерина — либо Полина, либо Виржини Кардиналь. На них вечно устремлен холодный, стратегически-расчетливый взгляд г-жи Кардиналь или хищный взгляд какого-нибудь завсегдатая Оперы. Взгляд художника лишний в этих сценах публичного одиночества. Это та точка, в которой фокусируется и проявляется все, причем гораздо ярче, чем в любой другой области *vie parisienne* (парижской жизни): балет сродни проституции, он соединяет в себе крайнее легкомыслие и крайнюю мерзость. «Без доброты, без эмоций»⁶⁵³.

Художники, случалось, женились на своих моделях. Это произошло с Ренуаром и Моне. Но между художником и моделью могли также устанавливаться совсем другие, многолетние отношения. Дега, как правило, приглашал в качестве моделей *petits rats*, которых встречал в Опере. Кажется, это должно было увеличить вдвое вероятность физической связи. Ничуть не бывало. Если что и произошло, это осталось под покровом величайшей тайны, потому что, в принципе, в том мире любой секрет быстро становился всеобщим достоянием. У себя дома Дега проводил время исключительно в компании грубоватых экономок. И тем не менее эротическая аура окутывает все его женские образы. Неважно, были ли тела его моделей аппетитными или, наоборот, тщедушными и убогими. Это могли быть танцовщицы, гладильщицы, проститутки, акробатки,

певички мюзик-холла — так или иначе, все они принадлежали миру, который Дега стремился изобразить. Рисовать для него было главным. Иначе говоря, любой его внутренний порыв превращался в линию. Однако, становясь линией, он не выдавал своей тайны. У линии есть огромное преимущество: она не умеет говорить. Это приносило Дега глубокое удовлетворение. Однажды он заявил Форену*, что желает, чтобы на его похоронах никто не произносил речей. Но тут же поправился. «Вернее, нет, Форен, — сказал он, — речь произнесете вы. Вы скажете: он очень любил рисовать»⁶⁵⁴.

* Жан-Луи Форен (1852–1931) — французский художник, близкий к импрессионистам и несколько раз выставившийся вместе с ними; друг Моне, Мане, Дега, Верлена, Рембо и др.

Общность вкусов Людовика Галеви и Дега обнаруживалась, едва они переступали порог Оперы. Нередко строчки из дневника Галеви читаются как пояснение к некоторым картинам Дега: «Я вошел в танцевальный класс. Народу было мало. Господин Обер сидел на бархатной скамье под большим зеркалом, в котором за много лет отразилось столько пируэтов и *антраша*... На ступенях лестницы мадемуазель Гоген приглашала очаровательного юношу на представление, которое должно состояться 17 числа в зале Оперной Школы... Две прелестные маленькие корифейки разлеглись на красном диване слева от прохода. Я приблизился. Спят. Мадемуазель Барат, встав на пуанты и держась рукой за станок, болтала с г-ном Х. Я покинул балетный класс и пошел по коридорам...»⁶⁵⁵

Но как двигались, как разговаривали *petits rats* Дега? Париж. Беспорядки. Людовик Галеви поднялся по пустынному и мрачному бульвару. Распрощался с Мельяком и вошел в Оперу. Там давали «Фауста», зал был полон. Галеви стал пробираться за кулисы, когда его остановили две маленькие танцовщицы: «Вам так повезло! Вы можете подняться посмотреть на восстание». Тут подбежала третья и сказала двум первым: «Пошли скорей, я нашла окно

на четвертом этаже, оттуда все хорошо видно». И все трое упорхнули, прошуршав своими фламандскими костюмами, хохоча, как безумные от предвкушения зрелища бунта»⁶⁵⁶.

Вторая империя была первой эпохой, которая не породила собственного стиля. Уже одно название обрекало ее на то, чтобы быть повторением. В воздухе витал какой-то новый загадочный химический элемент, мешавший принимать вещи всерьез. У некоторых это могло бы вызвать тревогу, но у большинства вызывало бурную эйфорию. Все вокруг строилось по безумному опереточному принципу. В результате даже самым широким слоям населения казалось совершенно естественным, что пародированию подлежит что угодно. Герцог де Мори, сводный брат императора, соединял в одном лице исполнителя высоких политических функций, тайного советника, теневого правителя и в придачу легкомысленного комедиографа; последней роли он явно желал бы отдавать больше времени. И было непонятно, какая из сторон его жизни являлась первичной, а какая продолжением первой иными средствами. Ни какая из двух была важнее.

Так в жизнь ворвалась оперетта. Впрочем, тон тотального веселья и насмешки воцарился за несколько лет, даже десятилетий до этого момента. Но взрыв произошел только теперь — и был принят как должное. В 1865-м самыми популярными мелодиями года стали «Бородатая женщина» в исполнении Терезы*, «Венера с морковками» в исполнении Силли** и выход королей в «Елене Прекрасной».

Не всё, конечно, но многое в окружающей жизни мгновенно принимало форму оперетты. Людовик Галеви брал на заметку кое-какие эпизоды, затем передавал эстафету Оффенбаху.

* Тереза (1837–1913, настоящее имя Эмма Валлодон) — первая звезда парижских кафе-концертов.

** Леа Силли — также одна из популярных исполнительниц опереточных номеров; ария из «Прекрасной Елены» была вершиной ее карьеры.

Так, например, появился образ Принца, топающего ногами, как капризный ребенок. Вот запись из «Дневника» Галеви от 21 января 1866 года: «Принц империи* несколько дней назад потребовал что-то, в чем ему было отказано. „Ах, так, — заявил он, — ну ладно! Когда я выйду на улицу, я больше не стану приветствовать народ»⁶⁵⁷. Или покушения: все они — кроме одного, неожиданного и едва не прервавшего бесконечное дефиле Их Королевских Высочеств, — казались сценами из оперетты. Однажды царь Александр III, Бисмарк и принимавший их Наполеон III должны были произвести смотр шестидесяти тысячам солдат. Их сопровождал «генеральный штаб, состоявший из двадцати принцев и членов королевских семей, среди которых были король Пруссии, эрцгерцог Гессенский, великий князь наследник российского престола и т. д. и т. п.»⁶⁵⁸. Какой-то молодой человек выстрелил и попал в голову лошади. «Пуля предназначалась мне, это итальянец», — сказал Наполеон III русскому царю. «Нет, мне. Он поляк», — отвечал царь. Александр II оказался прав: молодой человек был поляком. Это записал Людовик Галеви⁶⁵⁹. Таковы были типичные диалоги, характерные для пьес Мельяка и Галеви.

* Принц Империи и сын Франции — титулы единственного наследника императора Наполеона III и императрицы Евгении Монтихо.

«Он никогда ничего не говорит и постоянно лжет»⁶⁶⁰ — так отзывалось о Наполеоне III некое анонимное лицо. Его царствование было эпохой половинчатой свободы (*demi-liberté*) и полусвета (*demi-monde*). И только с натугой Вторую империю можно было назвать диктатурой, во всяком случае в том узком смысле слова, который появится век спустя. 29 марта 1866 года театр «Буф-Паризьен» праздновал пятисотую постановку «Орфея в аду» Оффенбаха. «Я отнюдь не чувствую себя угнетенным»⁶⁶¹, — возмутился несколько дней спустя Людовик Галеви, один из авторов «Орфея», комментируя речь своего друга Парадоля, в которой говорилось о «народе, которым управляют и который угнетают»⁶⁶².

В 1886-м, на восьмой и последней выставке импрессионистов, Дега представил «в качестве оскорбительного прощания»⁶⁶³ (воспоминания Гюисманса) некоторое количество пастелей, аннотированных в каталоге следующим образом: «Серия женских ню, принимающих ванну, моющихся, вытирающихся или расчесывающих волосы»⁶⁶⁴. В этой невозмутимой формулировке чувствуется изощренный сарказм, и Гюисманс, питавший непреодолимую склонность к «Гран-Гиньолью»*, усматривал в ней «внимательную жестокость и терпеливую ненависть»⁶⁶⁵. Гюисманс и Фенеон (два самых проныцательных наблюдателя эпохи) поочередно и на все лады пытались выразить словами «уродства»⁶⁶⁶ женщин Дега. Напрасно: все стрелы пролетели мимо цели. Несколько десятилетий спустя эти фигуры казались всего лишь представительницами редкого зоологического типа: «женщина обыкновенная». Случалось (и довольно часто), что модели были привлекательны; другой раз нет — но они всегда были вплетены в чудесную хроматическую паутину либо лохани, либо будуара, либо «полумрака меблированных комнат»⁶⁶⁷ (Фенеон). Натурщицы Дега, которых мы видим на его «извращенных» рисунках, вовсе не являются отталкивающими по сравнению с теми, кто позировал в те же годы салонным художникам. Иной раз натурщицы были одни и те же. Разница в том, что Дега не заставлял их с порога принимать определенную позу, а просил походить обнаженными по мастерской. Сначала они должны были покрутиться вокруг лохани, царившей в мастерской, как священный сосуд; потом, наконец, наступал момент, когда глаз художника выхватывал нужную позу — ту, которую Дега (человек, по мнению Валери, «всецело поглощенный своими внутренними ритуалами, ожиданием своей внутренней добычи»⁶⁶⁸) ждал; этой «добычей» могло быть что угодно, но об этом Дега ни разу не обмолвился ни единым словом.

* «Гран-Гиньоль» — парижский театр ужасов, существовавший в районе площади Пигаль с 1897 по 1963 год.

Что шокировало в рисунках Дега, это не отсутствие грации в женских телах, но кое-что менее явное, зато глубинное: полный отказ от канонических жестов. За много веков живопись привыкла к определенному набору жестов и поз, и все возможные вариации укладывались в существующие рамки. Этого было достаточно для флорентийских художников Кваттроценти, равно как и для мастеров галантного века, века рококо. Всякий раз художник имел возможность выбирать из существующего реестра более или менее стандартных поз. Никто не решался выходить за пределы этого круга. В этом-то и заключался саботаж Дега, и результат оказался сногшибательным. Художник упорно ловил *промежуточные* жесты, отличные от канонических, жесты, не имевшие смысла, исключительно функциональные, порой безотчетные, не контролируемые теми, кто их совершал. Монологические жесты. Эти голые тела были запечатлены в тот момент, когда еще не успели превратиться в *Обнаженные тела*, в череду *Ню*, отражающих историю искусства от Праксителя до Энгра и далее до Бугро. Это касалось пастелей 1886 года и других многочисленных работ, изображавших женщин в интимной обстановке. Но еще более обескураживающие позы выбирал Дега для балерин. В этих работах жест достигал наибольшего абстрактного напряжения, максимально удаленного от кодификации, не соответствовал никакому перечню выразительных поз, принятых в живописи (хотя речь шла о самостоятельном и самодостаточном своде балетных поз). Это просто был другой язык, движение, остановленное на полпути и растворяющееся в многоцветном мареве пространства между кулисами, актерскими уборными и репетиционными классами.

«Всепоглощающая страсть»⁶⁶⁹ к фотографии охватила Дега осенью 1895 года. Обычно по вечерам он искал каких-нибудь развлечений. Некоторое время осваивал технику гравюры, сочинял сонеты, вырезал из дерева набал-

дашники для тростей (молодой Воллар приносил ему куски экзотических пород дерева, а взамен забирал какой-нибудь рисунок: так начиналась его карьера крупного торговца искусством). Впоследствии, писал Галеви с непринужденностью, не соответствующей важности информации, Дега «увлекся антисемитизмом, ополчился на Лувр; но эти две страсти были слишком реальны и ожесточали его»⁶⁷⁰.

Итак, «в тот год он увлекся фотографией»⁶⁷¹. Он пытался передать «свет лампы или лунное сияние»⁶⁷². Однажды он сделал попытку сфотографировать саму луну, но она «слишком сильно двигалась»⁶⁷³. Фотографии, выполненные на пленэре, тоже его не удовлетворяли. Он стал мастером «темного фона» («Мои чернушки были передержаны»⁶⁷⁴, — скажет он однажды; но в этом и состояла их новизна). Перед его объективом кружева, драпирующие кресла, превращались в ослепительный занавес, а в сумеречном интерьере угадывалось присутствие каких-то затаившихся существ, которые при ближайшем рассмотрении оказывались фрагментами зеркала, рамками, безделушками, едва тронутыми светом.

Когда вечером Дега приходило в голову сделать групповую фотографию, все были обязаны выдерживать двухчасовое «безоговорочное военное повиновение»⁶⁷⁵. С присущей ему «свирепостью художника»⁶⁷⁶ он придумывал позы, передвигал лампы, хватал отроковиц за затылок, принуждая их под определенным углом склонить шею. За этим следовало двухминутное позирование. После чего все прощались, и Дега ретировался «со своим аппаратом, гордый, как мальчишка, взявший в руки ружье»⁶⁷⁷. Если всмотреться в эти фото сегодня, трудно поверить, что они являются результатом долгого позирования: беседует ли Жак-Эмиль Бланш со своей женой Розой или Жюль Ташро говорит с незнакомкой, — то, что мы видим, свидетельствует о мгновенном интересе к реплике, которую никто на произносил, а тыльные стороны ладоней напоминают веера, трепещущие во тьме.



36. Эдгар Дега. Портрет Пьер-Огюста Ренуара (стоит) и Стефана Малларме (сидит). Фотография. 1895 год, Музей современного искусства, Нью-Йорк

Творчество Дега-фотографа можно свести к двум фотографиям-талисманам, которые, кроме того, являются квинтэссенцией его творчества тех лет. Первая из них — это двойной портрет Малларме и Ренуара рядом с зеркалом, в котором отражается аппарат Дега; голова фотографа окутана светящимся облаком, а из правого угла зеркала смотрят два расплывчатых женских лица. По всей фотографии расходятся рельефы и рамки, как будто желая напомнить, что рама значит не меньше, чем картина, которая в нее вставлена, — а то и больше, потому что через нее мы проникаем в метареальность. По поводу Дега Воллар отмечал: «Еще одной его страстью было менять рамы своих картин»⁶⁷⁸. Ненависть к рамкам о знаменует для живописи начало агонии.

37. Эдгар Дега. Автопортрет с «Плачущей девушкой» Бартоломе. Фотография. 1895 год, Музей Орсе, Париж



Вторая фотография — это автопортрет Дега со скульптурой «Плачущей девушки» Бартоломе. Свет падает только на три предмета, выхватывая их из густой черноты: внизу справа фрагмент шелка в цветочек; в центре — голова Дега, поднесшего руку к подбородку; он как будто обдумывает что-то (или видит некий образ), тогда как затылком опирается, откинув голову почти горизонтально, на спинку кресла; и наконец, ослепительно-белое изваяние обнаженной девушки, как будто висящее в пространстве на уровне лица Дега, подобное призраку, порожденному его взглядом.

Дега помог Малларме сформулировать ключевую фразу, касающуюся литературы; она канула бы в небытие среди гомона светского вечера, не имей Людовик Галеви привычки — и он тоже — записывать все, что говорил Дега. «Дега провел вечер с Малларме, который излагал ему свою теорию слов, заключающуюся в следующем: „Слова, — говорил он, — могут и должны быть самодостаточными. Они обладают собственной силой, собственной властью, собственной индивидуальностью, своим собственным существованием. У них достаточно силы, чтобы противостоять агрессивности идей“».

«Дега признался, что эта замечательна фраза принадлежит ему. Но заверил, что всего лишь систематизировал идеи Маларме»⁶⁷⁹.

«*Противостоять агрессивности идей*»: нет лучшей путеводной нити для тех, кто хочет проникнуть в суть литературы девятнадцатого века. Значимо также, что эта фраза осталась в веках почти случайно — и, возможно, сложилась в двух головах сразу.

«Изящные искусства надо смирять»⁶⁸⁰ — вот еще один знаменитый девиз Дега и, кстати сказать, одна из его самых достойных и провидческих фраз. Ближе к концу девятнадцатого века Дега все с большим раздражением взирал на повальную и планомерную эстетизацию всего вокруг. Он чувствовал, что миром вот-вот завладеет толпа декораторов интерьеров. В этом он близок Карлу Краусу, который за несколько лет до того отметил, что мир делится отныне на две категории — это «те, кто использует урну в качестве ночного горшка, и те, кто использует ночной горшок в качестве урны»⁶⁸¹. Тревожило его вот что: чем больше эстетика распространялась вширь, тем больше она теряла в силе. Перед глазами Дега разверзлся новый век. В котором все, даже кровопролития, будут подчиняться воле какого-нибудь арт-директора, а искусство — в частности, древнее искусство живописи, когда-то наиглавнейшее, — будет становиться все более эфемерным, пока совсем не исчезнет.

Эдуар Мане, сбежав в Мадрид от парижских скандалов, сделавших его «еще более знаменитым, чем Гарибальди»⁶⁸² (как сказал Дега), страдал из-за испанской кухни и не проявлял особых восторгов по поводу окружавших его природных красот. Зато он побывал в Прадо и увидел Веласкеса. И тут же написал Фантен-Латуру*, что-де «один Веласкес стоит всего путешествия»⁶⁸³. Он называет его «художником всех

* Анри Фантен-Латур (1836–1904) — французский художник, близкий к импрессионистам и к реалистам, но не примкнувший ни к одному движению.

художников»⁶⁸⁴. Но не в том смысле, что это величайший из всех художников — Мане имел в виду нечто более важное: Веласкес был *самой живописью*, тем фоном, на котором каждый художник должен проявить себя, показать, на что он способен. В том же письме Мане выражал свои восторги: «Все эти карлики; в особенности один из них, что сидит лицом к нам, упершись кулаками в ляжки: эта живопись рассчитана на истинного ценителя»⁶⁸⁵. И воздействие этой *живописи* без прилагательных опасно для всего, что ее окружает, даже для Тициана: «Портрет Карла V кисти Тициана, пользующийся огромной славой, явно заслуженной, показался бы мне замечательным, если бы я его увидел в другом месте, но здесь он мне кажется деревянным»⁶⁸⁶.

В гостинице — первой, недавно открытой мадридской гостинице европейского стандарта — Мане познакомился с Теодором Дюре, который, придет время, станет его биографом. Вскоре они уже вместе бродили по городу, сиживали в кафе на Севильской улице, прячась от солнца под натянутыми между домами полотнищами. И ходили «каждый день в музей Прадо подолгу стоять перед картинами Веласкеса»⁶⁸⁷.

Будучи в свою эпоху фигурой одинокой, Мане в некотором роде и сам обладал тем таинственным качеством, которое он находил у Веласкеса: являть собой *воплощение живописи*. Поэтому в высшей степени неправильно называть его «импрессионистом». Любая попытка классификации ошибочна, потому что сам Мане всеми силами стремился быть художником *в самом общем смысле слова*. Ближе всего к истине оказывается язвительный отзыв о нем Дега, записанный Джорждем Муром*: «Он художник не по склонности, а по принуждению. Это раб на галере, прикованный цепью к веслу»⁶⁸⁸.

Мане был потрясен, когда обнаружил, что у Веласкеса фигуры окружены только воздухом. Посмотрев

* Джордж Огастес Мур (1852–1933) — ирландский поэт, прозаик, драматург и критик; в молодости учился живописи в Париже, общался с импрессионистами (в частности, с Ренуаром, Дега, Моне) и поэтами-символистами.

на портрет Пабло, шута из Вальядолида (Мане решил, что это актер), художник написал Фантен-Латуру: «Фон, окружающий человеческую фигуру, одетую в черное и очень живую, исчезает, вокруг нее остается только воздух»⁶⁸⁹. Не нужно было изображать ни место, ни пространство, ни втискивать в него персонажей — был только серый фон («*нежно-грязный*»⁶⁹⁰, как сказали бы братья Гонкур), тайной которого владел Веласкес. Этого фона было вполне достаточно, чтобы вписать в него самые разные фигуры, от инфант до карликов, от менин до шутов. И даже даму с веером и всепонимающим взглядом. Равнодушная, как богиня правосудия, она серьезно и безучастно принимала все происходившее вокруг. Даже короля можно было вписать в этот фон — короля Филиппа IV. С терпением и глубокой решимостью имитатора Мане начинает работать над фоном. Сначала появляется мальчик с огромной шпагой в руках. Потом рождается маленький флейтист. Но серый фон, на котором он изображен, еще слишком жемчужный, слишком нежный. Он как будто пропущен через фильтр. Тогда как у Веласкеса все наоборот: у него фильтры отсутствуют. Они ему были не нужны.

Главный редактор «Art Monthly Review» Джордж Т. Робинсон твердо и вежливо предложил Малларме написать несколько страниц для его журнала про Мане и импрессионистов: «Поговорите с читателем, как вы говорите [*sic!*] с друзьями — не слишком многословно, но и не слишком кратко»⁶⁹¹. На примитивном французском это значило, что Малларме просили написать просто. Однажды Берта Моризо тоже попросила его написать, как для своей кухарки. На что Малларме ответил: «Но для моей собственной кухарки я не стал бы писать иначе!»⁶⁹²

Малларме внял уговорам и отправил заказчику в высшей степени ясно написанное эссе, которое впоследствии было похоронено в этом малочитаемом журнале и на восемь-

десять лет предано забвению. Что касается оригинального французского текста, то по иронии судьбы он вообще пропал. Чтобы понять, что Малларме думал об окружавших его художниках, надо восстановить текст по его английской версии, которую сам автор расценивал как «сносную»⁶⁹³. Впрочем, вполне достаточно дать пример этой почти невероятной ясности и способности разъяснять суть.

По мнению Малларме, который заявляет, что обращается к читателю, вероятно не знающему даже слова «импрессионисты»⁶⁹⁴ (на улице 1876 год), все началось, когда около 1860-го в забитых картинами Салонах «вспыхнул яркий и неугасимый свет»⁶⁹⁵: появился Курбе. Сразу вслед за ним привлекли к себе внимание картины, «ввергавшие в замешательство любого истинного, вдумчивого критика»⁶⁹⁶, — произведения человека, «упорного в повторении своих приемов и уникального в своем упорстве»⁶⁹⁷: это был Мане. Потом появился «просвещенный любитель»⁶⁹⁸, сумевший понять эти картины еще до того, как они были написаны, и умерший прежде, «чем успел их увидеть»⁶⁹⁹: это был Бодлер, «наш последний великий поэт»⁷⁰⁰. С потрясающей точностью Малларме сумел в нескольких строчках обозначить вершины этого треугольника, дававшего представление обо всей эпохе. Мистеру Робинсону не на что было пожаловаться. А Мане мог бы порадоваться, что он признан в своей самой рискованной и мимолетной ипостаси: как «гений», «исключительный именно тем, что отрицал свою исключительность»⁷⁰¹.

Пытаясь объяснить англичанам, что такое пленэр, Малларме охарактеризовал его так: «Это обыденность завтрашнего дня и парадокс сегодняшнего»⁷⁰². Как бы лучше ответить на вопрос? Немного ниже, говоря о женской красоте в живописи, он сформулировал мысль в ошеломляющей фразе: живопись «больше интересуется солнечной пылью на коже, чем какими-либо другими человеческими прелестями»⁷⁰³. Разумеется, эта «пыльца» — никто бы не знал, как ее назвать,

если бы Малларме не употребил это слово применительно к Мане. Истинность этого принципа можно было проверить на разных художниках, в том числе на тех, что принадлежали к его ближайшему окружению. Прежде всего, на Ренуаре, который со свойственной ему прямоотой заявил: «Если бы Господь не создал женские прелести, я бы никогда не стал художником»⁷⁰⁴. Это версия Карко*, но известно и другое, менее завуалированное высказывание, которое приводит Дютюи**: «Если бы не сиськи, я бы не стал писать картины»⁷⁰⁵. Эту фразу передавали из уст в уста как изречение Ренуара. Но любопытно также вспомнить, как Ренуар заставлял мадам Ренуар выбирать горничных: надо было посмотреть, как их тело *выглядит в лучах солнца*. В восприятии Ренуара все было перемешано: секс, свет, воздух. Эта умопомрачительная смесь отвлекала его от «революционного поветрия, ожесточившего всех вокруг»⁷⁰⁶ (Ренуар вовсе не был прогрессивным человеком). Один назойливый почитатель стал спрашивать художника, как ему удастся писать руками, изуродованными артритом, и старый Ренуар ответил: «А я ху...м пишу»⁷⁰⁷. Этот эпизод достоверен, о нем рассказывает сын Ренуара Жан. Дега не мог бы сказать ничего подобного. Но не потому, что с меньшей остротой воспринимал «солнечную пыльцу на коже»⁷⁰⁸, но потому, что между ним и женским телом ему мерещился янсенистский кнут. Это заметил Воллар, хорошо знавший художника: «Пресловутая ненависть Дега к женщинам — общеизвестный факт. На самом деле это не так: никто не любил женщин так, как он, только была в нем какая-то стыдливость, отчасти родственная страху, которая не подпускала его к ним; эта „янсенистская“ сторона его натуры объясняет безжалостность, с которой он изображал женщин, занятых своим интимным туалетом»⁷⁰⁹.

* Франсис Карко (1886–1958) — французский писатель, поэт, журналист, автор песен и воспоминаний, в частности о художниках.

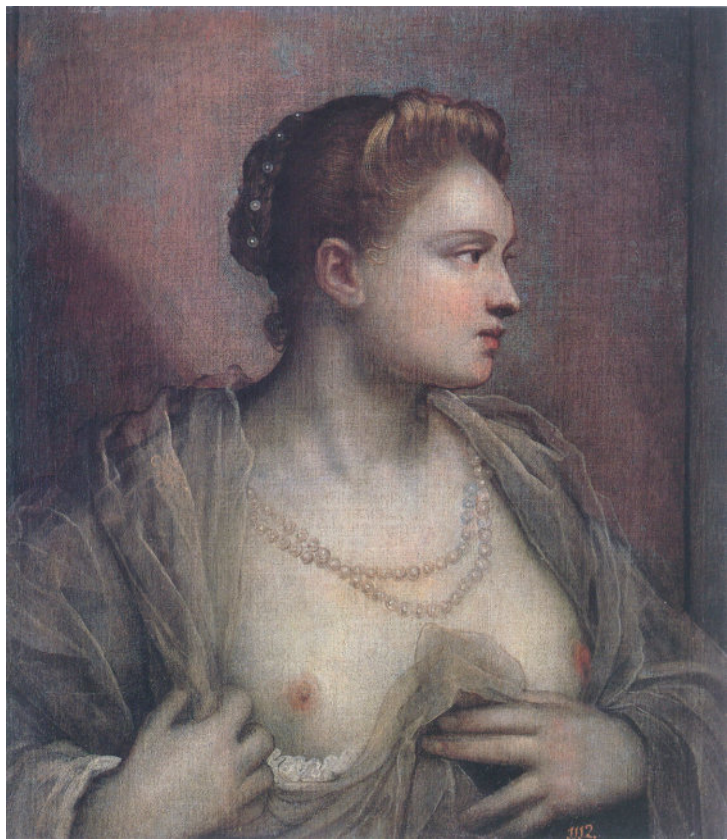
** Жорж Дютюи (1891–1973) — французский писатель, историк и художественный критик.

38. Эдуар Мане. Портрет Ирмы Брюннер. Пастель, картон, около 1880 года, Музей Лувра, Париж



Когда живопись изображает что-то конкретное, она не может устоять перед соблазном женской груди. Мане дважды писал грудь, оба раза с благоговением. И оба раза следовал примеру других художников: в первый раз старинного мастера (Тинторетто), во второй — своего друга, с которым часто встречался в кафе «Гербуа», Ренуара. В музее Прадо Мане увидел портрет куртизанки кисти Тинторетто, на котором прекрасная грудь модели обрамлена ласкающей тканью платья, и все мерцает в розовато-серых тонах. Мане не мог знать другого портрета — Вероники Франко, тоже куртизанки, знаменитой также своими сонетами в духе Петрарки. Во втором случае грудь была лишь поводом дерзко обнажить сосок. Разумеется, литература все усложняет. На полотне не прекращается игра кораллового (или розового) и серого цветов, которым Мане тоже скоро

начнет отдавать предпочтение — как только захочет воспеть женственность, как, например, в портрете Ирмы Брюннер. Нечто подобное — увлечение игрой розового и серого — было свойственно Уистлеру, но у него это было упрямым стремлением *изобразить элегантность*, тогда как для Мане это был не выбор, а манера дышать — и как только он переключался на другой сюжет, палитра менялась.



39. Тинторетто. Дама, обнажающая грудь. Холст, масло, около 1570 года, Музей Прадо, Мадрид

Что касается Ренуара, он не упускал возможности написать грудь. Она была для него самым притягательным местом, средоточием чувственности. Он никогда не забывал своего юношеского опыта росписи по фарфору. Фенеон мгновенно понял, что в этом состояла для него первооснова всего: «Если Ренуар решил посвятить себя живописи, то прежде всего потому, что любил молодую грудь и цветы и желал их воспеть. С Сезанном наоборот: если бы живопись

не предшествовала для него внешнему миру, он бы даже не заметил существования женщин, яблок и горы Сент-Виктуар»⁷¹⁰. Мане решил доказать своей работой «Блондинка с обнаженной грудью», что в этом своем пристрастии он пошел дальше Ренуара. Внимание в картине сосредоточено на очертаниях груди модели, повернутой вполоборота. Картина Мане сложнее и величественнее, чем работы Ренуара, который часто ограничивался тем, что делал серию беглых зарисовок пленительной Нини («Венера ли выходит из ванны или Нини, мне все равно», — признался однажды художник). В пандан к «Блондинке» Мане написал «Брюнетку с обнаженной грудью» (трудно сказать, которую из двух он написал раньше), как будто хотел составить вместе с Тинторетто квартет обнаженных поясных портретов с золотистой пылью на коже.

40. Эдуар Мане. Блондинка с обнаженной грудью. Холст, масло, 1878 (?) год, Музей Орсе, Париж



Это вовсе не значит, что Мане *всем подражал*, как с пренебрежением утверждал Дега. Тем не менее он действительно стремился играть по чужим правилам — и при этом хотел выигрывать. Претензии довольно ребяческие, но живопись состоит и в этом тоже (как, впрочем, и литература). Он играл в эту игру с Ренуаром, написав блондинку и брюнетку с обнаженной грудью. Играл с Дега, написав скачки в Лоншане (результат оказался не столь хорош, в частности, потому, что Мане плохо знал лошадей). Играл с Клодом Моне, когда вслед за ним стал писать Аржантёй. Эта его картина у многих вызвала возмущение, потому что Сену он сделал ярко-голубой. Некоторые утверждали, что это недопустимо. Но чем больше Мане подражал другим, тем ярче проявлялась его индивидуальность. Взять хотя бы «Балкон», который отсылает к Гойе. Разница состоит в том, что вместо трех безликих Мах Мане написал в этой сцене Берту Моризо, которая внимательно вглядывается во что-то очень для нее важное и тайное, касающееся ее личной жизни. Так художник, прикрываясь маской, может позволить себе сказать нечто, что без маски и произнести невозможно.

Статья Малларме имела целью представить явление Мане и импрессионистов как царственное шествие искусства в момент кризиса («сегодняшнего кризиса»⁷¹¹, о котором автор еще вспомнит в статье «Кризис стиха» и который с тех пор так и не кончился). Но у Малларме слишком острый взгляд, чтобы не заметить общий для импрессионизма как школы недостаток: он превратился в своего рода фабрику, на которой неутомимое безликое сообщество готово было штамповать «легкую продукцию», «тиражируя ее до бесконечности»⁷¹²: цветущие луга, живописные мостики, сельские дороги, калитки, стога сена, вазы с цветами, берега реки и пляжи, пруды и сходни. Короче говоря, все, что можно увидеть «во время прогулки»⁷¹³. Тем не менее у каждого художника имелась своя специализация. Так, никто не умел писать воду лучше Клода Моне. Однако

с Сислеем и Писсарро уже было трудно определить, что именно им удавалось лучше всего. «Густая тень летних рощ и зеленая трава»⁷¹⁴ — это Писсарро? А облака — это Сислей? Вполне возможно, но это перестало быть очевидным. Это как если бы Малларме угадал, увидел на век раньше залы аукционов конца двадцатого века, где «легкая продукция» импрессионизма на несколько недель выстраивается длинными рядами, в то время как в интервалах между этими выставками экспонируется все остальное, вплоть до самых незначительных тенденций под общим безликим названием «постимпрессионизм».

Когда живопись переходила некий рубеж достоверности и восприятие ее предполагало неприятное столкновение с собственными устоявшимися представлениями, публика, случалось, впадала в коллективное ослепление, которое, по крайней мере на какое-то время, помогало ей *не видеть*. Так, в течение нескольких десятилетий считалось, что Энгр нечувствителен к цвету и не способен использовать его в живописи. Да и сам Энгр, похоже, поддерживал это заблуждение, не упуская случая приуменьшить важность колорита по сравнению с рисунком. Сегодня каждый, кто окажется перед его картиной, в окружении полотен его современников, непременно обратит внимание на эмалевую яркость цвета — идет ли речь о небе, служащем фоном для Фетиды, или о горностаевом боа на руке мадемуазель Ривьер, или о косынке, ниспадающей с плеча мадам Дювосс, или о шелках баронессы Ротшильд. Вот они, цвета, которых раньше никто не замечал и которые как будто стали ярче со временем. Возможно, видеть их публике мешала их неприглядность.

Еще один случай непонимания, на этот раз замешанный скорее на сексуальных и социальных проблемах, нежели на живописной манере художника: «Олимпия» Мане, выставленная в мае 1865-го в зале «М» Салона. Обнаженной

натуры вокруг хватало. В основном это были сцены, связанные с водой, где *ню* были забрызганы символической пеной (в 1863-м, например, рождение Венеры было представлено одновременно четырьмя художниками). Но только вокруг куртизанки Мане «народ толпился, как в морге»⁷¹⁵, по словам одного из хроникеров. Многие смеялись. Зрителей веселил холодный взгляд модели, ее далекое от дородности и не пышущее здоровьем тело. Если бы только смеялись, еще полбеды: Олимпию описывали как самку гориллы; ее левая рука, по мнению критиков, была похожа на жабу, на теле заметны следы разложения, а цвет кожи — как у трупа. Особенно настаивали на одном пункте: Олимпия грязная, ее надо хорошенько вымыть, потому что тело ее окаймлено черной линией. Так писали не только средней руки хроникеры: даже Готье не мог скрыть своей растерянности. Он считал, что эта «хрупкая модель, лежащая на простыне»⁷¹⁶, не поддается толкованию. Он тоже находил ее *грязной*. «Оттенок тела грязный, фигура не вылеплена»⁷¹⁷. Обер подвел итог общему мнению, когда назвал Олимпию *бесформенной, непристойной и грязной*. И никто не обратил внимания на дивной красоты кашемировую шаль, явную дань гению Энгра, на которой представлены прелести Олимпии.

Самый тонкий из критиков, Торе, едва обратил на Олимпию внимание (Мане «заставил весь Париж ходить смотреть на эту странную женщину с ее великолепным букетом, негритянкой и черной кошкой»⁷¹⁸), зато накинулся, вооружившись серьезными аргументами, на «Христа, осмеянного солдатами», которого Мане поместил точнехонько над своей куртизанкой, добившись сомнительного результата. Этот плохо написанный Христос был для Торе доказательством, что Мане всегда пытается подражать кому-нибудь: сначала Веласкесу, затем Ван Дейку. Даже Дега был о художнике того же мнения («Он всегда только тем и занимался, что подражал»⁷¹⁹). Но если «Олимпия» и была подражанием,

то подражанием «Венере Урбинской» Тициана — и именно это сближение казалось оскорбительным. Из просторной галереи эпохи Возрождения сцена перекочевала в тесный эротический альков. По сути, самая знаменитая картина Мане стала самой выразительной антитезой *пленэра*.

Но чем же Олимпия отличалась от других многочисленных *ню*, в шестидесятые-семидесятые годы девятнадцатого века украшавших Салоны и отнюдь не вызывавших скандала? Некоторые из них звались Амимоней, другие Европой, Венерой или Фриной. Они были защищены либо мифологией, либо античной историей. Тогда как модель Мане была названа именем, которое уже за тридцать лет до того времени строгий исследователь имен парижских проституток Паран-Дюшатле включил в перечень (в варианте «Олимп») самых распространенных имен для куртизанок «высшего разряда»⁷²⁰; среди прочих в его списке значились Армида, Зульма, Аманда, Зели, Сидони, Флора, Бальзамин, Аспазия, Дельфина, Фанни. Впрочем, художники охотно писали и безымянных женщин: например, «Лежащая обнаженная» Жюль-Жозефа Лефевра, изображенная на чем-то вроде дивана, покрытого тканью. Не имеет имени также «Женщина с попугаем» Курбе, равно как и бесчисленные купальщицы (среди них даже «Купание японки» Джеймса Тиссо), число которых не переставало расти в эти годы. Впрочем, скандал вокруг Олимпии был спровоцирован не только ее именем. Главное, что шокировало публику, была ее сущность. Олимпия смотрит прямо на зрителя. Но, похоже, его не видит. Ее не назовешь удовлетворенной, она не стремится понравиться, она не исполнена неги, она ничего собой не изображает. А самое главное, она не выглядит застигнутой врасплох. Эта женщина считает совершенно естественным, что все на нее смотрят, будь то клиенты, или посетители Салона, или, однажды, в дни триумфальной ретроспективы Мане, посетители Лувра, — она не делает между ними разницы. Замкнутая

в пространстве алькова, Олимпия знает, что она в витрине. И не желает отказываться от своих фривольных привилегий, позволяющих ей не чувствовать себя безоружной, хотя она совершенно обнажена: в волосах у нее цветок гибискуса, на шее — бархатная ленточка, на запястье — золотой браслет, на ножках — восточные бабуши. Ее голова как будто приставлена к телу. Возможно, она не «пуста»⁷²¹, как предполагал Валери, но «черная бархатная лента отделяет ее от ее сущности». Скандал вокруг Олимпии вызван прежде всего непроницаемым выражением ее лица. Не слишком ли поспешно приписали ей «ироническое приятие существования»⁷²², о котором несколькими годами раньше в одном письме писал Флобер? Олимпия далека от иронии. Наоборот, она ужасно серьезна — и словно отсутствует. Ирония сконцентрирована разве что в выгнутой спине кошки. Во взгляде же модели читается равнодушие, ей все равно, что или кто перед ней: шкаф или новый клиент. Она абсолютно безучастна к миру. Чернокожая служанка внимательно смотрит на хозяйку, она чем-то озабочена, тогда как хозяйка смотрит куда-то за пределы картины.

По правде говоря, причины, по которым «Олимпия» вызывала такое раздражение, до сих пор неясны. Ведь считалось совершенно нормальным — кто-то принимал это с восторгом, кто-то со смирением, — что *дамы полусвета* занимают в парижском обществе особое, привилегированное положение. Олимпия могла, кстати сказать, быть уличена в том, что не принадлежит к *высшему кругу парижских куртизанок*, равно как и ее прототип Викторина Мёран. Так что какая-то иная причина вызывала у толпы общую для всех реакцию негодования, насмешки и злобного любопытства. Может быть, они реагировали на ослепительную бледность модели, на жесткое освещение в картине: Олимпия представлена так, словно сработал механизм фотовспышки и выхватил ее из полумрака интерьера. Как если бы в глазу Мане был установлен объектив Weegee.

Мане ненавидел, когда его называли «импрессионистом». Он не разделял гордости своих друзей-художников по поводу того, что они перешли в разряд «отверженных». Он хотел участвовать в Салонах, хотел успеха. Получил признание он лишь однажды — за один из своих худших портретов, названный «Добрая кружка пива». Помимо участия в Салонах, Мане стремился к тому, чем это участие могло обернуться: он не отказался бы от ордена Почетного легиона. Но главное, он мечтал, чтобы его мастерскую посещали представители света — а еще лучше *полусвета*. Чтобы они между собой беседовали, а он бы писал. Это не отвлекало бы его от работы.

Какая была радость, когда к нему в мастерскую, как простая смертная, заглянула Мери Лоран со своей огненной шевелюрой, и Мане застал ее за рассматриванием картины, которую мало кто понимал: «Стирка». Мери жила неподалеку, на Римской улице, как и Малларме. В то время она находилась на содержании английского дантиста (стоит уточнить, что это был дантист Наполеона III) — точно так же, как госпожа Сабатье, «слишком веселая»^{*} подруга Бодлера, была содержанкой одного голландского предпринимателя. Такой космополитизм в полусвете никого не удивлял. В скором времени можно было наблюдать следующую сцену: как только доктор Иванс ступал за порог, Мери махала в окно платком, и тогда на пороге появлялся Мане. Это продолжалось довольно долго, несмотря на то, что однажды Мане и Иванс столкнулись на лестнице нос к носу, потому что доктор забыл дома записную книжку.

^{*} Перевод В. Микушевича.

Золя о Мане: «Художник признался мне, что очень любит общество и находит тайное наслаждение в тонких ароматах и ярких огнях светского вечера»⁷²³. Одним из таких вечеров был бал-маскарад в Опере на улице Ле Пелетье 20 марта 1873 года. Этот бал, судя по всему, запомнился Мане, худож-

ник нашел в нем массу поводов для «тайного наслаждения», коль скоро в течение нескольких месяцев он рисовал его на своем «воображаемом полотне»⁷²⁴ (по выражению Малларме). Вскоре полотно приобрело вид небольшого прямоугольного холста (60×73). К светским своим знакомым, которые заглядывали в мастерскую на Амстердамскую улицу, художник нередко обращался с просьбой попозировать. Собственно говоря, Мане собирался разместить на нескольких десятках квадратных сантиметров двадцать одного господина в цилиндре, с бородами или в крайнем случае с усами, а между ними — несколько женских фигур в масках, поскольку, как заметил Малларме, «современную толпу... нельзя написать без нескольких светлых пятен, нужных, чтобы оживить ее»⁷²⁵. Мане все еще работал над картиной, когда в Опере вспыхнул пожар. Эти «господа, серьезные, как нотариусы, и мрачные, как могильщики», которые могли «часами толкаться в фойе в ожидании интрижки»⁷²⁶ (так Тексье описывает фойе в своей «Картине Парижа»), эти господа не ведали, что собрались тогда в Опере в последний раз, чтобы проститься с ней. Этого не знал даже Мане.



41. Эдуар Мане. Бал-маскарад в опере. Холст, масло, 1873–1874 годы, Национальная галерея искусства, Вашингтон

Малларме писал, что эта картина — «важнейшая в творчестве художника»⁷²⁷. Кроме того, она представляла собой «кульминационную точку», в которой соединились «различные предыдущие попытки»⁷²⁸. Потом, после скрупулезного описания, Малларме добавил, что эта небольшая по размерам картина представляет собой ни больше ни меньше «обобщающий взгляд на современное общество»⁷²⁹. Почему такая безапелляционность и высокопарность тона по поводу картины, которую можно рассматривать как жанровую сценку? Малларме увидел в ней нечто большее. «Группа, состоящая почти исключительно из мужчин»⁷³⁰ и почти слившаяся в «восхитительной гамме»⁷³¹ оттенков черного — «фраки, маскарадные костюмы, шляпы и маски, бархат, шелк, атлас»⁷³², — напоминает некое бесформенное существо. Кое-кто из этой толпы уже не способен на «человеческие позы и жесты»⁷³³. И нет в этой картине того, к чему обычно стремится живопись: движения. Потому что в ней нет дыхания: это многоголовое существо лишь содрогается, издает какие-то нечленораздельные звуки и волнообразно колышется, предаваясь эйфории. Это что-то безликое, бесформенное, хищное. В двадцати четырех мужчинах, представленных на картине, индивидуальности не больше, чем в бликах на их цилиндрах. Но что же тогда удерживает это сборище в шатком равновесии? Два женских ботинка, расположенные в картине по диагонали друг от друга: один голубой, другой красный. Голубой башмачок принадлежит начинающей Нана, весьма аппетитной, которую уже схватил за локоть господин в цилиндре. Но вполне очевидно, что укротить эту маску будет непросто. Красный башмачок принадлежит другой юной особе, которую мы не видим на картине: нашему взору предстает только ее ножка, затянута в белый чулок и просунута сквозь решетку балкона. Она повернута так, словно незнакомка готова взлететь над черным морем цилиндров. Это единственное очевидное движение, намеченное в этой сцене. Но оно столь необычно

и столь легко, что подчиняет себе всю композицию: красные башмачки, которые рассеянный зритель мог бы и не заметить, являются тайным кодом Мане. Будучи уже больным, в своей последней великолепной работе, представляющей бар кабаре «Фоли-Бержер», художник снова вернется к этой своей хитрости с башмачками, парящими в воздухе. В левом верхнем углу картины, опять-таки поверх колышавшегося моря черных цилиндров, мы видим башмачки (на этот раз голубые) и икры ног какой-то акробатки, раскачивающейся на трапеции. И это раскачивание наполняет трепетом всю картину.



42. Эдуар Мане. Бар в «Фоли-Бержер». Холст, масло, 1881–1882 годы, Галерея института искусств Курто, Лондон

«Бал-маскарад в Опере» был отвергнут Салоном 1874 года. Малларме прокомментировал это так: «Для Академии (этим словом я называю то, что у нас, к сожалению, превратилось в официальное собрание ученых мужей) г-н Мане, как с точки зрения исполнения, так и с точки зрения концепции своих картин, представляет опасность»⁷³⁴. Неиссякающую опасность красных башмачков.

Они встретились в Лувре. Она копировала Веронезе. Он — Тициана. Она была молодой барышней из Пасси, западного пригорода Парижа, и всюду появлялась со своей

сестрой Эдмой. Каждая носила с собой мольберт. Он же, как писал Теодор де Банвиль*, выглядел так: «Лучезарный, белокурый Мане, / Светящийся благодушием, / Он очарователен, весел, остроумен, / С золотой бородой Аполлона»⁷³⁵. Она, Берта Моризо, судя по

* Теодор де Банвиль (1823–1891) — французский поэт, писатель, драматург, критик и журналист.

всему, влюбилась в него с первого взгляда. Увидев его первые работы, она писала Эдме: «Его картины похожи на дикие, а то и вовсе незрелые плоды»⁷³⁶. И добавляла: «Но не могу сказать, чтобы они мне не нравились». Этот терпкий вкус она сохранит на языке долгие годы, проходя через самые жестокие пытки ревностью. Пока Берта грезилась о Мане, он ни с того ни с сего уехал в Голландию и женился. А тут и сестра Эдма, с которой Берта было очень близка, решила принять предложение старого друга Мане, морского офицера, и бросила сестру в одиночестве. Дальше пошли случайные встречи и неожиданные совпадения. И когда уже Берта начала встречаться с Мане довольно часто, Альфред Стивенс привел к художнику двадцатилетнюю испанку Еву Гонзалес, которая желала стать его ученицей. Эта двойница затмила Берту и выглядела ее более удачным повторением: это была не красotka испанского типа — а чистокровная испанка, не молодая женщина — а юная девушка, не начинающая художница — а сложившийся талант. Мать Берты воспринимала как болезнь отчаянную любовь дочери к Мане и прибегала к самым низменным уловкам, чтобы излечить ее. «Я пошла отдать Мане книги и застала его в отличном настроении в обществе своей модели Гонзалес... При моем появлении он даже не встал с табурета. Он спросил про тебя, и я ответила, что передам тебе его холодность. В настоящий момент у него в голове совсем не ты. Мадемуазель Гонзалес обладает всеми достоинствами и всеми прелестями; это утонченная женщина... В последнюю среду у Стивенса не было никого, кроме г-на Дега»⁷³⁷. Но Дега тоже был свидетелем этой мучительной любви.

Мало склонный к тому, чтобы говорить о чувствах вслух, он подарил Берте веер, на котором нарисовал группу танцовщиц и испанских музыкантов, а среди них — Альфреда де Мюссе, человека в высшей степени недостойного доверия. Меж тем происходили и другие события. С приближением Салона 1870 года Берта, как всегда, очень нервничала по поводу того, что представить. На этот раз она готовила портрет своей матери, читающей вслух беременной сестре. И вот однажды к Моризо заглянул Мане. Он заявил, что картина недурна. А потом взял кисть и стал ее исправлять, и уже не мог остановиться. Он поправил юбку, бюст, голову, фон. При этом он не переставал шутить и рассказывать забавные истории. Берта была в ярости. Однако в конце концов ей пришлось смириться и отнести картину в салон в том виде, в котором ее оставил Мане. Картина понравилась. Потом началась франко-прусская война. Берте исполнилось тридцать, и это событие наполнило ее грустью. Немного времени спустя она позировала Мане для прекрасного портрета, где она изображена с букетом фиалок; фиалки — символ постоянства. Она по-прежнему его любила. И тогда Мане посоветовал молодой женщине выйти замуж за его брата Эжена, очень порядочного человека. Только так они могли продолжать видеться. Берта некоторое время размышляла. Она писала: «Мое положение невыносимо с любой точки зрения»⁷³⁸. Кончилось тем, что она согласилась. Отныне она будет носить имя г-жа Мане. Дега вызвался написать портрет мужа, который, кстати, имел обыкновение не смотреть людям в глаза. Именно так Дега его и изобразил. Судя по всему, это был его свадебный подарок. Потом настал черед Мане. Он хотел написать еще один портрет Берты. Ряд элементов он заимствовал из предыдущих портретов: например, черный цвет, упрямые локоны, лента на шее, нервные пальцы. И, как талисман, веер. Только поза на этот раз была беспокойная, невозможно было предсказать, что случится в следующий миг.

Это единственный портрет кисти Мане, в котором *есть движение*, сиюминутность. При взгляде на эту картину возникает совершенно определенное впечатление, что веер у лица является жестом самозащиты. Но откуда он взялся? Возможно, он перешел сюда из другого, памятного, что-то значившего портрета. В котором веер был поднят еще выше и полностью скрывал лицо. Но как тогда Мане удалось по духу так приблизиться к Гису? Однако Гис даже не помышлял о столь смелом жесте, отрицающем самую суть портрета. Берта сидит во фривольной, элегантной и таинственной позе, она спряталась за веером, как за маской. Но этот жест означает также самоотрицание. Он, однако, не равноценен прямому отрицанию портрета, потому что сквозь пластины веера на зрителя пронзительно смотрят темные глаза. Мы, случайные зрители, присутствуем при обмене тайным посланием между женщиной на картине и художником. И послание это — прощание.

Тут на память приходят слова Валери по поводу другого портрета Берты Моризо — того, что был написан Мане в 1972-м, в черной шляпе и с фиалками в вырезе платья. Прежде всего Валери обращает внимание на «*Черный*, абсолютно черный цвет... который бывает только у Мане»⁷³⁹. Потом он пишет о глазах Берты, об их «неопределенной неподвижности», которая говорит о «глубокой отрешенности»⁷⁴⁰. Он намекает, что в выражении лица «есть нечто трагическое»⁷⁴¹. Это выражение и является тем, что на более позднем портрете, прячась за веером, Берта решила навсегда скрыть. От прежней Берты останется другая черта, ее неотъемлемая характеристика, которую Валери также сумел распознать: «*присутствие-отсутствие*»⁷⁴². Спрятавшись за веером, Берта принудила себя к «*послушному, опасному молчанию*»⁷⁴³.

В середине лета 1868 года из Булони Мане написал Фантен-Латуру письмо в своем обычном непринужденном, игривом и развязном тоне. Начал он с Дега: «Я, которому



43. Эдуар Мане. Берта Моризо с букетом фиалок. Холст, масло, 1872 год, Музей Орсе, Париж

не с кем перемолвиться словом, завидую вам, что вы имеете возможность беседовать с великим эстетом Дега о несуразности идеи нести искусство в бедные слои населения»⁷⁴⁴. Потом немного порассуждал о живописи. И наконец вспомнил Берту Моризо: «Я разделяю ваше мнение: сестрички Моризо обворожительны. Досадно только, что они не мужчины»⁷⁴⁵. Затем вернулся к Дега: «Велите Дега написать мне. Если верить Дюранти, он, похоже, становится художником high-life»⁷⁴⁶. Дега, Берта Моризо: судя по всему, они представляли для Мане тайные и продолжительные связи. Жаль, что Берта не была мужчиной. Тогда они могли бы куда-нибудь поехать вместе.

44. Эдуар Мане. Берга Моризо с веером. Холст, масло, 1872 год, Музей Орсе, Париж



Через несколько месяцев после смерти своего отца Мане женился на Сюзанне Леенхофф, голландке, блондинке, склонной к полноте. Сюзанна появилась в доме Мане десятью годами раньше в качестве преподавательницы фортепиано для юных Эдуара и Эжена. Во время бракосочетания она не отпускала от себя братишку сильно ее моложе, которого звали Леон Коэлла. Сегодня из многочисленных свидетельств мы знаем, что этот одиннадцатилетний подросток приходился ей сыном, а отцом ребенка был Огюст Мане, отец Эдуара, судья, занимавшийся гражданскими делами и, в частности, расследовавший вопросы сомнительного отцовства. Этот господин умер от сифилиса; позже от сифилиса же умрет его сын Эдуар Мане. Дома маленький Леон звал Сюзанну «крестной»⁷⁴⁷, за пределами

дома его представляли как ее младшего брата. Эдуара он звал «крестный»⁷⁴⁸. Мане посвятил своему непризнанному сводному брату семнадцать полотен. Только Берта Моризо и Викторина Мёран удостоились почти такого же количества портретов. В своем завещании Мане напрямую заявил, что жена должна назначить его наследником Леона. В результате посмертная судьба многих произведений Мане сложится печально: например, картина «Казнь императора Максимилиана» будет разделена на части, и это будет обоюдное решения Сюзанны и Леона. Что до Леона, он до конца жизни утверждал, что не знал «семейную тайну»⁷⁴⁹, объектом которой являлся. Впрочем, он не жаловался и говорил, что так называемая сестра и так называемый крестный



45. Эдуар Мане. Балкон. Холст, масло, 1868–1869 годы, Музей Орсе, Париж

«холили его и лелеяли»⁷⁵⁰ и исполняли любые его прихоти. В 1906-м, когда Сюзанна умерла, в уведомлениях о смерти Леон все еще представлялся ее братом. Впоследствии он женился и завел дело: торговал кроликами, домашней птицей и рыболовецкими атрибутами. Умер он в 1927-м. Точно так же, как Дега, последние десять лет своей жизни оплачивавший долги покойного брата, Мане до конца дней хранил секрет своего отца. Таковы семейные законы крупной буржуазии: семья должна быть неуязвима. Это был также способ спрятать в глубоком тайнике самые болезненные свои переживания.

Таким образом, есть основания полагать, что Мане питал к Берте не менее пылкие чувства, чем она к нему. Но в его жизни была тайна, которую он вынужден был скрывать. Меж тем Сюзанна продолжала пухнуть как на дрожжах, и мадам Моризо писала дочери, что «Мане сидит дома и пишет портрет жены, и при этом изо всех сил старается из монстра сделать что-то изящное и привлекательное!»⁷⁵¹

История Берты Моризо и Эдуара Мане — это прямо-таки «Воспитание чувств»*, только написана эта история не на бумаге, а маслом по холсту. Мучительная, как несовершенный вид прошедшего времени у Флобера, она представляет собой серию картин, в которых имя Берты порой даже не упоминается: «Балкон», «Отдых». Под такими названиями эти картины фигурируют в суммарном перечне произведений Мане. Но без труда — если обращать внимание также на *сюжет*, как было принято когда-то, — эти картины можно читать как главы книги, повествующей о задушенной любви, которой было позволено существовать только в форме живописи.

* «Воспитание чувств» (1864–1869) — роман Гюстава Флобера, отчасти исповедь, отчасти социальный экскурс, повествование о поисках любви и стремлении достичь невозможного.

Когда Викторина Мёран, модель, позировавшая для «Олимпии» и «Завтрака на траве», отбыла в Америку, Мане

почувствовал себя несколько растерянным. До этого долгое время, если он не мог найти модель, он утешал себя словами: «Но у меня же есть Викторина». Для него она воплощалась в уличную певицу, либо вооружалась шпагой, либо позировала — обнаженной — на пикнике; для него превратилась в Олимпию; в другой раз позировала с попугаем. И всегда — не моргнув глазом. Она была не дурнушка и не красавица, апатичная, холодная, олицетворение невозмутимости и бесстрастия, готовая принять что угодно с одинаковым спокойствием.

Но однажды Мане задумал кое-что иное: картину с тремя фигурами на балконе, навеянную, повторюсь, полотном Гойи. По крайней мере одна из трех фигур должна была отличаться испанским темпераментом. И Мане подумал о Берте Моризо с ее темным, загадочным, пристальным взглядом, с ее бледностью. Подумал о ее трагическом и умном лице, какое женщине иметь не пристало. Рядом с ней два других персонажа выглядят безликими статистами, принявшими позы, продиктованные обстоятельствами. Тогда как взгляд Берты, столь непохожий на равнодушный взгляд Олимпии, исходящая от нее печаль создают что-то вроде черного фона позади «белокурой лучезарности»⁷⁵² Мане (как писал Золя). Так появилась на свет работа «Балкон» со своей пронзительно-зеленой решеткой и веером, зажатым в руках Берты, пристально и сокрушенно глядящей в одну точку своими огромными темными глазами. Понятно, что она следит не за происходящим на улице, а за тем, что происходит у нее в душе, где все начинается и кончается Мане.

Трудно представить себе другую такую картину, где бы столь разителен был контраст между персонажами, двое из которых абсолютно безлики и невыразительны, а третья фигура, Берта Моризо, является их полной противоположностью и притягивает внимание своей обжигающей, бросающейся в глаза напряженностью, не соответствующей обстоятельствам сцены. Певица Фанни Клаус и друг Мане

художник Гийоме, замерший с пустым и напыщенным видом, напоминают тени на стене, которые через минуту исчезнут, не оставив следа. Берта, напротив, являет собой психологическую бездну. Редко когда в картине встречается такая разница в значимости и психологической наполненности персонажей. И дело не только в том, что они значат сами по себе, но и в том, как на них смотрит художник. Мы словно погружаемся в мысли Берты — как их еще назвать? — которая позирует Мане, и в мысли Мане, который ее пишет. Мадам Моризо, повсюду сопровождавшая дочь, мирно вышивала в углу. Она отметила в одном письме, что в эти дни Мане имел «вид сумасшедшего»⁷⁵³.

Сохранилось одиннадцать портретов Берты Моризо. Она — антипод Викторины. Выражение ее лица всякий раз разное, оно таит в себе различные смыслы. Всякий раз это новая глава романа, не раскрывающая, однако, содержание предыдущих или последующих глав. Только через Берту можно разглядеть темную, покалеченную, потаенную сторону личности Мане — этого «энтузиаста, человека гибкого, театрального»⁷⁵⁴, старавшегося казаться легкомысленным, влюбленным в простые радости бытия и ничего не услож-

46. Эдуар Мане. Любовница Бодлера, отдыхающая. Холст, масло, 1862 год, Музей изобразительных искусств, Будапешт

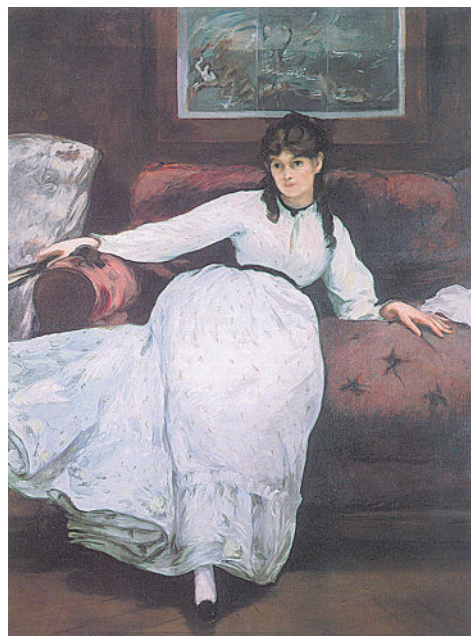


нять. Потому что он знал одну истину, которую велел оттиснуть на своей почтовой бумаге: «Все случается»⁷⁵⁵.

Дважды в своей жизни Мане писал женщин с черными волосами, разделенными прямым пробором, сидящих в прострации на темном диване, одетых в пышное светлое платье, из-под которого выставлена ножка в черной туфельке. Одна из этих женщин держит веер в левой, другая — в правой руке. Их разделяют несколько лет, но эти портреты перекликаются. На первом изображена разбитая параличом Жанна Дюваль в своем статусе «бывшей красавицы, превратившейся в калек»⁷⁵⁶. На втором — Берта Моризо. Это два в высшей степени психологических портрета. Состояние оцепенения, исполненное внутреннего напряжения. Несоразмерно маленькая в своем пышном полосатом платье, на фоне кружевной занавески, Жанна «похожа на идола или на куклу»⁷⁵⁷ (Фенеон); ее лицо имеет неподвижное, отрешенное, герметичное выражение. Если бы мы не знали, что речь идет о Жанне, никто бы не подумал, что это таинственная возлюбленная Бодлера (некоторые сомневались, что на портрете именно она). При взгляде на эту картину неизменно точному и безжалостному Фенеону вспомнилось Бодлеровское стихотворение «Ecraves» («Обломки»), где речь идет о «старой инфанте»⁷⁵⁸, разбитой и изнуренной своими «*caravanes insensées*», «безумными караванами»⁷⁵⁹, а вокруг нее «волнами расходится невероятное, пышное летнее платье с широкими бело-сиреневыми полосами»⁷⁶⁰.

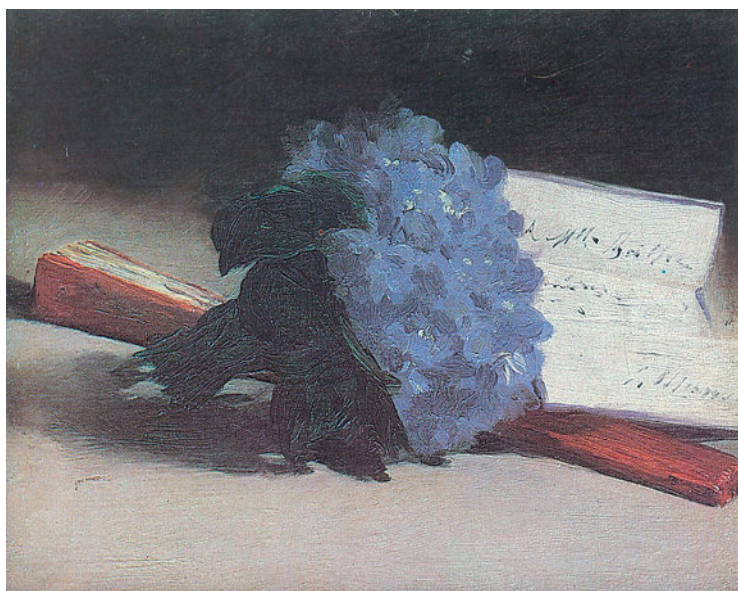
У Берты на портрете — пристальный и печальный взгляд, как будто ее застигли наедине с собой или она забыла принять позу для позирования. За спиной у нее триптих Кунисёси, на котором угадывается вихрь фигур — картина, напоминающая скорее размытый морской пейзаж Тёрнера, чем тщательно прорисованные японские силуэты. На портрете Золя кисти Мане, кстати, стена тоже украшена японской

47. Эдуар Мане. Отдых. Холст, масло, 1870 год, Музей изобразительных искусств, Будапешт; Музей искусства, Провиденс



гравюрой — но там это скорее дань вкусам эпохи. Здесь же картина нужна, чтобы подчеркнуть неподвижность лица Берты. В обоих женских образах чувствуется что-то трагическое, о чем обе героини упрямо молчат. В обеих женщинах угадываются мысли об их возлюбленных — о Бодлере и о Мане, один из которых был почти официальным любовником, а другой — возлюбленным через живопись.

Даже при том, что оба делали все возможное, чтобы скрыть правду от других и от себя, сообщничество между Мане и Бертой Моризо угадывается в некоторых деталях. А больше всего — в подарке, который Мане сделал Берте: небольшой натюрморт, состоящий из трех предметов — букетик фиалок (выдерживающий сравнение с фиалками Дюрера), сложенный веер и лист бумаги, на котором читаем: «Мадемуазель Берте [Мо]ризо / Э. Мане». Спустя годы, когда она, пересилив себя, смирилась и решилась рассеять свою тоску инсценировкой сомнительного семейного счастья, Берта, почти бросая вызов, написала картину, в которой угадывается ее физическая и самая что ни на есть



48. Эдуар Мане. Букет сирени. Холст, масло, 1872 год, частная коллекция

откровенная близость с Мане. Так, мы имеем две вариации на тему *женщина перед зеркалом*, написанные с промежутком в два года: первая работа принадлежит Мане, вторая написана Бертой. По манере это почти одно и то же, обе работы выдержаны в «серебристо-светлом колорите»⁷⁶¹ (как сказал бы Гюисманс), обе написаны небрежно, широкими мягкими мазками — рознится только фон, голубой на одной картине и цвета морской волны на другой. Возможно, что модель на обеих работах одна, тем более что ни одно из зеркал не отражает лица.

Мане решил завершить череду романтических портретов Берты ее образом, исполненным благоухающей юности — во всяком случае, гораздо более юным, чем тот, когда она позировала на балконе, шестью годами раньше. На этом портрете она очень встревожена, как будто ожидает беды. У картины есть мрачный антипод, написанный Мане в начале того же года: тогда Берта носила траур по умершему отцу. Эту работу мало кто видел, она висела в мастерской Мане до самой его смерти. А когда потом пошла с молотка, ее приобрел — и не случайно — Дега.

Обычно изображавший женщин в состоянии невозможного спокойствия, как, например, Викторину Мёнье, здесь Мане достигает противоположной крайности и пишет картину, которую можно расценить как *первый экспрессионистский портрет*. Берту, по правде говоря, узнать трудно: у нее исполненные ужаса глаза, ввалившиеся щеки, страшное, искаженное болью лицо — и художник недрогнувшей рукой запечатлел эти черты на полотне. Лицо обрамлено черным того же оттенка, что и остановившиеся, горящие глаза. Возможно, никто не знал — кроме художника и самой модели, — что этот портрет следует воспринимать следом за предыдущим: прелестным, наполненным воздухом, акварельным портретом с веером в руке. Так завершилось для Берты воспитание чувств. Когда девять лет спустя умер сам Мане, она написала сестре, что этот день стал для нее «крушением всего ее прошлого, ее юности и ее работы»⁷⁶². «Я чувствую себя сломленной»⁷⁶³, — добавляла она.

49. Эдуар Мане. Берта Моризо с веером. Акварель, 1872 год, Институт искусства, Чикаго



«Он значил как художник гораздо больше, чем мы думали»⁷⁶⁴, — сказал Дега после смерти Мане. Ни у кого не было столь серьезных причин, как у Дега, чтобы так говорить. Дега и Мане из года в год друг за другом наблюдали, друг к другу приглядывались, иногда схватывались и спорили, но никогда не признавались во взаимном восхищении, особенно в присутствии друг друга. Однако Дега употребил множественное число. Мане и в самом деле имел такой недостаток: он казался слишком обыкновенным, как все. По словам Бодлера, это был «человек очень честный, очень простой, делающий все возможное, чтобы оставаться благоразумным, но, к несчастью, он от рождения заражен романтизмом»⁷⁶⁵. Многие убеждали себя в том, что понимают его. Мане любил успех, любил празднества, картины старых мастеров, женщин. И все это он делал по-детски непосредственно. От его крепкой фигуры исходила жизненная сила, он мог быть мрачен, мог обижаться или острить — все это были абсолютно нормальные, понятные человеческие реакции. Но если смотреть на его картины, все становится обескураживающе непонятным. Золя, защищавший и восхвалявший его с небывалым воодушевлением, признался однажды, что полотна Мане подчас *сбивают его с толку*. А с течением времени Мане сделался еще более загадочным, почти как Веласкес.

Моментом наиболее тесного контакта между двумя художниками был эпизод, когда Мане попросил Дега вернуть ему два тома Бодлера, которые давал ему на время.

Четыре верных рыцаря не покидали Берту Моризо до самой ее смерти: Ренуар, Моне, Дега и Малларме. Никому из художников не воздавалось столько почестей посмертно и ни один не знал столь мало признания, пока жил. Этих рыцарей, различных во всем, объединяло чувство глубокой привязанности и уважения к Берте. За год до ее смерти они решили устроить ретроспективную выставку, которая

должна была подарить ей хоть малую толику славы, обошедшей ее при жизни. В ее свидетельстве о смерти, равно как и в свидетельстве о браке, значится, что она «не имеет профессии»⁷⁶⁶.

50. Эдуар Мане. Берта Моризо в трауре. Холст, масло, 1874 год, частная коллекция, Цюрих



Четыреста ее работ — холсты, пастели, рисунки, акварели — были переданы в галерею Дюран-Рюэля. Три дня верные рыцари судили-рядили, как лучше их развесить. Дега не удалось убедить остальных, что первое место следует отдать рисункам. Ренуар позаботился о том, чтобы поместить посреди галереи диван — для удобства посетителей. Малларме написал «Блуждания» — текст к каталогу: в этом трансцендентальном тексте он описывает «благородную фигуру, бесконечно элегантную как в жизни, так и в соб-

ственной ипостаси»⁷⁶⁷. Он вспоминает также одного молодого друга (возможно, Поля Валери?), который сказал ему однажды: «Рядом с мадам Мане я сам себе кажусь мужланом и скотиной»⁷⁶⁸. *Мадам Мане*: со свойственной ему невестрой тактичностью Малларме тоже почувствовал необходимость произнести вслух это имя применительно к той, что вышла замуж за *брата* Мане. За день до смерти Берта Моризо написала свой дочери Жюли короткое письмо, которое начиналось словами «Умирая, я люблю тебя»⁷⁶⁹ и в котором она оставила распоряжение: «Скажи г-ну Дега, что, если он создаст музей, пусть выберет себе полотно Мане»⁷⁷⁰.

Дега культивировал и чтит чистое вдохновение. Но он находил его там, где другие даже не искали. Когда ему предлагали прочесть какой-нибудь современный роман, он отказывался и в ответ «любил цитировать десять слов, в которых аббат Прево описывает любовь Де Грие к Манон Леско. Впервые он увидел ее на почтовой станции, когда она, прислонясь к стене, ждала отправления кареты. Один взгляд определил всю его жизнь, и рассказчик вкладывает в уста героя следующие слова: „Я подошел к повелительнице моего сердца“. Эти слова имели для Дега абсолютную ценность, он часто их повторял»⁷⁷¹. К этому Даниель Галеви добавляет важное замечание: «Повторение одного и того же, что у многих является признаком слабости и превращается в пустой звук, совершенно иначе звучит в устах нелюдима, строящего свою жизнь на твердых внутренних принципах»⁷⁷². Эта фраза является самым простым — и, возможно, самым точным — определением, касающимся Дега.

Меж тем Прево был полной противоположностью Дега с его «вспыльчивой суровостью»⁷⁷³. Дега нашел близкий ему по духу пафос у автора, после смерти которого хроникер Колле написал следующее: Прево «сочинял исключительно ради денег и никогда не думал о славе. Этот несчастный жил, погрязнув в самом гнусном разврате. Утром, еще в постели,

с разгульной девицей по одну руку и письменным прибором по другую, он кое-как набрасывал листок текста и отправлял его типографу, которому платил за услуги по луидору; остаток дня он пил; для него это была привычная жизнь; он никогда не перечитывал и не исправлял написанное»⁷⁷⁴. Колле признавал за Прево «яркость воображения, хотя и довольно мрачного»⁷⁷⁵, но полагал, что из-за его «крайней небрежности»⁷⁷⁶ ничто из им написанного не сохранится.

В недолгие легкомысленные годы торжества оперетты Париж поддался провокационному новому духу: духу Мельяка и Галеви, каждое слово которых подхватывала музыка Оффенбаха. На самом деле дух этот был порожден Мериме («Театром Клары Газуль»), но благодаря этим двум либреттистам заразил всех: это был «бойкий и резвый дух общих мест и дежурных чувств»⁷⁷⁷, отличавшийся «нарочитой сухостью»⁷⁷⁸, гибкий, острый, нетерпимый к «вербальной сентиментальности предыдущей эпохи»⁷⁷⁹ (как потом напишет Пруст). Этот дух питал «беседы, отвергавшие все, что сопряжено с высокопарными фразами и выражением возвышенных чувств»⁷⁸⁰. И будто на последнем витке он стал *духом Германтов*, в результате чего прустовская герцогиня «проявляла своего рода элегантность, когда с поэтом или музыкантом принималась говорить исключительно о блюдах, которые они ели, или о предстоящей партии в карты»⁷⁸¹. На промежуточной стадии развития этой истории появляется Дега, наименее сентиментальный среди художников той эпохи и наиболее подверженный высокому пафосу. Дух Галеви спасал его, как спасало и то, что каждый четверг он ходил к Галеви ужинать (а два-три раза в неделю еще и обедать). Для Дега, родня которого затерялась где-то между Новым Орлеаном и Неаполем, дом Галеви был единственным подобием семьи. Он знал, что там он не найдет на столе цветов, а за столом — докучливых детей. Знал, что ужин будет подан в удобоваримое время. Сидя вечером

в этом доме, он не мог удержаться от некоторых язвительных реплик, которые потом разносились по Парижу. И это тоже было проявлением «духа Мельяка-Галеви».

В годы Второй империи герцог де Морни* был известен как участник всевозможных заговоров, но также он слыл одним из самых остроумных людей своего времени. Он изъявил желание познакомиться с молодым Людовиком Галеви, чтобы предложить ему *водевиль*, который только что набросал: «Г-н Шуфлёр останется дома». При первой встрече Галеви страшно робел. Но он быстро заметил, что Морни тоже волнуется: ведь он собирался отдать свою рукопись незнакомому человеку. Эта встреча стала началом прочных и, возможно, идеальных отношений, свободных от недоразумений и обид. Продлилось это, однако, недолго из-за внезапной кончины Морни в 1865 году. В течение последних пяти лет его жизни только два человека имели прямой доступ к герцогу де Морни: Валетт, его генеральный секретарь, и Галеви. О чем бы ни шла речь — о готовящейся ли войне или о цензуре, грозящей вымарать реплику из комедии Сарду, где автор злословит по поводу блондинок, — Галеви был в курсе всего. После смерти Морни Галеви оставил административную карьеру. Больше он уже не развлекался.

* Шарль де Морни (1811–1865) — единокровный брат императора Наполеона III, бастард, четвертый сын Гортензии де Богарне; французский политический деятель, финансист, посол Франции в Петербурге и супруг княжны Софьи Трубецкой (предположительно внебрачной дочери Николая I); их общая дочь — в будущем скандально известная Мисси. Писал водевили под псевдонимом Сен-Реми.

Но как же случилось, что Дега превратился в ярого антисемита? Каким образом, пока тянулось *дело Дрейфуса*, он дошел до того, что порвал отношения с кланом Галеви, самым приятным и богатым талантами еврейским семейством Парижа, дома у которых он каждый четверг сиживал за столом на почетном месте? Экономка и кухарка Дега Зоэ

имела обыкновение читать хозяину вслух несколько страниц во время обеда. Как правило, это были романы Дюма. Но однажды она принялась читать вслух газету «Либр пароль», ядовитые статьи Дрюмона. По свидетельству Полины, любимой модели Дега, сцена разворачивалась так: сидя у окна, Зоэ читала вслух своей «монотонной скороговоркой»⁷⁸². Дега слушал ее с «внимательным выражением лица, время от времени одобрительно кивая»⁷⁸³. Это были истории про заговоры, интриги, махинации и преступления. Однако речь шла уже не про кардинала Ришелье и Миледи, а про что-то размытое и неясное — но одновременно в общих чертах вполне уловимое: про евреев. И, со свойственным ему простодушием, своенравием и взбалмошностью, Дега поверил в эти истории, как верил в приключения *трех мушкетеров*. Возможно, у него возникла потребность соединить в одном слове все то, что он не мог принять в современном мире. Он поверил — подобно многим другим, — что за всеми новшествами и неприятностями (включая «современный комфорт», выражение, которое «выводило его из себя»⁷⁸⁴) стоит единая злонамеренная сила — евреи. Как только Дега высовывал нос за пределы живописи, в нем появлялось что-то детское и одновременно дикое. И он готов был, подобно многим, поддаться вихрю всевозможных мнений. Даже когда капитан Дрейфус был оправдан, антисемитские доводы не стали казаться ему менее обоснованными и нелепыми; скорее он воспринял это как несправедливо проигранную партию, после которой надо срочно хвататься за оружие, дабы взять реванш. Реабилитация Дрейфуса была очередной злонамеренной каверзой евреев. Значит, надо сплотить ряды. Посему в декабре 1898 года Дега участвовал в подписке с целью помочь вдове и осиротевшему сыну покончившего с собой полковника Анри, словно доказывая тем самым, что в смерти полковника были виновны дрейфусары. Он сдал на вдову двадцать франков, как и торговец картинами Дюран-Рюэль. А его юный друг Поль Валери,

который к тому времени уже опубликовал «Вечера с господином Тестом», подписался на три франка.

Делакруа и Дега: десятки лет подряд за ними приглядывали, о них заботились их экономки. У Делакруа была Женни, бретонка; у Дега — Зоэ, с берегов Уазы, «бывшая учительница» («особенно хорошо знавшая мифологию»⁷⁸⁵, как однажды признается ее племянница). Эти персонажи имели небывалую власть над своими хозяевами. Они были единственные, кто остался с ними до самой смерти. Ворчливые, упрямые в своих неприязнях. Строгие домоправительницы, ревниво охраняющие свои привилегии. Женни, например, имела право подслушивать, так что Делакруа не нужно было пересказывать ей свои беседы. Эти особы внимательно осматривали посетителей и самолично решали, кого пускать в дом, а кого нет. В результате их хозяева слыли очень привередливыми людьми. И Женни, и Зоэ не желали сдавать своих позиций. Любая женщина была для них врагом, а натурщицы воспринимались Зоэ как маленькие назойливые животные. Женни, со своей стороны, не пускала в мастерскую любовницу Делакруа, г-жу Дальтон, которую сразу невзлюбила. Когда незадолго до смерти Дега решил подарить прелестной Гортензии Вальпинсон один из своих набросков («Ты как булочка»⁷⁸⁶, — говорил он, рисуя ее), Зоэ, делавшая вид, что протирает бокалы, и подслушивавшая разговор, заявила посетительнице: «Берите рисунок, сударыня, вы все еще похожи на булку»⁷⁸⁷. Дега жаловался на «придирки Зоэ, которая, узнав, что ее хозяин покупает картины Энгра, потребовала, чтобы и ей он купил подарок: голубой фартук»⁷⁸⁸. А Валери припоминал, что телятина с макаронами в исполнении Зоэ были «на редкость невкусными»⁷⁸⁹.

Зоэ продолжала служить у Дега даже в самые последние и бедственные его годы. Почти ослепнув, она по-прежнему читала вслух своему тоже практически незрячему хозяину. За много лет до этого кто-то из друзей художника

(среди которых был Мане) позволил себе нелицеприятные вопросы касательно взаимоотношений Дега с женщинами; и та служанка, что предшествовала Зоэ — она звалась Клотильда, — набралась смелости и заявила, что ее хозяин *не мужчина*. Каким тоном она произнесла это мрачное пророчество? Тут невольно начинаешь вспоминать служанку Франсуазу из прустовского «В поисках утраченного времени» и ее бунтарские высказывания по поводу *заливной говядины* или некоторых друзей Марсея. Но не будем более об этом. В конце концов, как ворчливо заявлял Дега, «живопись — дело личное»⁷⁹⁰.

Старость Дега была печальна: бесконечно долгое одинокое, убогое существование. Практически слепой, хотя внешне еще крепкий и бодрый, заросший густой белой бородой, похожий на «мрачного Просперо»*, он бродил один по улицам Парижа. Ходил просто чтобы ходить. Одетый кое-как, похожий на бродягу, он семенял маленькими шажками, внешне довольно уверенно. Знакомые наблюдали за ним с беспокойством, им казалось, что его вот-вот сшибут с ног. Но они заблуждались. Дега ходил довольно резво, его слепота, пока ее не замечали, защищала его. Он то и дело останавливался, «как будто хотел сказать что-то важное»⁷⁹¹. Даниэлю Галеви он признавался: «Я сплю, и очень даже неплохо... по восемь-десять часов... Все, что мне осталось, это сон и ходьба»⁷⁹².

* Мрачный Просперо — центральный персонаж «Бури» Шекспира, волшебник и герцог Милана, вероломно свергнутый своим братом.

Прожив пятнадцать лет в своем четырехэтажном доме на улице Виктора Массе, Дега вынужден был переехать. Особняк подлежал сносу. Он перебрался в малоудобную квартиру на бульваре Клиши, где ничего больше не написал. Он даже не стал распаковывать вещи, а картины просто прислонил к стене. С этого момента дни напролет он бродил по Парижу, все меньше заботясь о своей внеш-

ности. В старом лоснящемся плаще, с запущенной бородой, он походил на «нищего старика»⁷⁹³. Воллар* отмечал, что Дега казался сошедшим с полотна персонажем итальянской живописной школы. У него было благородное выражение лица, но вид потерянный. «Теперь Дега целыми днями слонялся по Парижу безо всякой цели; ноги сами собой приводили его к старому дому, который сносили. Когда были убраны последние руины, вдоль тротуара натянули заградительную сетку. Перед этой сеткой можно было видеть старика, глядящего сквозь ее спирали на пустое место...»⁷⁹⁴ Когда разразилась война, Дега, казалось, этого даже не заметил. Однажды, в 1915-м, внезапно остановившись во время прогулки, он спросил у матери Даниэля Галеви: «А что война, кончилась или нет?»⁷⁹⁵

* Амбруаз Воллар (1866–1939) — коллекционер, галерист, издатель, биограф; один из самых крупных в Париже конца XIX — XX века торговец произведениями искусства.

Последний визит Даниэля Галеви к Дега, больному бронхитом. «Новая, голая комната, лишённая прошлого»⁷⁹⁶ — в квартире на бульваре Клиши. Дега лежит, он неподвижен. Живет так, как будто он тут проездом. Сам почти ничего не говорит. Беседа с ним не клеится. Уже за три года до этого Галеви отмечал в Дега некое «частичное отсутствие, предвестник смерти»⁷⁹⁷. «К нему временами подходит племянница, поправляет подушку. Рука ее затянута в короткую тонкую перчатку. Внезапно, с неожиданной силой Дега хватается эту руку, подносит ее к потоку света, льющегося из окна. Рассматривает внимательно и страстно. Сколько женских рук он рассматривал таким образом, изучая их на свету, в мастерской. Я думал, что его сила иссякла, а он, оказывается, еще работает»⁷⁹⁸.

После смерти Дега в 1918-м, когда все его имущество пошло с молотка — и коллекция картин, и его собственные работы, которые он показывал другим или никому не пока-

зывал, — друзья были потрясены печальным открытием. В ворохе пастелей и рисунков, отмеченных его манерой последних лет, прослеживалось «ожесточение, выражавшееся в уродстве, в убожестве — что поражало и удручало»⁷⁹⁹. Так писал Галеви; разумеется, в его суждении читается преувеличенная *pruderie*, *стыдливость*. Но это чувство помогло ему сказать про Дега то, что доселе он сказать не решался: начиная с 1870-го жизнь художника была «скрываемой от всех катастрофой»⁸⁰⁰. С детства Галеви слушал Дега, записывал за ним, восхищался им, почитал его. Более, чем кто-либо другой, он умел ловить звуки «его прекрасного голоса»⁸⁰¹, в особенности когда в нем звучали «интимные и болезненные ноты»⁸⁰². В этом даже Валери его не превзошел. Но в тот момент, наблюдая следы распада, отметившие все, что было создано рукой Дега, и теперь выставленные на всеобщее равнодушное обозрение, Галеви сменил интонацию и был вынужден признать: «В этих работах чувствуется разрушение, катастрофа, которые я могу объяснить *болезнью жизни*, которая в 1870 году поразила Дега, мешая ему писать большие картины, заставляя рисовать фрагменты, вырванные из полумрака»⁸⁰³. Прозорливое замечание, приподнимающее завесу над «мрачным бременем плоти»⁸⁰⁴, так пугавшим в последних творениях художника. Но можно понять эти слова в ином смысле, поскольку именно подспудность «скрываемой от всех катастрофы» защищала своим бальзамическим покровом сущность работ, оставленных художником. Едва написав эти фразы, как будто спохватившись после легкомысленного поступка, Галеви подтверждает свое открытие словами, проникательно намекающими на «*болезнь жизни*», поразившую все французское искусство тех лет, заставив его забыть о *культе счастья*: «Да, в его творениях ощущается катастрофа, как и во всем французском искусстве после 1870 года. Но в выражении этой катастрофы никто не превзошел Дега, никто не извлек из своего отчаянья больших результатов, чем он»⁸⁰⁵.

VI. Сти- хия детства

Бодлер, в отличие от Рембо*, никогда не воспринимал поэзию как концентрацию предельных возможностей жизни. Но она не была для него (на эту мысль наводил Малларме) и чем-то непригодным для дыхания, как отравленный воздух, опасный в первую очередь ей самой. В мире Бодлера поэзия занимала более или менее то же место, что и прежде, в эпоху Горация или во времена Расина. Новые формы не были для него самоцелью. Роль универсального «медиума» для общения с миром образов в его лирике исполнил александрийский стих — пожалуй, в последний раз в своей истории. Александр Ват как-то показал Милошу стихотворение Бодлера и сонет XVI века, не назвав имен авторов. Милош признал: «Угадать было сложно»⁸⁰⁶. Все это, впрочем, только усложняет поиск ответа на вопрос, почему слова Бодлера были способны проникать чуть глубже прочих и надолго оставаться в памяти лишь потому, что автор обладал обостренной поэтической чувствительностью и к тому же мог с полным правом сказать о себе: «Всю жизнь я учился построению фраз»⁸⁰⁷.

* Артюр Рембо
(1854–1891) — французский
поэт.

В уголке «Письма ясновидца» Рембо спрятал самый коварный и неожиданный выпад в адрес Бодлера: тот, оказывается, «жил в чересчур артистическом окружении»⁸⁰⁸. Это был намек на паутину, нитями которой, натянутыми между редакциями, журналами, кафе, театрами и мастерскими, Бодлер был опутан всю жизнь. Она душила, отравляла его и, возможно, в немалой степени повлияла на то, что «хваленая форма его стихов так скудна»⁸⁰⁹. Ведь «открытия неведомого требуют новых форм»⁸¹⁰. Именно здесь проходит водораздел, откуда берет свое начало бурный поток авангарда. Вердикт неумолимого юноши столь точен, что нельзя противиться искушению признать за ним правоту. Однако более века спустя изношенная и отчасти даже «убогая» форма стиха Бодлера держит удар времени значительно лучше, чем тягостное лирическое дополнение к «Письму ясновидца» («Приседания»), задуманное как образчик нового стихосложения.

Бодлер носил в себе немощь столетий, но был *ладно скроен* со всех точек зрения. Это сразу же признал Лафорг: «В его манере изъясняться никогда не услышишь шероховатости или фальшивой ноты — даже для негодяя у него всегда найдется любезность. Он хорошо воспитан»⁸¹¹. Рембо был подвижим вольной, неугасимой энергией, но позади нее всегда тащился грязный скрежещущий балласт — наследие жизни, пропитанной убожеством и злобой.

Обветшала дискуссия о новой обители богов после Французской революции то и дело возобновлялась. При этом дискутирующие всячески избегали страстных интонаций Гёльдерлина. В Париже преобладала тональность, свойственная каботенам. Интермедия о языческих богах органично вписывалась в репертуар поэта. Роль запевалы выпала королю каботенов Альфреду де Мюссе, который в своей поэме «Ролла» восклицал:

Милы ли вам те времена, когда, ступив на путь земной,
Дышало небо средь людей, богам подобных силой,
Астарта-дева где, рожденная волной,
Слез горечь с материнских глаз стереть спешила?⁸¹²

Первое, что обращает на себя внимание, — ностальгический тон («Милы ли вам те времена»), воспринятый Бодлером («Люблю тот век нагой...»^{*}), хотя Мюссе, задержавшегося в развитии подростка, он не выносил, а Рембо в свое время умножит это чувство «в четырнадцать раз»⁸¹³. Второе — эротический подтекст картины: первой среди богов упомянута азиатская Афродита («Астарта»⁸¹⁴), за которой можно разглядеть сопровождающих ее иеродул — жриц храмовой проституции. Наконец, усеченная акцентуация («Астарта» — *Astarté*); годы спустя эта мода, благодаря «Парнасу», явит на свет вереницу измененных имен (*Ariadné, Europé, Aphrodité*); так будет писать и Рембо, всегда сочетавший дерзость с прилежанием. Чтобы отличиться, годились любые способы — даже почерк. Позже эта тенденция, разветвляясь, дойдет до юного Марселя и обращенных к нему объяснений его друга Блоха о том, что все чудо Расина сосредоточено в одной строке: «Она — дочь Миноса, она — дочь Пасифаи»^{**}.

^{*} Перевод В. Левика.

Каким же образом поступил с богами молодой Рембо? В момент появления на литературной сцене ему, уроженцу Шарлевиль-Мезьера, города, который он аттестовал как «колосс идиотизма среди всех провинциальных городов»⁸¹⁵, было пятнадцать. Форму он избрал вполне каноническую — письмо неизвестного, приславшего несколько стихов для публикации. Адресат: Теодор де Банвиль, по возрасту годившийся в сподвижники Бодлера, а по пристрастию к новизне — в главы объединения, привлекавшего начинающих поэтов, «Современный Парнас».

^{**} Строчка из трагедии Расина «Федра». Здесь имя богини Пасифаи также написано с усеченным акцентированием: *Pasiphaé*.

Стратегия Рембо была строго взвешенной и хладнокровой: пункт первый — выбор цели; пункт второй — ложь: «мне семнадцать»⁸¹⁶, пишет он в начале своего послания, тогда как в действительности лишь через пять месяцев ему стукнет шестнадцать; пункт третий — почтительность (обращение «глубокоуважаемый мэтр»⁸¹⁷ повторено трижды в нескольких строчках) и даже более того — льстивость, которую писатели распознают мгновенно: «Я просто-душно чту в вас потомка Ронсара, брата наших учителей, подлинного романтика и поэта»⁸¹⁸. Этих слов достаточно, чтобы возникло взаимопонимание. А что такое литературная жизнь, как не цепочка взаимопониманий? Рембо прекрасно осведомлен об этом; этот дикарь впитал всем существом вековую науку Республики словесности. Впрочем, он сознает и необходимость продемонстрировать *собственный* вызывающий тон, который можно уловить с первой фразы: «Серьезность не к лицу, когда семнадцать лет»⁸¹⁹. Кто, кроме него, осмелился бы представиться подобным образом? Хотя Рембо мастерски чередовал дерзость и красноречивую покорность. К изложению своего символа веры («ведь поэт — это парнасец, влюбленный в идеальную красоту»⁸²⁰) он находит возможность добавить: «Разумеется, это вздор [bête], но почему бы нет?»⁸²¹

В нескольких строках Рембо сотворил жемчужину риторического искусства. Однако подлинная ордалия для нового поэта — его первые стихи. Как поступить? Хитроумный и дальновидный план подсказывает выбор трех сочинений, отличающихся друг от друга по ритмике и размеру. Восемь строк «Предчувствия» — предвестник темы опьянения, которую в творчестве Рембо ждет большое будущее. С первых слов чувствуется уверенность тона («В сапфире сумерек пойду я вдоль межи, / ... / И придорожный куст обдаст меня росой»^{*}). Самая проникновенная строка намекает на кардинальное отличие автора от других («Не буду говорить и думать

^{*} Перевод Б. К. Лившица.

ни о чем»), но раздумья эти явно не завершены, и категоричность высказывания в дальнейшем заметно снижается: «Пусть бесконечная любовь владеет мною»; как известно, «любовью» можно затушевывать любую неловкость. Стихотворение заканчивается призывом к бродяжничеству: «И побреду куда глаза глядят...» Рембо и впрямь забредет очень, очень далеко.

Второе стихотворение («Офелия») представляет собой безупречный экзерсис в канонах романтической школы. Оно призвано показать, что этот стиль при необходимости также будет освоен в полной мере.

Наконец, третьему стихотворению («Credo in unam...», в дальнейшем переименованному в «Солнце и плоть») была отведена роль идеологического манифеста. Банвилю — а вслед за ним и жидкому племени парнасцев — требовалось прояснить *позицию* нового поэта по отношению к античным богам. Это был, судя по всему, ключевой момент. Рембо предъявляет очередное доказательство своей осмысленности, на протяжении всего текста сочетая почтение старшим (под видом подражательства, заимствованной лексики, общепринятых сентенций) и внезапные стилистические выпады, дающие понять, что «Парнас» будет автором преодолен, а затем и сметен. Все исконно присущее Рембо (в духе «Плавтова у Плавта» Френкеля) здесь впервые выставлено на всеобщее обозрение. Это видно по четвертой строчке, частично заимствованной у Шенье: «Что расцвела земля, готовая родить»⁸²² превратилось в «Что расцвела земля и что бурлит в ней кровь»*.

* Здесь и далее перевод
И. Анненского.

Земля, в которой «бурлит кровь»,
и есть Рембо. Она появляется впервые.
Даже Бодлер не решался на подобную натуралистичность.

Чуть ниже строки:

Милы мне времена античной воли юной,

Сатиров жадных до любви и статных фавнов... —

вторят ностальгическим вздохам Мюссе и Бодлера, с еще большей очевидностью показывая, что утраченное, о котором сожалеет автор, не столько теологического, сколько эротического свойства. Вступив в пределы этой темы, Рембо уверенным выбором слов лишает всякой опосредованности «сатиров, жадных до любви»:

Богов, что от любви грызут кору ветвей,
И белокурых нимф ласкают среди лилий.

«Белокурая нимфа», позволяющая себя «ласкать» (и не только, учитывая двусмысленность французского глагола *baiser*) в пруду, поросшем кувшинками, кажется плодом галлюцинации. Далее следует пассаж с предсказуемым, сродни всем текстам в неоязыческом стиле, содержанием, где пятнадцатилетний поэт старается еще раз доказать читателю свое мастерство. Впрочем, некоторые строчки, если рассматривать их по отдельности, означают нечто большее. К примеру, эта: «И жизни вечной ток кристально чистых вод». Этот вечный ток является подлинным, безымянным, многоликим божеством, которому Рембо навсегда остался верен. Быть может, единственным его божеством.

В последующих строчках заложена новая идеология: боги исчезли («Прошла пора богов»), человек начал править («Он стал Король»), но утратил способность чувствовать («А сам он слеп и глух»). Путь к спасению, однако, еще остался — это уже привычное «Любовь, вот истинная Вера!». Итог — амальгама просвещенного демократизма (Гюго, Мишле) и уничижительного взгляда на мир, который достиг крайней точки упадка (Бодлер). До этого момента Рембо действует как политик, предлагая достойный компромисс между разнящимися мнениями (человечество на пути к свободе и человечество на пути обнищания духа). Однако вскоре осторожное посредничество ему надоест, и он вновь взорвется:

Я верю в мрамор, в плоть, в цветок, в тебя, моя Венера!

Три первых существительных, написанных в оригинале с заглавной буквы, звучат куда убедительнее, чем весьма обветшала *Любовь*, и, вкупе с идущим следом именем богини, подводят вплотную к Малларме. В них ощущается нетерпение, стремление донельзя сжать границы формы. Далее идут строки, наполненные отвращением перед уродством современных тел. Они не прибавляют ничего нового, за исключением того, что их кульминацией оказывается хлесткий удар вполне в духе Бодлера:

А женщина, что нам несла любви порыв <...>
Забыла навсегда умение гетеры!

Так повествование доходит до третьей части, где Рембо решает подвести итоги. Что, если античные времена вернуться? Если человек, который уже «отыграл все роли» и «утомлен неравной борьбой» с идолами, откроет для себя иную жизнь? Афродита, «в аромате роз над гладью белопенной», дарует ему «святое Искупление». В этой картине, одновременно фривольной и величественной, объединены эротизм и посыл гуманизма. Возможен ли подобный исход? Рембо не страшится судьбоносных банальностей — тех, которым уготована долгая жизнь и которые в скором времени превратятся в рекламные слоганы:

Любови жаждет Мир! Так напои его.

Бодлер, несомненно, скорее бы высек себя, чем впустил в свое стихотворение столь напыщенную и пустую строчку. Но Рембо это не беспокоит. Если нужно, он станет вдобавок ко всему еще и первым среди *копирайтеров*. А потому он идет дальше, вводя в стих формулу, которая кажется осколком ведической поэзии:

...И мысли кобылица,
Что клячею плелась, сегодня ввысь стремится...

Мысль в образе кобылицы, издавна (быть может, на протяжении веков) терпящей побои, встав на дыбы, вырывается «из чела», словно кони Посейдона из пенных вод: эту ослепительную картину читатель едва успевает охватить взглядом, и повествование тут же возвращается к более привычным образам. Хотя и ненадолго. Что же видят глаза, устремленные к небу?

Увидели бы мы огромные стада
Миров, спасаемых в пустыне безучастной
Премудрым пастырем?..

Новизна этого фрагмента, наряду с многими другими, становится заметной, только если читать его особняком, вне общего контекста. Тогда сразу бросается в глаза афазия автора перед ужасом, веющим от безучастной пустыни. Таков подлинный Рембо — прямой наследник Паскаля.

Четвертая и последняя часть — это россыпь александрийских камней, где перед нами чередой проходят Ариадна, Тесей, Европа, Зевс в образе быка, Афродита, Геракл, Селена, Эндимион: умело, местами виртуозно представленные образцы античных историй, которые только и ждут своего часа. В последних строчках напряжение нарастает: пятнадцатилетний Рембо прощается с образами, в суть которых ему еще предстоит вникнуть. Все начинается с далекого шепота вод:

...Нимфа скорбная над молчаливой урной
О некоем юноше прекрасном слезы льет...

Вопрос об истоках образа Меланхолии, задумчиво подпирающей голову рукой, возникал неоднократно. Последним его воплощением стала девушка, силуэт которой, как галлю-

цинация, мелькнул перед Бодлером в глубине пустынного коллежского коридора (о чем сказано в посланном Сент-Бёву дебютном стихотворении — идеальном аналоге адресованного Банвилю «Credo in unam» Рембо). И вот теперь тайна его происхождения раскрыта: это Нимфа, только что увлекшая на дно молодого друга Геракла Гиласа и уже оплакивающая его. Следовательно, Меланхолия — первая среди любовниц, сулящих смерть. Из вазы, на которую опирается ее локоть, непрерывно льется вода. То есть она сама. Та же вода погубила Гиласа. Таинственные, эллиптические строки лишь намекают на злодейство. Однако перед нами уже не очередная александрийская камея, а почерпнутый из темного мифа факт, по-прежнему таящий угрозу. Через него лежит путь к заключительной части стихотворения. Здесь говорится о легком дуновении любви под покровом ночи: «Любовью в темноте повеяло с высот». Так же внезапно, как ранее перед источником Нимфы, мы оказываемся в «лесах священных», где в «мрачной чаще» вздымаются к небу исполинские деревья. Мы едва успеваем замедлить движение, чтобы задаться вопросом: откуда этот «мрак», подобен ли этот лес небесной «пустыне безучастной», по которой Пастырь ведет свои стада миров? Ответ скрыт от нас, но в чаще леса мы обнаруживаем нечто, способное вселить ужас. Там скрыты статуи:

И вот уже в лесах священных, где садится
На мраморные лбы снегирь, чтобы гнездиться
На изваяниях в беззвучном царстве сна...

Нам ясно, что случилось с богами. Они обратились в статуи, спрятанные в лесу и усеянные гнездами снегирей. Оттуда они вечно наблюдают за нами и слушают наши речи. Пусть человек, незаслуженно украшая себя прописной буквой вместо прежней строчной, объявляет об избавлении от «ветшающего гнета» и победе над страхом, боги, храня

каменное безмолвие, продолжают следить за ним, безучастные к воздаяниям, мольбам и проклятьям. Боги могут явиться человеку и вновь удалиться в свои пределы. Однако они всегда *есть* и все видят.

Поэзия Рембо словно удар по голове: его комментаторы, приходя в возбуждение, как будто подхлестнутые невидимым кнутом, начинают говорить на повышенных тонах. Точного восприятия смысла можно ожидать лишь от таких читателей, как Серджо Сольми, чья сдержанность в равной степени распространяется на манеру говорить и на манеру делать выводы; он уже в первых стихах Рембо сумел разглядеть признаки «безумного детского бунта»⁸²³, который выражался в «физиологическом и метафизическом отрицании мира»⁸²⁴. Любовно пробуя на слух строчку за строчкой первых поэтических опытов Рембо, Сольми улавливал «неискренность как доминанту этих проб»⁸²⁵ и парадоксальное подтверждение тезиса Ривьера насчет изначальной «невинности» и «чистоты»⁸²⁶ Рембо. Извилистый лабиринт, лишенный выхода. Тот, кто готов читать и почитать Рембо, должен хорошенько в нем обжиться. Там беспрерывно звучит неслыханное в прежние времена пугающее эхо пережитого в детстве насилия, которое будет погребено первым. Рембо навсегда остался «семилетним поэтом», одним из тех, кому он посвятил ранние стихи. Отсюда искушенный, дерзкий и уверенный тон, в каком пятнадцатилетний Рембо обратился к Банвилю. Все-таки к тому моменту он уже восемь лет был поэтом. Поначалу мрачным ребенком, и никому — менее всех матери — не удавалось разгадать причину «скуки и отвращения во взгляде голубом»*. Он запирался в сумрачной прохладе «отхожего места». Чтобы предаться своим мыслям. Играл с нищими детьми своего квартала, которые говорили «странными тихими голосами». Но главное — «сочинял романы». О чем же? О «Бескрайней Пустыне, где в морях Свободы луч бли-

* Перевод Р. Дубровкина.

стал, / Роман о прериях и джунглях он листал». Пейзаж как предчувствие. Он последовал бы ему без лишних раздумий. Обжигающая нить вела от наполненного видениями романа «семилетнего поэта» к «Одному лету в аду», «Озарениям», Африке. Соответствия были столь очевидны, что не нуждались в пояснениях. Тональность уже была задана:

Потоки вод и головы кружение, стремительный побег и сострадания боль!

Преобладать, в словах и делах, будут головокружения и побег.

Подле «романа» — эрос. Он появляется в виде девочки, которую можно опознать по «безумью карих глаз» и «хлопчатому платью». Маленькая «дикарка лет восьми», «работничка дочь» из дома по соседству. Она бросалась на маленького поэта, трясая кудряшками. Валила на землю. Поверженный мальчишка «кусал девчонку в зад / не знавший панталон». И начиналась драка. В конечном итоге «семилетний поэт» удалялся, «от лютых кулачков и пяток лиловея», унося с собой «нежной кожи вкус», который «в убогой комнате напоминал о ней». До этого момента литература существовала, не обращая внимания на подобные вещи. Ни один поэт, включая Бодлера, не смел ранее изображать подобные сцены. Спрашивается, как удалось им обойтись без этого, коль скоро едва ли кто-то избежал подобных, хранимых в тайне ощущений. И вот юный дикарь со склонов Арденн говорит об этом с той же уверенностью, с какой другие веками подражали античным песнопениям.

Что мы находим в первых стихах Рембо, сочиненных в период между пятнадцатую и семнадцатую годами? «Истребление смыслов»⁸²⁷, в котором ничто не способно выстоять, «кроме вибрации и мерцания чистых видимостей»⁸²⁸. Сольми заявляет об этом дерзко, зная, что эта дерзость лучше всего уживается с робостью. Подобные свире-

пые сюжеты возникают не тогда, когда поэт попадает в дикие места, а когда он в них родился. Это его Арденны.

Можно ли воссоздать пружину, скрытую под этой «головкружительной химерой», внутренний стержень поэтического творчества в целом? Сольми сопутствовала удача; он выделил различные этапы формирования этих химер. На первом, «освободившись от исторических оков, ставших орудиями принуждения и пытки, химеры вновь становятся безобидными и беззаботными, как в далеком Эдеме детства»⁸²⁹. Недаром дебютные сочинения Рембо наполнены такой иррациональной прелестью и эйфорией. Сбросив с себя коросту давящих смыслов, они «являются в виде все более ярких промельков и вспышек»⁸³⁰. Лишь один случай («Пьяный корабль») показывает, как химеры «складываются в цельное видение»⁸³¹. Что за этим следует? Попытка «отпустить их на волю, уложить в русло объективности»⁸³²? Вот мы и дошли до «Озарений». Несколькими штрихами Сольми восстановил последовательность толчков на сейсмической карте, которую представлял собой Рембо до Африки.

Юноша с выразительной внешностью и несомненным даром к сложению латинского стиха обречен жить под опекой желчной и скупой матери; довольно ли этого, чтобы подпитывать, за неимением иных причин, злость молодого Рембо? Некоторые доводы Ривьера звучат убедительно: «Рембо отвергает все целиком: он восстает против человеческого, а точнее, против физического и астрономического устройства Вселенной»⁸³³. В вызывающих улыбку претензиях юнца из Шарлевиль-Мезьера слышится яростный скрежет. И тот же скрежет переметнется в первые стихотворения. Их сюжеты мелки, узки. Ярость, заложенная в них, кажется чрезмерной, переливается через край. Рембо издевается над стариками, посещающими местную библиотеку. Они уродливы, их главная вина в том, что им «нравится лощить скамейки задом»*. Бедняки в церкви внушают ему физический

* Перевод В. Микушевича.

ужас. Он морщится от того, как женщины, «отрыгивая суп, сидят в лохмотьях грязных, сосок младенцу в рот засунув, словно кляп». На всем, что относится к миру церкви, лежит слой грязи. Яростный накал чуть смягчается лишь при виде ребенка, замершего перед окном, пока две сестры «бесстрепетно в его колтун упрямый вонзают дивные и страшные персты»*.

«Пьяный корабль» — это первое плавание литературы, оставившей свой причал. Описание замысла и его непосредственное осуществление. «В неведомого глубь — чтоб *новое* обрести!»**: желание, на котором Бодлер запечатлел свой «цветок зла», превратилось в запись в бортовом журнале. Этот корабль не нуждается в экипаже; чтобы править им, довольно холода безумия и одиночества, выплескивающего в мир свои монологи.

* Перевод Б. Лившица.

** Перевод М. Цветаевой.

Вот первые итоги: подобно сметенным с палубы отбросам, за борт летит вся экзотика и все историзмы, присущие не только Флоберу, но и Шатобриану. История сводится к неприятному происшествию, которым можно пренебречь. Ее развитие — не более чем переход из одной геологической эры в другую. Четвертичный период, за ним третичный, еще дальше — каменноугольный — вот и вся панорама. Какие моря он бороздит? Во-первых, воды земные; они подобны водам Амазонки. Во-вторых — небесные, струящиеся в пространстве между звездных островов. Все они в конечном счете впадают в «черную лужу***», над которой «стоит ребенок грустный», сопровождаемая взглядом только что спущенную на воду маленькую лодочку. Это «семилетний поэт», вернувшийся из скитаний.

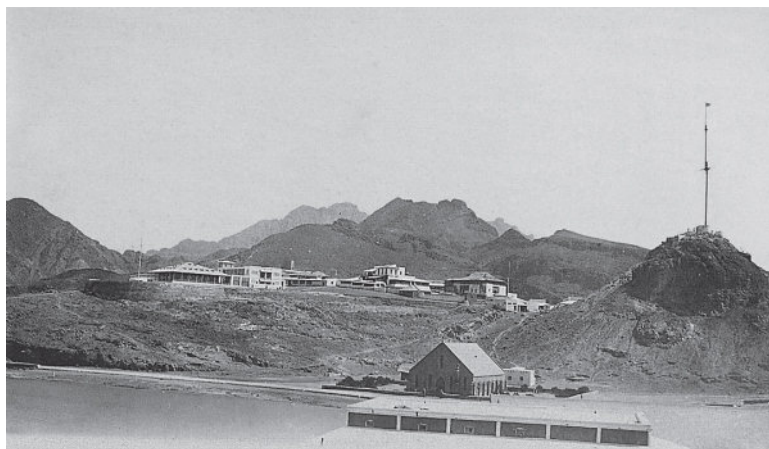
*** Пьяный корабль. Перевод В. Набокова.

Лишь один человек — румынский эмигрант Бенджамин Фондан, ученик Шестова, сумел уловить близкие ноты между рассказчиком «Одного лета в аду» и «злым чиновни-

ком», от лица которого ведется повествование в «Записках из подполья» Достоевского. Верно, что в чиновнике преобладают яд и коварство, тогда как в Рембо — гадливость и дерзость. Образы чиновника убоги, образы Рембо блестящи. И все же зачерпнуты они из одних и тех же глубин и разделяют некоторые необычные наклонности. Чиновник пускается в рассуждения о «мокром снеге». Рембо замечает: «Я вывалился в грязи»*. Той самой, что в городах иной раз казалась ему «черно-красной» и была одной из бесчисленных оптических иллюзий, из которых будут сплетены «Озарения». «Чем больше я сознавал о добре и обо всем этом „прекрасном и высоком“, тем глубже я опускался в мою тину и тем способнее был совершенно завязнуть в ней», — признается чиновник; Рембо знает, о чем тот говорит, и эти слова внушают ему меньшую скуку, чем диатрибы парижских поэтов. «Записки из подполья» вышли в 1864 году, «Одно лето в аду» — в 1873-м. Они не ведают о существовании друг друга, эти два голоса, которым выпало озвучивать безумье. Скрипучий, пробирающийся насквозь, не знающий стыда голос чиновника, выведенного Достоевским, объявляет о подходе к новому, лишенному привычных достоинств литературному континенту, который Рембо пересечет по праву «принца крови» — и крови, разумеется, «злой».

* Одно лето в аду. Перевод М. Кудинова.

«Аден — кратер потухшего вулкана, занесенного морским песком. Нет абсолютно ничего, что можно было бы посмотреть или потрогать, ничего, кроме лавы и песка, сквозь которые не может пробиться даже крохотный клочок растительности»⁸³⁴. И еще: «Тут нет ни одного дерева, хотя бы засохшего, ни единой былинки, ни горстки земли, ни капли пресной воды»⁸³⁵. Можно ли считать это природой? Разумеется, можно — не меньше, чем идиллические долины, к которым писатели обращались веками. Из всех мест, куда заносили его скитания, Рембо осел именно



51. Аден, пристань и вышка Стимер
Пойнт, около 1880 года // Рембо
в Адене. Фотография Ж.-Ш. Берру.
Тексты Ж.-Ж. Леффера и П. Леруа.
Париж, 2001. С. 24

в Адене — «где если и живут, то по необходимости»⁸³⁶. Он задержится там дольше, чем планировал, затем вернется вновь и даже сумеет найти обоснование, отчего там ему живется лучше, чем где бы то ни было. В итоге даже найдет ответ на вопрос, почему там лучше, чем где-либо еще. «Коль скоро зарабатываю на жизнь, ибо каждый человек — раб этой злосчастной доли, Аден ничуть не хуже любого другого места; и даже, пожалуй, лучше, потому что здесь меня не знают, не помнят, и я могу все начать сначала!»⁸³⁷

Словно Бувар и Пекюше в одном лице, Рембо из Адена, а затем и с Кипра упрямо и настойчиво просит у родных *пособия* по самым разным дисциплинам: плотничеству, металлургии, городскому и сельскому водоснабжению, кораблестроению, минералогии, телеграфии, тригонометрии, топографии, геодезии, гидрографии, метеорологии, промышленной химии. Ему непременно нужны «каталоги производителей механических игрушек, фейерверков, фокусов, моделей различных агрегатов, сооружений в миниатюре и прочего»⁸³⁸. Чтобы оправдать свою просьбу, он пишет: «Без этих книг я не смогу получить необходимых мне сведений и буду как слепец; их отсутствие может сильно мне навредить»⁸³⁹. Но в этом отчаянном призыве заложена явная диспропорция между количеством запрашиваемых знаний и возможностью их применения. Рабо-

тая с семи утра до пяти вечера в том месте, где «год идет за пять»⁸⁴⁰, Рембо едва ли мог овладеть такими громадными познаниями. Да и для чего могли понадобиться трактаты по иллюзионизму и пиротехнике в Адене и Хараре?

В длинных списках настойчивых просьб Рембо не было ни одного литературного произведения. Помимо трактатов и учебных пособий, он попросил прислать ему Коран (с параллельным оригинальным текстом или без). При этом то и дело повторял, что дикость этих мест состоит в полном отсутствии материала для чтения («Сюда не привозят газет, здесь нет библиотек»⁸⁴¹). Похоже, чтение играло существенную роль, что, однако, ему не помешало полностью отрицать литературу.

Хотя Рембо всячески игнорирует свой дар прозаика, он все же пробивается во фрагментах его писем из Африки. Пробивается стихийно, словно видение, не уступающее брильянтам, рассыпанным на страницах «Озарений». В нескольких строках он может набросать грандиозную карту, где найдется место искателям приключений, купцам, беглецам и вождям племен, причем каждый застигнут в позе восковой фигуры или прямо-таки персонажа Реймона Русселя:

«Царь [*Roy* — в старинном написании; имеется в виду Менелик] вернулся в Энтотто и навел новый блеск при дворе. Ато Петрос занял пост церемониймейстера.

Антонелли лелеет свой сифилис в Лет-Марефии — Траверси охотится на гиппопотамов на озере Ауаса — г-н Аппенцеллер, говорят, занят ремонтом моста — Борелли у правителя Джиммы — г-н Циммерман ожидает вашего прибытия — Антуан Бремон кормит грудью своих младенцев в Алию-Амбе — Бидо блуждает с фотоаппаратом в горах Харара — Красильщик кож Стефан валяется в сточной канаве под нашей дверью... и т. д. и т. п.»⁸⁴².

Звуковой ряд имен и названий (Апенцеллер, Алию-Амба, Ато Петрос, Бидо, Циммерман, Энтотто) и подвижность форм — от телеграфных сообщений до жонглирования фактами на грани героического и комического — вполне достаточная атрибутика театра теней. В мире брошенных на произвол судьбы скрывается и Рембо, который иной раз подписывался как «французский негодник из Харара»⁸⁴³.

Консулу Франции в Массауа Рембо предстал «высоким, худым, сероглазым, со светлыми, но очень тонкими усиками»⁸⁴⁴. Его документы не внушали доверия, и консул обратился к своему коллеге из Адена с просьбой уточнить кое-какие сведения в отношении «субъекта, чей вид малость подозрителен»⁸⁴⁵. Неделей позже тот же консул напишет теплое рекомендательное письмо Рембо, именуя его не иначе, как «весьма уважаемый француз»⁸⁴⁶. Не иначе, что-то убедило его за эту прошедшую неделю. Рембо уже исполнилось тридцать три, и он уверял, что «волосы его совершенно поседели»⁸⁴⁷. Так закончилось преображение юного поэта, что стремительно сходит с поезда на Гар-дю-Нор в эпизоде фильма с Петером Лорре.

Рембо полагал, что в Адене и Хараре ему удалось порвать все связи с Францией. Кроме одной — военной службы, первого явного свидетельства подчинения человека обществу. Это была единственная причина его терзаний, о которой он регулярно упоминал в письмах семье. Спустя месяц после того, как в Марселе Рембо ампутировали правую ногу, мать сообщила ему о том, что власти сочли его дезертиром, уклонистом (*insoumis**, этот термин подходил ему как нельзя лучше). Останься он во Франции, вероятнее всего, угодил бы в тюрьму. Безногий арестант, осужденный за дезертирство, — такова была перспектива отношений Рембо с отчизной.

* Вышедший из подчинения (*франц.*); цит. по: Письмо А. Рембо сестре [И. Рембо] от 24 июня 1891 г. // Ibid. P. 672.

Через шесть дней после ампутации в марсельской больнице Непорочного Зачатия Рембо написал письмо расу Меконнену, губернатору Харара, где уверял, что намерен, не пройдет и нескольких месяцев, вернуться обратно «и заняться торговлей, как прежде»⁸⁴⁸. Властная судьба якобы манила его, хотя бы и на деревянной ноге, туда, где всякий день его компанией были «горные перевалы, кавалькады, прогулки, пустыни, реки и моря»⁸⁴⁹.

Но сестре Изабель он сообщил правду: «Я умру там, куда меня забросит судьба. Надеюсь, что смогу вернуться туда, где я был, там у меня есть друзья, с которыми я связан добрый десяток лет, они пожалеют меня, я найду у них работу, буду жить, худо-бедно сводя концы с концами. Я буду жить там всегда, ибо во Франции у меня, кроме вас, нет ни друзей, ни знакомых — никого»⁸⁵⁰. В ответном письме Изабель рассказывала о своем знакомом, который передвигается очень легко, хотя и одноногий. «Говорят, на деревянной ноге он лихо отплясывает на сельских праздниках»⁸⁵¹.

История о праведной жизни Рембо основана на письме его сестры от 28 октября 1891 года. Изабель пишет матери, что Рембо согласился поговорить со священником. «Тот, кто умирает у меня на глазах, вовсе не злосчастный распутник, нет, это святой, праведник, мученик, избранник!»⁸⁵² Из этих семян вырастет фальсифицированная литературная агиография. Увенчавший голову поэта нимб скрыл существенную деталь в отчете сестры. После визита священника глубоко растроганная Изабель подходит к умирающему брату, и тот спрашивает у нее, верует ли она в Бога. «Он сказал мне с такой горечью: «Многие говорят, что веруют, но лишь для того, чтобы их читали. Они спекулируют на вере!» Немного поколебавшись, я ответила: «Нет, они бы заработали больше, если б сыпали проклятиями»⁸⁵³. Коли на то пошло, этот случай доказывает, что Рембо до последнего дня думал не просто о литературе, но о литературной жизни. А вдобавок то, что Изабель при всем своем ханжеском благочестии пред-

восхитила развитие всех авангардистских течений двадцатого века. Это был единственный миг, когда сестра сумела достойно ответить на разящий сарказм брата и оказалась на его высоте.

Все, что можно было вообразить себе и приобрести за наличные деньги, становилось, по обычаю того времени, экспонатом Всемирной выставки. Она представляла собой непрерывное обновление коллективного сознания, список элементов которого постоянно пополнялся. Именно поэтому Хрустальный дворец так пугал Достоевского. Под его прозрачными сводами, словно в теплице, происходило неконтролируемое цветение симулякров. Рембо и тут решил пойти наперекор веянию эпохи. Стать не посетителем, а экспонатом выставки — вот на что он замахнулся. Известить о своем желании он решил единственным доступным ему способом — в очередном письме родным. Эти письма были, по сути, его монологами, что, впрочем, не мешало ему изъясняться деловым тоном опытного коммерсанта: «Жаль, не смогу пройтись в этом году по Всемирной выставке, ибо мои доходы совершенно не могут мне этого позволить, и потом, если я уеду, мое предприятие попросту пропадет. Так что отложим эту затею для следующего раза: возможно, тогда я смогу экспонировать продукты из этой страны, а то и самого себя, поскольку тот, кто провел в подобных местах немало времени, приобретает, по моему убеждению, весьма причудливый вид»⁸⁵⁴. Покинув свой пьяный корабль, Рембо сумел стать одним из тех дикарей, что сопровождали его на берегу. Счастливая судьба его произведений, ушедших далеко за пределы страны поэтов, связана еще и с тем, что Рембо удалось осуществить свой замысел: *экспонировать себя* как некую этнографическую редкость, пойманную в джунглях.

VII. Кам- чатка

Сент-Бёв глядел на парижскую литературную жизнь свысока, словно властный, скупой на похвалу дядюшка. Бодлер и другие так и звали его «дядюшка Бёв»⁸⁵⁵. Относились к нему с почтением, ожидая благословения, которое для многих было жизненно необходимо. Давалось оно, впрочем, редко, в особенности редко — талантливым писателям. Стоило ему заподозрить у кого-либо из современников исключительный дар, Сент-Бёв злился и отделивался обтекаемыми фразами. Это коснулось Стендаля, Бальзака, Бодлера, Флобера. Сент-Бёв всячески старался принизить их достоинства. Кого-то едва удостоил вниманием (суровее всего обошелся с Бодлером), а некоторых, скажем Нерваля, и вовсе не замечал. В то же время он был крайне снисходителен к весьма скромным дарованиям. Но как ни странно, проходные, формальные отзывы Сент-Бёва отличаются пронизательностью и позволяют лучше понять авторов, чем дифирамбы их верных поклонников. К тому же уклончивые отзывы Сент-Бёва укрепляли читателя лишь в желании уклониться от чтения его собственных произведений; посмертное злопыхательское возмездие сделало его «Историю Пор-Рояля» одним из наименее читаемых трудов французской литературы.

Надо сказать, что Сент-Бёв изливал яд не только на молодежь и сверстников. Мэтрам, вроде Шатобриана, которых он якобы почитал, тоже от него доставалось, и не всегда в заву-

алированном виде. Курс лекций, легший в основу книги «Шатобриан и его литературная группа в период Империи», изобилует уничижительными «кстати», как будто высказанными в уголку, на ушко завсегдатаем салона мадам Рекамье, который охотно дает повод заподозрить его в причастности ко всем тайным уловкам этого дома, отчасти им же выдуман-ным, к вящему удовольствию Властителя Дум и его дамы.

Бодлер вновь пишет Сент-Бёву, осмелившись просить о рецензии. Как и прежде, тщетно. Постскрипtum этого письма гласит: «Несколько дней тому назад, но на сей раз из одной лишь потребности повидать Вас, подобно Антею, тянущемуся к Земле, я отправился на улицу Монпарнас. По пути я проходил мимо лавки, где торговали пряными хлебцами, и мной овладела навязчивая мысль, что Вы любите пряные хлебцы». Далее следует подробное объяснение — как и с чем их есть («на десерт с вином... а... ежели сумеете найти, английский хлебец... можно намазывать маслом или конфитюром»). И в заключение: «Надеюсь, Вы не приняли кусок этого хлебца, украшенный ангеликой, за шутку шалопая и просто съели его... Всецело Ваш. Любите же меня. Я переживаю великий кризис»*.

* Перевод Л. Гаав-Матис.

Чувством, которое питал к Бодлеру Сент-Бёв, было прежде всего опасение. Видный критик, который брался каждый понедельник обходительно и безмятежно — хотя и не без дежурной ложки дегтя — объяснять смысл происходящего в литературе и в обществе, не мог не понимать, что Бодлер зашел *слишком далеко*, переступил грань цивилизации и обосновался где-то в степи или в лесной чаще.

Втайне Сент-Бёв твердо решил взять себе за правило никогда не упоминать не только о Бодлере, но и о его зловещем *alter ego* Эдгаре По, несмотря на рекомендации главного редактора. Для критика-судьи, каковым Сент-Бёв являлся в большей степени, чем его последователи, реше-

ние *не* писать о современнике было жестким и действенным политическим маневром. Но иной раз, в силу непредвиденных обстоятельств, критик был вынужден высказаться и в нескольких строчках выразить то, о чем не желал говорить более подробно.

Сент-Бёву не раз удавалось увернуться от рецензии на Бодлера. А когда он наконец решился, то начал издалека и вместо привычного рассказа об отдельном авторе в понедельник 20 января 1862 года напечатал статью под заголовком «О будущих выборах в Академию» — вполне актуальная и весьма деликатная тема. Подобное случалось нечасто, отчего многочисленные дамы и высокие чины, которых Сент-Бёв воображал смакующими каждый понедельник его пассажи, в тот день, заглянув в «Конститусьоннель», должны были содрогнуться. Свои доводы автор излагал по обыкновению гладко и прозрачно. Но восприимчивый слух наверняка уловит многослойность этого текста, хотя и предпочел бы этого не заметить. И Сент-Бёв охотно пойдет навстречу желанию не вникать в суть, повинувшись выработанной «свободе в рамках приличий»⁸⁵⁶, решительно сглаживая все острые углы. И все же предмет разговора был крайне рискованный. Дело было не столько в предложении новой процедуры выбора кандидатов в Академию, сколько в безапелляционном суждении о том, чем Академия являлась по своей сути. А это, в свою очередь, являлось со времен Ришелье оценкой состояния здоровья Республики словесности. Мастер недомолвок, Сент-Бёв умел при случае нанести неожиданный проникающий укол. Так, с милой иронией отметив, что академики предаются «совершеннейшей праздности»⁸⁵⁷ и избавлены от каких бы то ни было повинностей, поскольку «общаются напрямую с монархом»⁸⁵⁸, Сент-Бёв дерзнул написать: «Академия, в лице тех или иных своих членов, одержима огромным страхом»⁸⁵⁹. Уберем заглушку вводных слов. Что останется? Академия одержима *огромным страхом*. Кто ей угрожает?

Быть может, бесцеремонная, гнетущая политика? Отнюдь; есть нечто более тревожное: «страх перед литературной *Богемой*»⁸⁶⁰. В этом месте осмотрительный Сент-Бёв понимает, что сказал нечто из ряда вон выходящее, — и тотчас спешит поставить ограничители. Но, как известно, попытка смягчить удар в конечном счете нередко приводит к обратным последствиям. Так и здесь: «Едва ли стоит преувеличивать ее масштабы, следует знать, где ее конец и где начало [*Богема* на миг укладывается в географические границы, учитывая истоки названия]. Дискуссия о персонах, попавших под подозрение, была бы весьма полезна [Кого подозревают? В чем?]. Дабы не настораживать публику против *Богемы*, не следует воздерживаться от современной живой литературы»⁸⁶¹. Подобным предостережением критик недвусмысленно указывает, откуда исходит угроза: «от современной живой литературы». Но кого конкретно он имеет в виду? Неужто Сорок Бессмертных, надежно защищенных положением в обществе и нередко знатным происхождением, могли испытывать *страх* перед литературой сомнительного толка? Сент-Бёв остерегается впрямую отвечать на вопросы, возникшие по его же воле, и, словно испугавшись содеянного, резко обрывает свои рассуждения под тем предлогом, что публика («с которой необходимо так или иначе считаться»⁸⁶²) пока не в состоянии «навязывать тот или иной выбор и совершать насилие над духом, консервативным по своей природе»⁸⁶³. Но выправить положение не удастся: любая попытка оправдать или смягчить сказанное только ухудшает его. Остается один выход — рубить по живому. И тогда Сент-Бёв переходит к рассмотрению претендентов на место Скриба. В трех строках списка перечислены имена, ныне утратившие актуальность, а завершает его «г-н Бодлер»⁸⁶⁴. На другое вакантное место, принадлежавшее Лакордеру, он прочит лишь одного кандидата — герцога де Брольи (Сент-Бёв поясняет далее причину столь гордого одиночества: герцогу довелось «совершить немалое усилие,

чтобы родиться»⁸⁶⁵, следовательно, все прочие усилия были бы для него излишни). Портреты кандидатов кратки и несут на себе печать убийственного добродушия. Критик Кювилье-Флёри снискал дифирамбы, которые, едва выйдя за пределы анкетных данных, звучат издевательски: «Обладатель многих достоинств, образованный, добросовестный, старательный»⁸⁶⁶. Чуть ниже: «Порой он находчив, но это дается ему в поте лица. Его, безусловно, можно уважать, не получая от этого никакого удовольствия. И ни к чему подстрекать его к промахам, ибо он совершает их во множестве без посторонней помощи»⁸⁶⁷. Никто не превзошел Сент-Бёва в искусстве стирать в порошок, осыпая похвалами.

И вот приходит черед Бодлера. Поскольку все остальные были представлены Сент-Бёвом как в высшей степени респектабельные кандидаты — даже несмотря на то, что, в силу разных причин, оказываются в итоге несостоятельными, — Бодлер выглядит единственным, к кому могут относиться сказанные вначале слова об опасности «литературной *Богемы*»⁸⁶⁸ и о вселяемом ею страхе, хотя для него, являющегося, конечно же, не «богемцем», а, по определению Готье, «денди, затерявшемся в *богеме*»⁸⁶⁹, был унижен сам факт подобной аттестации.

Но Сент-Бёв только приступил к процедуре унижения, которой он намеревался подвергнуть своего молодого друга. Как Бодлеру могло прийти в голову претендовать на место в Академии? На этот вопрос Сент-Бёв отвечает сам: «Поначалу мы сомневались, желал ли господин Бодлер, выставив собственную кандидатуру, совершить тем самым в адрес Академии издевательский жест, сочинить этакую эпиграмму; имел ли он намерение таким образом уведомить академиков о том, что настало время задуматься о принятии в их ряды столь тонкого поэта и писателя, мастерски владеющего различными приемами стиля, как его учитель Теофиль Готье»⁸⁷⁰. Один удар за другим: автор статьи дает понять, что претензии Бодлера сами по себе

оскорбительны и потому воспринимаются исключительно как шутка; причем даже в этом качестве они могут лишь считаться намеком на писателя покрупнее Бодлера — его учителя (иначе нарушатся пропорции). Впрочем, тут сказано больше: Бодлер не просто мельче Готье — он ничто по сравнению с ним. «Пришлось довести имя Бодлера, произнося его по слогам, до сведения многих академиков, которые не ведали о его существовании»⁸⁷¹. Ни один из ранее перечисленных кандидатов не вызвал у Сент-Бёва потребности объявить его ничтожеством. К тому же он знал, как болезненно Бодлер относится к перевиранию его имени. Это один из тех случаев, когда Сент-Бёв стремится ранить по меньшей мере дважды одним ударом. В следующих строчках выражен умеренный пиетет к «Цветам зла», однако акцентируются прежде всего бескорыстные усилия Сент-Бёва, отстаивающего достоинства стихов: «Не столь легко, как кажется, доказать некоторым академикам, политикам и государственным чинам, что в „Цветах зла“ есть поистине выдающиеся места по степени таланта и мастерства»⁸⁷². Это наивысшая похвала, которую позволяет себе Сент-Бёв. Но даже здесь он не удержался от того, чтобы представить свою похвалу как оправдание стихов перед бесстрастным, скучающим академиком, чьи мысли заняты задачами государственного масштаба. Сент-Бёв как бы говорит: «Увы, дорогой друг, мы сделали что могли».

Можно предположить, что, высказав суждение о «Цветах зла» и назвав «жемчужинами»⁸⁷³ два прозаических фрагмента «Парижского сплина», Сент-Бёв счел себя свободным от обязанности оправдываться перед Бодлером. Однако он был не только искусным мореплавателем по литературным мелям, но и крупным писателем, поэтому порой, даже в стесненных обстоятельствах, отбрасывал всяческие опасения и приличия и говорил прямо, безапелляционно, попадая не в бровь, а в глаз. Проблема заключалась не только в том, чтобы объяснить склеротическим академикам ценность

избранных стихотворений Бодлера. Значительно сложнее было открыть его *locus*. «В конечном счете, — писал Сент-Бёв, — господин Бодлер сумел выстроить себе за пределами романтического мира богато изукрашенную, вычурную, но не лишенную приятной таинственности беседку, где читают книги Эдгара Аллана По, декламируют изящные сонеты, где дурман гашиша способствует размышлению, где опиум и прочие тошнотворные средства преподносят в чашечках тончайшего фарфора. Эта своеобразная инкрустированная беседка притягивает взоры к романтической Камчатке; я называю ее *folie Baudelaire* — грёзами Бодлера. Автор доволен тем, что сумел совершить невозможное, оказавшись там, куда никто, казалось, не мог дойти»⁸⁷⁴. Этот пассаж — основа всего, что могло быть сказано и было сказано о Бодлере. Ему нет равноценной замены, и потому следует рассмотреть его во всех подробностях, словно гуляя вокруг одиноко стоящей беседки, выделяющейся на фоне пустынного пейзажа. Сент-Бёв не дает повода подозревать его в чрезмерном любопытстве к географии или этнографии. Камчатка для него должна была стать одним из названий среди тех, что возникали в «Магазен Питтореск» по соседству с каким-либо экзотическим рисунком. При этом место, соответствующее перемещению Бодлера в пространство образов, выбрано абсолютно безупречно. Камчатка, разумеется, и есть узкая полоска земли (а в Бодлере, следовательно, больше сходства с заостренным наконечником, чем с обширным лесом), однако позади нее открываются безграничные просторы Азии, которые служат ей опорой. Чему же соответствуют степь и бескрайняя тайга? «Романтическому миру», что граничит с цивилизованной Европой XVIII века и понемногу становится все менее «обитаемым», вытягиваясь, словно в последнем прыжке, в эту самую Камчатку, пробуравленную ста двадцатью вулканами и находящуюся за пределами⁸⁷⁵ романтизма как такового. Именно там стоит беседка, где навязанный боязнью пустоты при-

митивный орнамент соседствует со строгостью вещей, испытавших благотворное влияние цивилизации (изысканный фарфор). «Богато изукрашенный, крайне вычурный, но не лишенный приятной таинственности»⁸⁷⁶ словесный четырехугольник очерчивает *locus* Бодлера, где любование декором неотделимо от самоистязания, где таинственность может себе позволить некоторую фривольность, приоткрывая завесу эротических соблазнов. В пустыне, где обитают одни шаманы, перед глазами, словно мираж, возникает «сумасбродство»; это слово обозначает не только неподвластное разуму и нормальной психике (истинную причину «страха перед богемой»⁸⁷⁷, по сути перед Камчаткой), но и кое-какие притягательные *maisons de plaisance* («увеселительные дома»), то есть беседки, призванные служить приютом праздности и удовольствий: от эпохи Регентства до замка Багатель, выстроенного всего за два месяца по воле графа д'Артуа (экая фантаσμαгория!), на пари с юной королевой Марией-Антуанеттой; ими были усеяны окрестности Парижа. В более позднее время, поглощенные мегаполисом, они нередко становились обиталищами известных *demi-mondaines**. Окутанная ореолом дурной славы и сумасбродства, непригодная для жизни, но идеальная для переживания — беседка Бодлера была самодостаточной, но доказывать это академикам было бесполезно. Они бы все равно не поняли. Впоследствии, подобно набегам кочевников, вокруг беседки группировались все наиболее значительные явления литературы.

* Дам полусвета (франц.).

Оставив памятные строки о Камчатке, Сент-Бёв вновь погружается в привычную тройную игру, словно боясь чрезмерной открытости. И это погружение звучит более чем пронзительно: «Означает ли это, что после необходимых пояснений, данных несколько удивленным многоуважаемым коллегам, они сочтут все эти курьезы, пикантности и утонченности достойными академического звания,

во что, кажется, всерьез уверовал автор?»⁸⁷⁸ Возвращаясь к исходной теме: все творчество Бодлера — не что иное, как курьез, который он мог разве что в шутку вынести на суд Академии. Сент-Бёв намерен убедить коллег в том, что солидарен с ними. Однако апофеозом насмешек, направленных одновременно против Бодлера, академиков да и самого Сент-Бёва, становятся сокрушенные слова в защиту якобы добропорядочного юноши, обвиненного в безрассудном поступке: «Нет сомнений в том, что господина Бодлера стоит увидеть, ибо тогда вместо странного, эксцентричного типа вам предстанет любезный, почтительный, порядочный юноша, изъясняющийся утонченным, абсолютно классическим языком»⁸⁷⁹. Засим занавес закрывается, и «порядочный юноша» Бодлер вновь удаляется в беседку Камчатки.

Дальневосточный аванпост, где Сент-Бёв подыскал для Бодлера местечко, снаружи был не лишен некоторой фривольной и тревожной прелести; но тому, кто попадал внутрь, он мог преподнести множество сюрпризов, которых Сент-Бёв решительно желал избежать. Нерваль, проверяя на практике свой пророческий дар, *увидел его* в приступе бреда: они без передышки обрушивались на Бодлера в клинике доктора Бланша. Однажды ночью ему почудилось, будто он «заперт в некоем подобии восточной беседки. Обследовав каждый угол, я понял, что строение восьмиугольное. Диван царил меж стен, сделанных, как мне казалось, из толстого стекла, по ту сторону которого сверкали драгоценности, шали, гобелены. Освещенный луною пейзаж был виден мне через решетку двери, так что я мог разглядеть очертания деревьев и скал. Я уже бывал там, внизу, в другой жизни и был уверен, что узнаю глубокие пещеры Эллары. Постепенно в беседку просочился синеватый свет, явив моим глазам причудливые картины. И тут я понял, что нахожусь в огромном склепе, где все-

мирная история написана кровью»⁸⁸⁰. Подобные видения были не по нутру Сент-Бёву.

Камчатская беседка, пожалуй, представляла собой город, изборозженный улицами, похожими на ручейки или трещины, богато инкрустированный, поделенный на дворики и наполненный более чем «приятным и таинственным»⁸⁸¹ ароматом, — Париж. Никто не умел воспринять его так же прозорливо, никто не был с ним столь же созвучен, как угрюмый его хранитель, никто не подарил ему такого же свободного дыхания, как Бодлер в своей прозе и поэзии.

Сент-Бёв — Флобер — Бодлер: треугольник высокого напряжения. Флобер издает «Саламбо». Сент-Бёв посвящает роману три статьи, которые при всем выказанном почтении не оставляют от него камня на камне. Взбешенный Флобер откликается соответственно. Бодлер читает «Саламбо» и статью Сент-Бёва. Ему очевидно, что «Саламбо» — роман явно неудачный. Однако он всегда примет сторону Флобера против «великого человека»⁸⁸², не замечающего «проступков в своем сердце»⁸⁸³, но «считающего возможным анализировать проступки других»⁸⁸⁴. Он пишет Сент-Бёву следующее: «Я перечитал статью о „Саламбо“ и ответ Флобера. Наш уважаемый друг имеет полное право всерьез защищать свою мечту. Вы тоже вправе смешливо указать ему на его опрометчивую серьезность, но порой Ваш смех, быть может, тоже опрометчив»⁸⁸⁵. В воздухе сверкнуло острие бритвы. Сказать открытым текстом мастеру полутонов и эвфемизмов, что его смех по поводу романа Флобера «опрометчив», тогда как он в своих *causeries** и не подумал лягнуть вереницу посредственностей, значило дать ему понять, что, несмотря на его старания это скрыть, не для всех тайна его недоброжелательность к тем, кому суждено стать великими.

* Беседах (франц.). Имеется в виду сборник критических статей Сент-Бёва «Беседы по понедельникам».

Сент-Бёв, несомненно, достиг апогея *tongue in cheek** в отношении Саламбо. Жрица с маленькой лирой черного дерева в руках, дева, чья «бледность была порождена луной»**, та, о ком Флобер говорит, что «веяние богов окутывало ее, точно нежной дымкой» и «зрачки ее казались устремленными далеко за земные пределы», удостоилась от Сент-Бёва, как будто с детства встречавшего ее в доме друзей, характеристики «сентиментальной Эльвиры, ступившей в Сакре-Кёр»⁸⁸⁶. А Саламбо тем временем шествует среди жриц в тогах и печалится о том, что грубые солдаты, судя по всему, истребили священных рыб рода Барка.

* Иронии (англ.).

** Здесь и далее перевод Н. Минского.

У божественного особенная поступь, учил Вергилий. Вот и Флобер хочет, чтобы его помнили по тому первому эротическому аккорду, который сопровождает его повествование об усеянных драгоценными камнями руках Саламбо, что «были обнажены до плеч», а туника — «расшита красными цветами по черному фону». Но источающий злобу Сент-Бёв иначе трактует эту сцену: «И вот она спускается к варварам, вышагивая размеренно и даже несколько неуклюже из-за невесть откуда взявшейся золотой цепочки, которую ей приходится волочить на ногах, в сопровождении женственных безбородых жрецов, пронзительными голосами поющих гимн богине, и она же оплакивает гибель священных рыб»⁸⁸⁷. Ничто, как та самая «невесть откуда взявшаяся золотая цепочка», не способно принизить плач по умерщвленным священным рыбам, которых Саламбо тщетно зовет по именам: «Сив! Сиван! Таммуз! Эдул! Тишри! Шебар!» Имея за плечами десятилетний опыт рецензента, Сент-Бёв решил показать, как, почти не прилагая усилий и незаметно для читателя, можно выдать самый что ни на есть обескураживающий антиклимакс. Флобер мог лишь рычать в бесильном гневе; ибо он-то, конечно, все заметил.

В начале своей трехчастной рецензии на «Саламбо» Сент-Бёв задает вопрос, который, вероятно, многим приходил в голову: как случилось, что после колоссального успеха «Госпожи Бовари» Флобер не пошел по тому же пути современных бытовых историй? Пусть даже банальных, раз уж он продемонстрировал умение мастерски подавать даже «самую затертую, самую затасканную тему, ставшую самой надоедливой шарманочной мелодией»⁸⁸⁸ (это уже Бодлер), то есть тему адюльтера. Не «ощутит ли он себя униженным тем обстоятельством, что его слишком много читают?»⁸⁸⁹ (блестящий пример *persiflage**).

* Легкой шутки
(франц.).

Но Флобер и не думал двигаться в направлении «Госпожи Бовари». Он с геометрической точностью наметил для себя его крайнюю противоположность. Стрелка компаса указала ему на Карфаген. Бежав от настоящего, которое давило на него тем, что было слишком хорошо знакомо, и в каждой детали, в каждой мелочи подтверждало свою никчемность, Флобер устремился на поиски нового мира, полностью отсутствующего, почти бесследно канувшего в бездну и даже не считавшегося достойным ореола былой славы, коль скоро он расцвел и тут же увял, подобно тем тропическим цветам, которые распускаются пышным цветом, но так редко, что этого порой никто не замечает. Флобер искал мир, главной приметой которого было бы его отсутствие. Карфаген напрашивался сам собой. Пуническая цивилизация не оставила после себя ни хроник, ни поэзии. Археологические находки были еще крайне скудны. Абсолютно все, включая местонахождение Карфагена, вызывало сомнения. При этом открывалась уникальная возможность ощутить иную атмосферу, отличную от греко-римской, более того — враждебную ей. К тому же внутри этого мира некогда вспыхнула между карфагенянами и их наемниками странная, мелочная война, которую Полибий определил как «из всех известных нам в истории войн самую жестокую и исполненную

злодеяний»*. *Неискупимая*⁸⁹⁰ война сгинувшего в веках народа — вот какой «новый, странный, отдаленный, грубый, зверский, почти недосыгаемый сюжет»⁸⁹¹ манил Флобера. Причина ясна, и даже слишком.

В словарной пустыне он был абсолютный властелин и, как новый Адам, дотошно поименовал все, даже карфагенские *bibelots***. Словно коросту, он содрал с названий их греческие одеяния, воссоздав звучание и письмо на неведомом ему языке. Этот мир был точно выверенной оборотной стороной аптеки мсье Омэ. «Я решительно не создан для того, чтобы писать о современности»⁸⁹², — сетовал он в одном из писем. Карфаген стал для него античностью в квадрате, стремниной, в которой, среди фальшивого блеска бижутерии, сверкали и «карбункулы из мочи рысей»***. Сент-Бёв, разумеется, не мог пройти мимо на них, а Флобер ответил, что позаимствовал их у Теофраста.

* Полибий. Всеобщая история. Перевод Ф. Мищенко.

** Безделицы (*франц.*).

*** Флобер Г. Саламбо. Перевод Н. Минского.

Затерявшись в своей тщательно выстроенной «мечте»⁸⁹³ (как назвал ее Бодлер), Флобер вплоть до пародии на самого себя следовал *реанимационному* порыву, впервые выказанному задолго до него целым рядом авторов от Шатобриана до Мишле. Тем не менее ему не удалось задвинуть подальше «Госпожу Бовари». Напротив, Эмма Бовари и Саламбо наедине с собой удивительно близки по своим душевным устремлениям. Несовершенный вид глаголов и меланхолия. Госпожа Бовари: «Как тосковала она по воскресеньям, когда звонили к вечерне! С тупой сосредоточенностью прислушивалась она к ударам надтреснутого колокола. По крыше, выгибая спину под негреющими лучами солнца, медленно ступала кошка. На дороге ветер клубил пыль. Порой где-то выла собака. А колокол все гудел, и его заунывный и мерный звон замирал вдали»****. Саламбо: «Она почти все время сидела, поджав ноги, в глубине своей комнаты, обнимая руками

**** Перевод Н. Любимова.

левое колено, с полуоткрытым ртом, с опущенной головой, с остановившимся взглядом... Утомленная своими мыслями, она поднималась, с трудом передвигая ноги в маленьких сандалиях с постукивающими на каждом шагу каблукчиками, и бродила по большой тихой комнате. Сверкающие пятна аметистов и топазов дрожали на потолке, и Саламбо, продолжая ходить, слегка поворачивала голову, чтобы их видеть».

Немудреные предметы, окружающие Эмму, — отменный трамплин для полета фантазии; все, что видит вокруг себя Саламбо, и есть фантазия, ставшая реальностью. Жуткое нагромождение. Мечты Эммы ширятся, набегая волнами образов; мечты Саламбо неизменно натываются на какой-нибудь пахучий предмет домашней утвари либо упираются в потолок, усыпанный драгоценными камнями. В итоге Эмма станет «воистину великой»⁸⁹⁴ — по крайней мере, в глазах Бодлера. Развивая эту мысль, он говорил, что, «несмотря на систематическую жесткость автора»⁸⁹⁵, Эмма ухитрилась стать «двойственным характером расчетливости и мечтательности, образующими совершенное существо»⁸⁹⁶. В отличие от нее, Саламбо навсегда останется храмовым идолом, пребывающим в безраздельной власти того, кто украшает, маскирует, раздевает и одевает его.

И впрямь, добиться большего ему не удалось; Флобер и сам это признал. Ему следовало бы посвятить Саламбо еще сто страниц, «ибо лучше сожалеть о том, что *сделано*, чем о том, что *не сделано*»⁸⁹⁷. Ему, вероятно, удалось бы изобразить «маниакальный тип вроде святой Терезы»⁸⁹⁸ в соответствии с собственными представлениями. На сей счет Флобер был в явном замешательстве. Понимая, что Саламбо вырвалась из его хватки («Я не уверен в ее правдоподобии»⁸⁹⁹), он нашел себе поистине обескураживающее оправдание, мало того — поделился им с наиболее умудренным из своих собеседников Сент-Бёвом: «Ни я, ни вы, никто другой, ни древние, ни современники не имеют возможности познакомиться с женщиной Востока»⁹⁰⁰.

Каким же отрывкам романа «Саламбо» суждено «сохраниться»⁹⁰¹? Вероятно, не тем, что были отмечены Сент-Бёвом в его рецензии и заставляют вспомнить Шатобриана, замороженного луной, «владычицей бездны». Эти пассажи великолепны, хотя и написаны Флобером, который встает в позу и откашливается перед началом речи. Нет, напротив, в памяти остаются внезапные образы, увиденные боковым зрением. Вот Саламбо и ее проводник скачут ночью к лагерю Мато: «Время от времени на краю дороги возвышалась часть обгоревшей стены. Крыши хижин провалились, и внутри домов видны были осколки глиняной посуды, отрепья одежды, предметы домашнего обихода и разбитые, утратившие всякую форму вещи. Часто из развалин выходили люди в лохмотьях, с землистым лицом и горящим взором. Они быстро убегали или исчезали в какой-нибудь дыре. Саламбо и ее проводник не останавливались».

Наиболее убедительным фрагментом длинного письма, адресованного Флобером Сент-Бёву по поводу «Саламбо», являются не многочисленные аргументы, приведенные автором в свое оправдание, а замечание, разумно помещенное ближе к концу текста, когда автор, кажется, уже сложил оружие. Флобер отвечает на упрек, который Сент-Бёв никогда бы не высказал открыто, а лишь вскользь предлагал вниманию уважаемой и уважающей его публики: не *вреден* ли, не *опасен* ли роман, подобный «Саламбо», своими подробно описанными извращениями и «явной склонностью к садизму»⁹⁰²? Сент-Бёв не развивает эту мысль, но Флобер улавливает коварный подтекст и отвечает словами, которые, пожалуй, могли бы стать эпиграфом ко всей последующей литературе: «Едва ли кто последует моему примеру. Так откуда же ждать опасности? Леконт де Лиль и Бодлер вызывают меньше опасений, нежели Набо и Клервиль [два посредственных писателя, совершенно забытых нынче], в нашей милой Франции, где поверхностность считают достоинством и где с восторгом рукоплещут всему пошлому,

легковесному, глупому. Тот, кто метит ввысь, едва ли повредит им»⁹⁰³. Все пылкое письмо сводится к этой заключительной фразе; ее одной было бы вполне достаточно.

Сент-Бёв сокрушался по тому поводу, что Флобер (в «Госпоже Бовари») и Стендаль (в «Пармской обители») не сумели или не захотели найти среди персонажей место человеку, питающему добрые, чистые и благородные чувства. Он полагал, что среди действующих лиц «Госпожи Бовари» зачатками подобных качеств обладает лишь маленький Жюстен, ученик мсье Омэ. Впрочем, его присутствие почти «неощутимо»⁹⁰⁴. Таким образом, Сент-Бёв приходит к неутешительному заключению, что в «Госпоже Бовари» «добра нет вовсе»⁹⁰⁵. Еще суше и категоричнее отзывается он о «Пармской обители». Откуда взяться добрым чувствам в романе, который «от главы к главе (за исключением начала) представляет собой не что иное, как бравурный итальянский бал-маскарад»⁹⁰⁶? Тут Сент-Бёв уже не сдерживает праведного гнева, который относится не столько к литературе, сколько к защите нравственности. «После такого чтения мне всегда хочется перечитать какой-нибудь простой, не слишком длинный роман о доброй и широкой человеческой душе [Сент-Бёв всегда апеллирует к „широкой душе“, дабы обойти острые углы тревожной, пугающей его литературы], где тетушки не прельщаются племянниками, где коадьюторы не столь лицемерны, растленны и остры на язык, как Рец в молодости; где отравления, обманы, анонимные письма — вся эта низость не является приемлемой и в порядке вещей; где под предлогом любви к простоте и отвращения к аффектации я смогу избежать хитросплетений пострашнее лабиринтов античного Крита»⁹⁰⁷. (Сент-Бёв тем и велик, что даже при никуда не годной аргументации не может скрыть подлинного чувства, в данном случае страха.)

Спустя годы так же рассуждали первые критики Чехова: отчего персонажи его пьес и рассказов лишены добрых,

героических чувств? Легко представить усталое и покорное выражение лица, с которым Чехов отвечал на эти претензии, беседуя с Буниным. Где он найдет таких персонажей? И словно обводил взглядом бескрайние просторы дикой, сумрачной России.

Прошло не так уж много лет, прежде чем эта критика выкристаллизовалась в советский образ «положительного героя», обнажившего позорное убожество эпохи. Но исходный посыл остался в прошлом, в статьях уже забытого Сент-Бёва. Ему, разумеется, был чужд полицейский диктат Советов. Хотя именно он первым забил тревогу по поводу сектантства и пристрастности искусства (обнаружив их не только у Стендаля и Флобера, но и у Бальзака и Бодлера). Впрочем, Сент-Бёв был осторожен в формулировках. Если верить ему, искусство якобы должно выстроить статистически достоверный образ мира: «В конце концов, истина, если мы ищем именно ее, необязательно должна быть на стороне зла, глупости или извращений. Провинциальная жизнь, полная притеснений, преследований, ложных амбиций и мелких шпилек, богата и добрыми, прекрасными чувствами, которые здесь сохранились в своей первозданности лучше, чем где бы то ни было»⁹⁰⁸. Подобными сентенциями, относящимися в большей степени к социологии, нежели к литературе, Сент-Бёв подкреплял идею, несовместимую с литературным творчеством, которое в равной мере состоит из исключений и правил и освещает мир острым, косым лучом света, не задумываясь о том, что осталось в темноте; тем оно и сильно, что дает простор всему, даже тому, что может показаться незначительным и неуместным.

В понимании искусства Сент-Бёв не знал барьеров, но порой был готов приложить все усилия к тому, чтобы скрыть или, по крайней мере, завуалировать свое понимание. Во Франции эпохи Реставрации царили две крайности — Стендаль и Жозеф де Местр, — настолько диаметрально

противоположные, что едва ли кто осмелился бы упомянуть их вместе. Разве что Сент-Бёв. Он был решительно настроен не придавать большого значения ни тому, ни другому, прекрасно сознавая, как опасна их бескомпромиссность. И все же он не удержался и заявил (правда, в примечании — они, как известно, бывают действеннее основного текста) о свойстве, объединявшем Стендаля и Жозефа де Местра и дотоле никем не обнаруженном: «Не хочу проводить надуманные параллели, но не могу не отметить, что Бейль несколько более легковесно осыпает французов теми же упреками, какие обрушивал на них граф Жозеф де Местр. Их роднят нелюбезные и даже дерзкие выпады против парижан и обостренная чувствительность к мнению Парижа»⁹⁰⁹. Констатируя бесспорную общность Стендаля, полагавшего себя учеником Кабаниса и Дестюта де Траси, которых Местр на дух не выносил, и теолога-инквизитора, низвергавшего в геенну огненную дух современности в любом его проявлении, Сент-Бёв не мог не подлить каплю своего яда, дабы пригвоздить эти две чересчур живые души. В сущности, оба они были эмигранты, но продолжали мечтать о Париже именно потому, что ощущали себя изгоями. Сент-Бёв же явно предпочитал тех, кто укоренился в Париже подобно ему самому, плетущему свою паутину в одном из уголков Монпарнаса.

На прочную связь Жозефа де Местра и Бодлера первым указал Чоран. Дело не только в приверженности к *ordo*^{*}, канувшему в Лету (Бодлер обращал к нему взор исключительно из духа противоречия, а сам продолжал плавать в мутных водах современности), и даже не в религиозном чувстве, «не таком уж пылком»⁹¹⁰ у Местра и остром, но непостоянном у Бодлера, порой толкавшем его совершать несовместимые поступки. Их объединяло иное. «Бодлер не менее изощренно, чем Местр, оскорблял чувства современни-

ков»⁹¹¹. Более того — одна фраза Местра звучит идеальным эпиграфом к «Моему обнаженному сердцу»: «Свои убеждения надобно высказывать громко и смело; я бы отдал что угодно, чтоб открыть истину, которая потрясла бы весь род человеческий, и прямо заявить об этом»⁹¹². Вокруг Бодлера было немного примеров подобной прямоты. Чаше он слышал высокопарную декламацию, старательно обходящую острые углы и беспрепятственно изливающую поток сантиментов. Лишь изредка, окольными путями Бенжамен Констан (в памфлете «О духе завоевания и узурпации») и Шатобриан (кое-где в «Замогильных записках») решались на подобные безрассудства. Сумасбродства же Бодлера были у него в крови, как и волнообразный ритм его стиха. Именно чередование двух темпов — провокационного «пре-стиссимо» и «сфорцато» александрийского стиха — отделяло его как от предшественников, так и от последователей.

Писателям не следует обращаться к власти: как правило, их письма, не читая, сразу отправляют в архив — самый стойкий и устрашающий знак власти. Так, сразу после краха Второй империи среди бумаг императорской семьи обнаружилась тайная записка, направленная Сент-Бёвом 31 марта 1856 года в канцелярию Наполеона III. Ее содержание показало, насколько беспочвенны всякие попытки рассчитывать на «интеллектуалов» еще до появления этого слова в словаре: «До нынешнего дня литература всегда была предоставлена сама себе, что наносило вред как ей, так и обществу. В эпоху Реставрации ее держали в строгом подчинении некоторые учения и некоторые правители; при восемнадцатилетнем режиме* удержать ее было уже нечем, и жажда наживы вкупе с желанием наделать шума произвела на свет множество произведений, нацеленных на разложение государственной власти и идеологии»⁹¹³. В связи с этим, продолжал Сент-Бёв, необходимо, чтобы правительство при посредстве

* Июльская монархия (правление Луи-Филиппа).

Общества литераторов «установило в порядке помощи нуждающимся авторам нравственный ориентир для литературы, указав, какие темы допустимо затрагивать»⁹¹⁴. Подобными верительными грамотами Сент-Бёв возглавил список Жданных мировой истории. Письмо было обнаружено несколько месяцев спустя после смерти Сент-Бёва, как только пала Вторая империя. Все знали о том, что душа его изъязвлена трусостью, но для некоторых, в том числе и для Бодлера,— имя Сент-Бёва было синонимом самой литературы. Получив известие о его смерти, Флобер написал Дюкану: «С кем теперь беседовать о литературе?»⁹¹⁵ С этим не поспоришь, но очевидно и то, что, в силу древнего проклятья, литература всегда имела склонность к добровольному рабству.

Нанести Сент-Бёву самый разительный удар из полученных им при жизни выпало «сорванцу»⁹¹⁶ Барбе д'Ореви́льи. Он без обиняков заявил, что в непринужденной обстановке Сент-Бёв нередко высказывал мысли, противоречившие тем, что им написаны. «Господин Сент-Бёв, чьи речи являют собой противоположность его книг, льстит в последних господину Кузену, а в разговорах разносит его в пух и прах! Но когда-нибудь мы узнаем правду. Господин Сент-Бёв ждет смерти господина Кузена, чтобы, по своему обыкновению, задрать лапу на его могилу»⁹¹⁷.

Барбе д'Ореви́льи использовал против Сент-Бёва прием, достойный в равной степени старого мастера фехтования и отпетого хулигана: трудно себе представить более чувствительный выпад против того, кто прославился своей осмотрительностью и экивоками. В нем достигли апогея комизм и жестокость; Сент-Бёв, по мнению Барбе д'Ореви́льи, необратимо «благоразумен из-за присущей ему утонченности, оттого и оскверняет свой талант оговорками, умолчаниями, робкими или коварными инсинуациями, ложной скромностью и предательством. Это он изобрел ассортимент „быть может“, „кажется“, „позволю себе заметить“, „осмелюсь

предположить“ и прочих тошнотворных оборотов речи, ставших оспинами его стиля»⁹¹⁸. Заклеймить стиль писателя — запрещенный прием, от которого нелегко оправиться. Барбе д'Оревильи, однако, этим не ограничился: не сбавляя ультимативного тона, который после будет завещан Блуа, он наносит еще один укол раскаленным острием: «У него нет главных качеств. Как критик, он лишен беспристрастности, совести, чувства справедливости. Он вечно на полпути между восторгом и досадой... В литературе он не более чем нервная система, окутанная любовью к самому себе, а души у него нет! Да и зачем ему душа? Ведь он в нее не верит!»⁹¹⁹

Анатоль Франс как-то поместил крайне слабую статью в «Ревю-де-Пари», где заявил, что «всякую оригинальность стиля надо отбрасывать»⁹²⁰. С помощью этого аргумента он пытался доказать, что Стендаль «пишет плохо». Пруст не видел Франса больше двадцати лет — примерно с того момента, когда попросил и получил первую подпись под «Манифестом интеллектуалов» в защиту Дрейфуса. И все же именно Франса Пруст вывел под именем Бергота, именно ему преподнес отпечатанный на японской бумаге экземпляр романа «В сторону Свана» с посвящением: «Первому учителю, самому великому, самому любимому»⁹²¹. Меж тем уже наступил 1920-й. Пруст недавно осознал, что стал свидетелем «неожиданного события»⁹²², и вот как сообщил эту новость: «У меня в мозгу поселилась иностранка»⁹²³. Он имел в виду смерть. Стало быть, надо поспешить и сделать слова доходчивее. Надо воспользоваться временным отсутствием вновь прибывшей. Слова Франса, старого мастера высокого городского стиля, опровергавшие сам смысл литературы, дали Прусту сигнал для еще более жесткого и безапелляционного высказывания, весьма характерного для него в последние месяцы жизни. Предлогом послужило предисловие, которое он взялся написать к книге своего молодого, но уже очень модного приятеля Поля Морана, хотя

речь повел совсем о другом: начав с заблуждений Франса, он перебросил мостик к еще более одиозным инсинуациям Сент-Бёва, которого ему давно хотелось уязвить, едва ли не как в теологическом вступлении к «Поискам». Это были два чуждых ему способа восприятия литературы, и вместо того, чтобы сказать свое слово о молодом авторе, Пруст решил порассуждать о том, в чем, на его взгляд, состоит основное качество *любого* писателя.

«По окончании XVIII века мы разучились писать»⁹²⁴ — вот еще одна сентенция Франса из той статьи. Пруст не замедлил развенчать ее несуразность. Это несложно: всего лишь изменить порядок слов. Не то чтобы классики не были великими стилистами, просто сам стиль, по мнению Франса, был утрачен (у первых романтиков) и перестал соответствовать литературной традиции. В этом стиле Пруст обрел себя, правда, выразил это не прямо, а описательно, и его теория вылилась в призыв интеллигенции к саботажу. Наконец-то была найдена и отточена первая фраза книги «Против Сент-Бёва» (тогда еще неизданной): «С каждым днем я все меньше значения придаю интеллекту»⁹²⁵. Дальнейшие строки призваны не только доказать справедливость этой фразы, но и наполнить своим колоритом все «Поиски», более того — послужить пропуском на Камчатку Бодлера, где к тому времени уже поселились одиночки из числа его последователей — от Рембо до Малларме: «Во всех искусствах, похоже, талант есть степень приближения художника к изображаемому объекту. До тех пор пока между ними есть разрыв, задача не может быть выполнена. Вот скрипач может великолепно исполнить музыкальную фразу, вы слышите следствие этого великолепия и аплодируете виртуозу. Но лишь когда все это исчезнет, когда музыкальная фраза полностью сольется с артистом, растворившимся в ней, чудо в самом деле свершится. В иные времена, вероятно, существовало различие между предметом и величайшими умами, которые вели о нем разговор. Но, к примеру, Флобер — мысли-

тель, пожалуй, не самый выдающийся, умеет стать дрожью парохода, цветом мха, островком в бухте. И внезапно мысль (даже посредственная мысль Флобера) исчезает; вместо нее появляется пароход, идущий вперед «по морю бревен, что качаются, следуя велению волн». Это качание на волнах и есть преображенный, растворившийся в материи интеллект. Он проникает даже в вересковые пустоши, буковые рощи, тишину и свет подлеска. Так не является ли это превращение энергии, поглощающее мыслителя, заменяя его вещами, первым шагом автора к стилю?»⁹²⁶ Если именно это и есть определение стиля, но оно едва ли пришлось по душе мнительному Анатолю Франсу. И уж конечно, встревожило бы Сент-Бёва. Последний как раз по этой причине, призвав на помощь все свое искусство обоюдоострого слова, говорил о Фоли-Бодлер, что служило не только местом причуд и страстей, как всякое сумасбродство XVIII века, но и приютом для всех существ, заплутавших на этой земле, где, за неимением других вариантов, можно быть либо шаманом, либо изгоем, либо тем и другим.

В чем причина подобного ожесточения против интеллекта со стороны Пруста, который углублял его на каждом шагу? То был стратегический маневр, попытка необратимо демонтировать, расчленив общепринятую духовность, сложившуюся во времена Сент-Бёва и Тэна. Оба были выдающиеся, но при этом разрушительные умы, ибо сводили духовную сферу к «своего рода литературной ботанике»⁹²⁷. Замысел Пруста — провидца стиля — состоял прежде всего в том, чтобы сбросить с пьедестала бесплодное величие интеллекта. Излагая свою точку зрения, он не преминул воспользоваться неверным шагом Анатоля Франса, который в качестве примера совершенной французской прозы приводил «Письмо автору мнимых ересей и духовидцев» Расина. «Попробуйте найти что-либо столь же убогое, бедное, бездуховное, — отмечал Пруст, прежде чем нанести сокрушительный удар: — Немудрено, что форма, содержащая так мало

мысли, столь грациозна и легка»⁹²⁸. Будь Расин и впрямь так ничтожен, о нем бы давно забыли. По счастью, в нем было нечто большее: «Истерия гения у Расина стонала в тисках высшего ума, потому в его трагедиях с неповторимым совершенством отображены приливы, отливы и вездесущая, но всякий раз исчерпанная до дна корабельная качка страсти»⁹²⁹. Это памятное определение полностью применимо и к самому Прусту. «Корабельная качка»⁹³⁰, пожалуй, в большей степени относится к его прозе, чем к стихам Расина, с той лишь оговоркой, что у Пруста речь идет не только о страсти, но и о бесформенном облаке незнания, коему следовало бы вернуть «корону верховной власти»⁹³¹. Причем возложить ее мог именно интеллект. Метафизическая *chassé-croisé** — вот к чему сводилось предложение Пруста. *Чехарда (франц.).

Схожим образом в древности ведические ясновидцы сформулировали в образах теорию превосходства *manas* над *vāc*, разума над речью. Теперь же, когда круг времен почти замкнулся, то, что было абсолютным знанием, превратилось в абсолютное незнание, и оно порой, по воле «случая»⁹³², опрокидывало «сотрясаемые перегородки памяти»⁹³³, чтобы вернуть нам нечто из «чистой жизни, в чистоте сохраненной»⁹³⁴. Ничего больше не следует ждать от литературы. Равно как и от мысли, которую, согласно Прусту, литература полностью впитала. Объятый бешеным нетерпением, он набросал несколько заметок о «Жан-Кристофе» Ромена Роллана, пребывавшего относительно этого в гордом неведении, и в стенограмме пояснил, что́ понимает под глаголом «мыслить»: «В сущности, вся моя философия, как и любая истинная философия, заключается в том, чтобы оправдать и восстановить ее сущность»⁹³⁵. Такое «оправдание» — сознавал это Пруст или нет и задумывался ли об этом — было созвучно «эстетическому *оправданию мира*»⁹³⁶, о чем писал Ницше. Следовательно, Пруст имел в виду не экстренную деградацию интеллекта, а переориентацию сил, которые правят нами, но их часто недооценивают

(«истерия гения»⁹³⁷, владевшая Расином, была не чем иным, как одержимостью, ныне сведенной до уровня психопатологии) либо переоценивают (разум как гарант сдерживающего начала). И лишь в перипетиях «Беглянки» эта мысль будет изложена в развернутом виде и, не в пример книге «Против Сент-Бёва», избавлена от полемических натяжек: «Но... факт, что интеллект — инструмент не самый тонкий, не самый мощный, не самый подходящий для постижения истины, свидетельствует лишь в пользу того, что начинать надо именно с него, а не с тайн подсознания, и не с изначальной веры в предчувствия. Именно жизнь мало-помалу, от случая к случаю убеждает нас в том, что самое важное для сердца и ума мы постигаем не разумом, а при помощи других сил. И тогда интеллект, сознавая их превосходство, по зрелом размышлении, переходит на их сторону и соглашается стать их союзником и слугой. Это и есть опыт веры»⁹³⁸. Единственно истинной веры в понимании Пруста; и эти строки — тому подтверждение.

Вера Пруста не может обойтись без катехизиса, главы которого одна за другой и всякий раз неожиданно являются тому, кто отважится вступить в чашу «Поисков» и заблудиться в ней. Это катехизис безудержного политеиста, или — как выразились бы этнологи того времени — фетишиста, убежденного в том, что в бесчисленных, мелких, порой недоступных нам предметах, как в крошечных шкатулках, скрыто много часов жизни. Но когда именно и почему эти предметы превращаются в атрибуты веры — неизвестно. На протяжении более чем сорока страниц рассказчик совершает головокружительное плавание, начатое идеальным утром у госпожи де Германт. Еще недавно течение несло его к открытию, выраженному короткой, простой, предельно ясной фразой, какими у Пруста всегда бывают выводы, сделанные нечаянно, после продолжительного качания на волнах, многочисленных поворотов, извивов и отклонений от курса: «Настоящая жизнь, наконец-то открытая, про-

свещенная и, следовательно, прожитая в полной мере, — это литература»⁹³⁹. Затем «корабельная качка» начинается вновь, а с ней стремление определить, какая и над чем предстоит работа, если поддаться «великому искушению воссоздать настоящую жизнь»⁹⁴⁰. И после очередной схватки с волнами нам встречается теологумен из тех, что вызывают оторопь своим резким радикализмом. Теперь все говорится в изъяснительном наклонении: «Каждую женщину, причинившую нам боль, мы можем причислить к рангу божеств; она только фрагментарный ответ этих богов и последняя ступень на пути к ним, и от созерцания ее божественности (Идеи) наше страдание тотчас сменяется радостью. Искусство жизни — это служение тем, кто заставил нас страдать, служение им как ступеням, по которым мы дойдем до их божественной формы и в радости заполним свою жизнь божествами»⁹⁴¹. Чьи это слова? Плотина? Дамаския, Ямвлиха? Перед нами египетская теургия убежденного неоплатоника, поданная как «искусство жизни», или, точнее, как его единственно возможная форма. Завораживают непринужденность и спокойствие, с которыми Пруст формулирует свои суждения, смешанные со случайными наблюдениями, к примеру об усмешке, что всегда сопровождает «разговорный оборот»⁹⁴² Сент-Бёва. Отныне, чтобы вызвать сонм богов, ни к чему вставать в позу язычника или парнасца перед именами далекого прошлого. Нет больше необходимости в косноязычном флоберовском стремлении к звукам Карфагена. Рассказчик дает понять: достаточно собственного прошлого. Этот материал вполне пригоден для работы и доступен в необходимом количестве, говорит он, глядя на шествующие мимо, подобно иеродулам, участвующим в обряде инициации, тени Жильберты и Альбертины.

Лотреамон и Лафорг явились как небесные заговорщики, взвалив на свои плечи миссию очистить от пародийности легковесное царство оперетты и поместить его в тем-

ное лоно литературы. Они действовали параллельно, не зная друг о друге, хотя и по велению одного и того же отчего дома. Разными были регистры, в которых они работали: вызывающе космический — Лотреамона, фривольно-меланхолический — Лафорга. Цель же была общая: покончить с навязанным пиететом к истории и формам — как древним, так и современным.

Оба родились в Монтевидео с разницей в четырнадцать лет. Оба в детстве пересекли на паруснике океан, чтобы пойти во французскую школу. Оба посещали один и тот же лицей Тарба, откуда родом были их семьи, и обучались у одних и тех же преподавателей. Оба издавали книги на собственные средства. Оба не дожили до тридцати лет. Оба могли бы, подобно персонажу оперетты «Парижская жизнь», заявить: «Я уругваец, золотом богат, я прибыл из Монтевидео». На площади, позади театра Солис в Монтевидео, на углу улиц Реконкиста и Хункаль «возвышается над стылой, зловонной водой⁹⁴³ бронзовая каравелла, соединившая имена Изидора Дюкасса и Жюля Лафорга на общем памятнике во славу их «новаторского гения»⁹⁴⁴.

Именно Лафорг, больше чем Рембо, Малларме, Верлен, оказался созвучен физиологии Бодлера. Он описал, разобрал и вновь собрал в отрывочных заметках, посвященных «Цветам зла», то, чего не почерпнуть из целых библиотек более поздней библиографии. Он стремился зафиксировать в словах, формулах и образах тот самый «новый трепет»⁹⁴⁵, который подметил Гюго, старый лис своего дела. Бодлеру претила бьющая через край *новизна* окружающего мира, но именно она неизменно становилась демонической героиней всех его творений. Не приемлющий школ, он не избежал участи стать родоначальником одной из них. О нем принято говорить: «Он первый...» И Лафорг включился в эту игру, безукоризненно соблюдая правила. «Он *первый* рассказал о себе тоном сдержанной исповедально-

сти, безо всякого пафоса»⁹⁴⁶; «Первый заговорил о Париже тоном столичного мученика»⁹⁴⁷; «Первый не превозносит, а, наоборот, винит себя, выставляя напоказ незалеченные язвы, лень, ощущение собственной ненужности в этот деятельный, лицемерный век»⁹⁴⁸; «Первый наполнил литературу чувственной тоской, отведя ей весьма специфическое место в унылом алькове»⁹⁴⁹; «Первый после смелых жестов романтизма обнаружил нелицеприятные контрасты, о которых не постеснялся заявить, невзирая на царящую гармонию эпохи (причем не под влиянием момента); контрасты осязаемые, слишком явные, одним словом, американские, вроде палисандра и всякой дряни, которая выбивает из колеи, одновременно закаляя»⁹⁵⁰; «Первый поэт — основатель церкви или секты. Одна книга — одна-единственная нота — догма и литургия. Сценарий и последующее поклонение верующих. Иного спасения нет»⁹⁵¹; «Первый порвал с публикой, тогда как поэты всегда обращались к публике, считая это человеческим. Он же первым сказал: поэзия — удел посвященных. Публикой я проклят — и прекрасно — сюда ей хода нет»⁹⁵²; «Первый прибег к невероятным сравнениям:

Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde
— Je suis un cimetière abhorré de la lune
un vieux boudoir
Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants»*.

И еще: «В нем ангел всегда похож на судейского чиновника»⁹⁵³. Или: «Он драматизировал и украсил альков»⁹⁵⁴ (подумать только, сколь плоским было ложе романтиков).

Любое наблюдение Лафорга бесспорно. Все названное им происходило *впервые*, словно Бодлер был приговорен судьбой к тому, что Роберто

* Я буду отдыхать, как на волнах акула (Мертвец-весельчак. Перевод В. Микушевича).

Я — кладбище, чей сон луна давно забыла... Я — старый будуар... (Сплин. Перевод Вяч. Иванова).

Блеск редкостных камней в разрезе этих глаз... (XXVII. Перевод А. Эфрон).

Базлен определял как «перворазовость»⁹⁵⁵, миновав при этом радикальный переворот просодии и синтаксиса, который впоследствии станет требованием авангарда. В грамматическом строе поэзии Бодлера нет ничего необычного. Все его стихи кажутся *переводом с латыни*. А некоторые — вариациями на темы Расина.

Черты Бодлера, отмеченные Лафоргом и более никем: «кот, индус, янки, епископ-алхимик»⁹⁵⁶. Это строка из его заметок, стенограмма, не подлежащая обсуждению. Более всего обескураживает слово «янки». В каком смысле применимо оно к Бодлеру? В статьях об Эдгаре По он написал довольно банальный портрет Америки, изобразив ее, в соответствии с бытовавшими стереотипами, как геометрический центр утилитаризма и современного невежества, этакую увеличенную и оглувленную версию Бельгии (а ведь то были времена Мелвилла, Готорна, Эмили Дикинсон...). В чем же состоял «американизм»⁹⁵⁷ Бодлера? Во-первых, в очевидном сгущении красок, в по воле автора врывающемся в стих лязге и скрежете, в диспропорции образов: бодлеровское описание тела и жестов возлюбленной — это «американизм, наложенный на „Песнь Песней“»⁹⁵⁸. Лафорг в данном случае демонстрирует свой провидческий дар: присущая Америке избыточность, которой суждено превратить Новый Свет в землю обетованную кинематографа, придет в европейскую литературу именно через творчество Бодлера. Его образы лучше воспринимаются на экране. В лентах Макса Офюльса или Эриха фон Штрогейма. Или в любой безымянной черно-белой ленте.

Но Лафорг идет дальше, испытывая саму ткань стиха: превосходная степень у Бодлера, блестящая, на его взгляд, натяжка, которая повергла бы в дрожь Ламартина и на которую не решился бы даже Гюго. «Совершенно в духе *янки* — его *очень* перед прилагательными»⁹⁵⁹. Столь же в духе *янки* «претящие пейзажи»⁹⁶⁰ и сравнения, «из которых лезут

наружу провода и набивка»⁹⁶¹. Все это освобождает стих от декламаторской позы. Конечная цель? «Сочинять отстраненные — короткие — стихи *без темы, достойной внимания* (не как другие, что пишут сонет, чтобы рассказать о чем-либо в поэтической форме, изложить мысль и так далее), неясные, без повода, подобные взмаху веера, мимолетные и неоднозначные, прочтя которые обыватель скажет: «И что?..»⁹⁶² «Американизм» мог пригодиться в этом более чем радикальном описании того, к чему тяготела поэзия Бодлера и чему лишь в отдельных чертах соответствуют «Цветы зла». Если не принимать в расчет скрытую цель книги.

Вопреки словарям, «декаданс» — немецкое слово; по крайней мере, исчерпывающий смысл оно приобретает лишь после пересадки в немецкую прозу. Именно это и случилось, когда Ницше в 1883 году встретил это слово в эссе Поля Бурже о Бодлере. Обнаружив определение «декаданса»⁹⁶³, он обеспечил ему долгую жизнь даже после того, как сам Бурже, если и остался у кого-то в памяти, то исключительно как автор дамских романов. «Стиль декаданса начинается там, где единство книги распадается, чтобы уступить место независимости страницы, *Разрушение (нем.), где страница распадается, чтобы уступить место независимости фразы, а фраза — чтобы уступить место независимости слова»⁹⁶⁴. С тех пор Ницше, тенденциозно заменив «декаданс» на немецкое «Verfall»*, заставил его звучать наваждением в своем «Ессе Номо». Хотя уже в 1886 году, в письме Карлу Фуксу, Ницше писал: «Но это же *декаданс* (думаю, нам обоим очевидно, что это слово призвано не клеймить, а лишь характеризовать)»⁹⁶⁵.

Примечательный переход. Бурже определил понятие «декаданса»⁹⁶⁶, думая о Бодлере; Ницше воспринял его главным образом применительно к Вагнеру. Бодлер же представлялся ему единственным, кто способен постичь Вагнера до конца. «Я задавался вопросом, существовал ли ког-

да-нибудь кто-либо, кто был бы достаточно современным, болезненным, многоликим и помешанным, чтобы заявить о своей готовности понять Вагнера? В лучшем случае, во Франции: Шарль Бодлер, к примеру»⁹⁶⁷. Между тем слова Бурже относились именно к Вагнеру: «Стиль декаданса у Вагнера: отдельная фраза *суверенна*, иерархия и порядок случайны». Бурже, с. 25 [именно на 25-й странице «Очерков современной психологии» Бурже поместил пассаж о «стиле декаданса»⁹⁶⁸]. Но в письме Фуксу смысл «декаданса» в приложении к Вагнеру более развернут: «Вагнеровское понятие „бесконечная мелодия“ наилучшим образом выражает заключенную здесь опасность порчи инстинкта и сопутствующую этому благую веру, подкрепленную чистой совестью. Ритмическая двусмысленность, когда ты уже не знаешь и знать не должен, хвост перед тобой или голова, — это, без сомнения, такое художественное средство, с помощью которого можно добиться удивительного эффекта. Особенно богат этим „Тристан“. Тем не менее как явление, симптоматичное для искусства в целом, он служит и останется символом разрушения. Часть начинает властвовать над целым, фраза — над мелодией, мгновение — над временем (в том числе и темпом), пафос — над этосом (характером, стилем — называйте это как хотите), в конечном счете, и эспри — над „смыслом“»⁹⁶⁹. Этими словами Ницше предвосхитил решающий момент «Казуса Вагнера» — возможно, самый важный, если конечная цель — понять Вагнера, а не осудить его. «Достоин удивления и симпатии Вагнер лишь в изобретении мелочей, в измышлении деталей, — мы будем вполне правы, провозгласив его мастером первого ранга в этом, нашим величайшим *миниатюристом* музыки, втискивающим в самое маленькое пространство бесконечный смысл и сладость»⁹⁷⁰. Здесь Ницше допускает, что, несмотря на присутствующий «стиль декаданса [*Verfall*]», в творчестве Вагнера существовал «бесконечный смысл»*.

* Перевод Н. Полилова.

В 1881 году, когда Бурже опубликовал свое эссе о Бодлере, слово «декаданс» еще не превратилось в *рефрен* эпохи. Бурже пожелал отметить это особым комментарием, как только эссе было помещено в сборнике: «Написано в 1881 году, до того как теория „декаданса“ стала девизом школы»⁹⁷¹. Конечно, теория была не бог весть какая, если не считать абзац насчет независимости части от целого. Лишь у Ницше «декаданс» станет одной из связующих нитей-нервов грандиозной философской системы.

И все-таки Бурже тоже затронул нервное окончание. Бодлер был «декадентом» и не оспаривал этого. «Он осознал, что слишком поздно пришел в состарившуюся культуру, но вместо того, чтобы сожалеть об этом, по примеру Лабрюйера и Мюссе, он возрадовался, можно сказать, был даже польщен»⁹⁷². Он винил себя во многом, но только не в признании своего декадентства. Это как раз была данность, связанная с его чувствительностью. «Это двойственное происхождение как бы от самой высшей и от самой низшей ступени на лестнице жизни — одновременно и *décadent*, и *начало* — всего лучше объясняет, быть может, отличительную для меня нейтральность»⁹⁷³ — сей знак отличия принадлежал не ему, а Ницше. Бодлер довольствовался статусом декадента. Считать себя также «началом» чересчур для человека, чья жизнь и без того полна страстей. Но как распознать декадента? Здесь нам опять поможет Бурже. Если очистить это слово от гнетущей подоплеки типа биологической дегенерации, столь милой сердцу в те времена и тенью крыла осенившей самого Ницше, — декадент предстанет независимой сущностью, которая рвет связи с социумом, отказываясь играть в нем сколь-нибудь функциональную роль. Эти нелюдимы «не приспособлены ни к личному, ни к общественному делу»⁹⁷⁴ именно потому, что «слишком замкнуты в своих мыслях»⁹⁷⁵. Таковы редкие «„случаи“ поразительной остранинности»⁹⁷⁶, и Бодлер сознательно стал одним из них. «Он бесстрашно занял такое

положение в ранней юности и вызывающе держался его до конца дней»⁹⁷⁷. *Декадент* схож с фетишистом: он отстаивает свою идиосинкразию и всеми силами сопротивляется причастности к целому. В этом Бодлер смыкается разве что с Максом Штирнером.

Человек «декаданса», изображенный Бурже на примере Бодлера, прежде всего *действует в одиночку*. Чем большее удовлетворение испытывает это необычное существо от присущего ему «своеобразия идеала и формы»⁹⁷⁸, тем больше рискует «замкнуться в собственном безысходном одиночестве»⁹⁷⁹. Это определение вполне применимо к Бодлеру в период его брюссельского затворничества. Но обобщить данный опыт вновь выпало Ницше во фрагменте, написанном в ноябре 1887 года: «Человек не должен хотеть от себя того, чего не может. Мы спрашиваем себя: хочешь ли ты *идти впереди*? Или хочешь *идти сам по себе*? Если первое, то становишься в лучшем случае пастырем, то есть необходимостью стада. Если второе, то надобно мочь нечто иное: чтобы обрести *способность* идти самому по себе, ты должен *уметь* ходить иначе — и иными путями. В обоих случаях ты должен мочь это, и если можешь одно, то не вправе хотеть другого»*. Описание и диагноз предельно ясны. Однако еще тринадцать месяцев Ницше не ста-

* Перевод А. Гараджи.

нет следовать своему совету: он пойдет еще дальше, поначалу «*идя впереди сам по себе*» («Ессе Ното» — кульминация этого пути); и в то же время будет распространять по всей Европе свои воззвания — по почте и на страницах «Антихриста» и «Сумерек идолов», словно невидимый «пастырь», что погоняет стрекалом ленивое и упрямое стадо.

В перечень «типов декаданса», составленный на пороге финального 1888 года, Ницше без всяких пояснений включил «бруталистов» и «утонченцев». Возможно, Бодлер *поневоле* принадлежал к обоим типам, смешивая их. Не вызывает сомнений, что он не относился к *романтикам* — пер-

вым в списке «типов декаданса». Они похожи на Жорж Санд, а следовательно (как прозорливо подметил Ницше), «холодны, как Виктор Гюго, как Бальзак», холодны, «как все подлинные романтики». Чего не скажешь о Бодлере, который был озабочен лишь тем, чтобы замаскировать свой непомерный пафос под городской пейзаж. Читая Бодлера, сразу понимаешь, почему, с точки зрения Ницше, нерв декаданса находится именно в Париже, недаром он присвоил себе французское слово. За пределами метрополии декаданс истончался, становясь эвфемизмом. Достаточно сопоставить поэтический стиль английских 1890-х со стихами Бодлера или Малларме (или даже Верлена), чтобы измерить разделяющую их пропасть. Довольно констатировать, что «Приглашение к путешествию» в переводе Артура Саймонса стало набором ничего не выражающих слов.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté*.

В переводе:
There all is beauty, ardency
Passion, rest and luxury —

* В переводе Д. Мережковского: «Это мир таинственной мечты // Неги, ласк, любви и красоты».

каждый слог звучит фальшиво. Т. С. Элиот справедливо и насмешливо заметил: «Среди этих слов есть лишь одно верное — „beauty“ („красота“)⁹⁸⁰. В Лондоне того времени единственным человеком, безукоризненно скроенным по меркам декаданса, был Оскар Уайльд. Так он и окончил свои дни в изгнании, в Париже.

«Современность» — «новизна» — «декаданс»: три слова лучами расходятся от каждой фразы, от каждого вздоха Бодлера. Попытка отделить их друг от друга обернулась бы кровопролитием. Как было когда-то с «современностью», слово «декаданс» тихонько вышло на первый план, словно

извиняясь за то, что его употребляют авторы, говоря о себе. Опередив Бурже на несколько лет, первопроходцем в этом деле стал Готье: «Поэт „Цветов зла“ любил то, что ошибочно называется стилем декаданса и есть не что иное, как искусство, достигшее той степени крайней зрелости, которая находит свое выражение в косых лучах заката дряхлеющих цивилизаций: стиль изобретательный, сложный, искусственный, полный изысканных оттенков, раздвигающий границы языка, пользующийся всевозможными техническими терминами, заимствующий краски со всех палитр, звуки со всех клавиатур, усиливающийся передать мысль в самых ее неуловимых оттенках, а формы в самых неуловимых очертаниях; он чутко внимает тончайшим откровениям невроза, признаниям стареющей и извращенной страсти, причудливым галлюцинациям навязчивой идеи, переходящей в безумие. Этот „стиль декаданса“ — последнее слово языка, которому дано все выразить и которое доходит до крайности преувеличения»⁹⁸¹. Этот пассаж мог бы служить преамбулой всего искусства, которое в течение как минимум столетия осмелится именовать себя «новым». Чуть далее на тесную связь и даже единокровность «декаданса» и «современности» указывает тот же Готье, говоря о Константене Гисе, неуловимом, невесомом ночном глашатае современности. Отчего Бодлер так упорно превозносил Гиса? — вопрошает Готье. По какой причине он ставил этого иллюстратора выше истинных и строгих мастеров? И себе же отвечает: «[Бодлер] любил в этих рисунках полное отсутствие античности, то есть классической традиции, и глубокое ощущение того, что мы будем называть „декадансом“, за неимением другого слова, которое бы лучше подходило для нашей мысли; но мы знаем, что именно Бодлер подразумевал под декадансом»⁹⁸². Если же это кому-то до сих пор неизвестно, Готье готов тут же дать пояснения, обнаруживающие его глубокую созвучность автору, из-за чего Бодлер и посвятил ему «Цветы зла». Выбор антиклассического стиля стал самым рискованным

ходом Бодлера на литературной шахматной доске. Объясняя его суть, Готье избегает высказываться о поэтике Рафаэля, греков или Гомера, а просто цитирует рассуждения Бодлера о *двух типах женщин*. Вот она, парижская свобода от предрассудков, к которой стремился Ницше, но так и не достиг. На все есть ответ в словах Бодлера: «Две жены предстают моему воображению: одна — сельская матрона, отвратительно здоровая и добродетельная, ни ступить, ни взглянуть не умеет, словом, всем обязанная одной лишь природе; другая — из тех красавиц, что покоряют и гнетут душу, сочетая подлинное, самобытное очарование с красноречием наряда; она — полная госпожа своих движений, сама себе царица, сознающая свою силу, голос ее звучит, как верно настроенный инструмент, а глаза полны мысли, но вы прочтете в них лишь то, что она сама соизволит открыть вам. Вряд ли я стал бы колебаться в выборе, однако найдутся педантичные сфинксы, которые непременно упрекнут меня за непочтительность к классическим образцам»*.

* Перевод Н. Столяровой
и Л. Липман.

Организовав выставку «Дегенеративное искусство», нацистский режим не только не изобрел ничего нового, но и позаимствовал темы, которые благовоспитанные европейцы обсуждали уже несколько десятилетий. Один из весьма авторитетных эссеистов конца века, Макс Нордау, выпустил в 1892 году в Берлине два объемных тома под названием «*Entartung* [Вырождение]»; их главной целью было показать, в какой мере *fin de siècle* оказался под угрозой болезненной тенденции искусства и культуры в целом — тенденции считавшейся признаком *вырождения*. В связи с этим правильнее было бы говорить не о «конце века», а о «конце расы». Вскоре многие почувствуют на себе его последствия.

Как сообщал Нордау в предисловии к своему труду, термин породило то, что с несокрушимой доверчивостью полагает себя наукой, в частности, мы обязаны им

Чезаре Ломброзо, который «гениально разработал понятие о вырождении»⁹⁸³. Нордау досталась задача применить его, причем уже не к миру преступников и проституток, а к культуре. Список подозреваемых и тех, чья вина уже не вызывала сомнений, оказался невероятно длинным и во многом совпадал с тем, который несколько десятилетий спустя составил Дьёрдь Лукач в своем «Разрушении разума». Различна лишь аргументация, которую Нордау почерпнул из психиатрии, а Лукач — из классовой борьбы. Вполне сопоставим и накал негодования. Нордау главным представителем и провозвестником вырождения в любой форме считал Бодлера. Остальных — например, Вилье де Лиль-Адана и Барбе д'Ореви́льи — можно было мгновенно узнать по сходству с ним, так сказать, по «общей семейной черте»⁹⁸⁴. То были многочисленные, коварные и неукротимые гребни *вала Бодлер*.

Краткая заметка в газете по недоразумению сообщила о смерти Бодлера с опережением на пятнадцать месяцев. Он не умер, но утратил способность связно говорить. Судя по всему, новость не особенно потрясла Париж. Но в Турноне, в сердце самой мрачной из французских провинций, молодой преподаватель английского Стефан Малларме, прочитав газету, провел два дня в глубокой печали («О что это были за дни!»⁹⁸⁵ — писал он Анри Казалису).

У Малларме даже фривольность была священнодейственной. Бодлер, напротив, превращал патетику во фривольность. Обоих жизнь изрядно била, но Бодлер получал бесчисленные, беспорядочные колотые раны, Малларме же постоянно пребывал под удушающим гнетом. Обоих, в отличие от их предшественников Готье и Гюго, терзали метафизические предзнаменования. Но только Бодлеру была доступна область чистейшего пафоса, свободная от всякой сентиментальности, отраженная в «Маленьких старушках» или «Прохожей».

Уже разбитый параличом и пишуший «неразборчиво»⁹⁸⁶, Бодлер продиктовал Гюставу Мийо письмо с последним указанием о внесении правки в стихотворение. Ему хотелось, чтобы в «Далеко отсюда», одном из самых легких, самых лиричных стихотворений, где каждый слог дышит чувственностью, последняя строка была отделена тире, «чтобы передать в ней уединенность, рассеянность»⁹⁸⁷. Вот так: «— Цветы льют где-то мед густой»^{*}.

^{*} Перевод А. Ламбле.

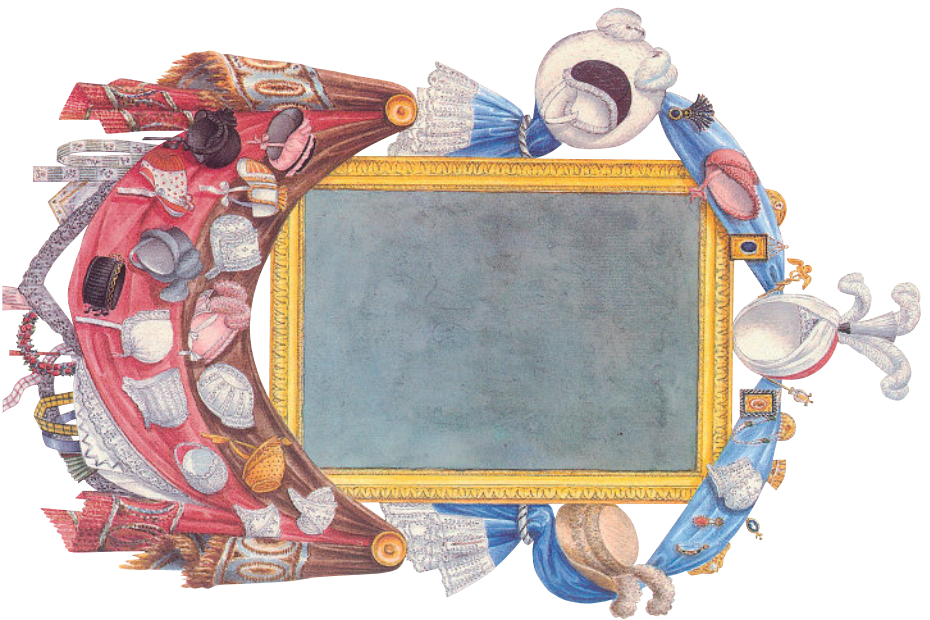
Просьбы денег (бесконечные), все более ожесточенные жалобы на несчастье; встречи украдкой, дерзости от случая к случаю... Таким для Каролины на протяжении двадцати с лишним лет был ее сын Шарль. А сколько гадостей говорили ей про него наезжавшие в Онфлер офицеры-артиллеристы, друзья почившего генерала Опики.

Но после смерти Шарля с ней произошла неожиданная перемена. Это случилось, когда она получила письмо с соболезнованиями от Сент-Бёва. «Письмо, взбудоражило ее»⁹⁸⁸, — сообщил Асселино Пуле-Маласси. Свойственным ему вкрадчивым, проникновенным тоном нашептал «краткий реквием»⁹⁸⁹, Сент-Бёв, понедельничный критик, академик, сенатор, представил ей неопровержимое доказательство того, что сын ее Шарль существовал в действительности. Отныне все мысли Каролины заняты только им. Подле нее полукругом сидели дамы, ведущие привычные разговоры, в которые сама Каролина годами вносила весомый вклад. Ее письмо Асселино, старому верному другу ее сына, написано в выражениях покинутой любовницы: «Меня не интересует ничто, кроме того, что связано с памятью о нем. Порой мне приходится, чтобы не быть невыносимой для моих знакомых, ценой невероятных усилий делать вид, будто я слушаю, проявлять интерес к разговорам, в то время как сердце мое занято им одним, и только ему принадлежу я безраздельно»⁹⁹⁰.

Со двора слышно, как о брусчатку стучат поленья. С приближением холодов их сгружают с тележек, переходя от дома к дому. Эти звуки возвещают приход зимы. Бодлер не спит. Лишь этот глухой, повторяющийся звук имеет значение; все остальное неважно. Солнце знает: близок час его плена в «полярном аду»*. И мы как будто ловим усталый вздох: «Я вздрагиваю от падения каждого полена».

Анатоль Франс с присущим ему мягким скептицизмом, что порой застил ему взор, рассказывал, как некий моряк показал Бодлеру африканский фетиш — «маленькую страшную голову, вырезанную из дерева нищим негром». «Вот ведь какое уродство, — сказал моряк и с омерзением отбросил деревяшку. «Осторожно! — в тревоге сказал Бодлер. — А вдруг это истинный бог!»⁹⁹¹ Никогда прежде не был он столь крепок в своей вере.

*Перевод Эллиса.



52. Орас Верне. Титульный лист каталога женских причесок.
Перо, чернила и акварель, около 1810–1818 годов

Примечания

1. Письмо III. Бодлера К. Опик от 16 декабря 1847 г. // *Correspondance*, Paris, 1973, vol. I, p. 148.
2. *Gide A.* Théophile Gautier et Charles Baudelaire // *Essais critiques*, Paris, 1999, p. 1144; цит. по: *Benjamin W.* Das Passagen Werk // *Gesamelte Schriften*, Frankfurt a. M., 1982, vol. I, p. 328.
3. *Barrès M.* La Folie de Charles Baudelaire, Paris, 1926, p. 20.
4. *Rivière J.* Baudelaire // *Études* (1909–1924), Paris, 1999, p. 460.
5. *Baudelaire Ch.* Salon de 1859 // *Œuvres complètes*, cit., vol. II, Paris, 1976, p. 661.
6. *Baudelaire Ch.* Théophile Gautier // *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, 1976, p. 124.
7. Письмо Д. Дидро С. Волан от 6 сентября 1774 г. // *Œuvres*, Paris, vol. V: *Correspondance*, 1997, p. 1255.
8. Champfleury, в выпуске «Le Corsaire-Satan» от 27 мая 1845 г., цит. по: *Pichois C.* Notes et variantes // *Baudelaire Ch.* *Œuvres complètes*, vol. II, op. cit., p. 1265.
9. *Baudelaire Ch.* «Prométhée délivré» par L. Ménard // *Œuvres complètes*, vol. II, op. cit., p. 11.
10. Письмо III. Бодлера И. Остейну от 8 ноября 1854 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 299.
11. Письмо Д. Дидро С. Волан от 28 октября 1760 г. // *Correspondance*, cit., p. 287.
12. *Baudelaire Ch.* Salon de 1846 // *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 475.
13. Там же. С. 459.
14. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne // *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 686.
15. *Gautier Th.* Introduction // «L'Artiste», XXVII, vol. III, декабрь 1856 – январь–февраль–март 1857 г., p. 4.
16. *Baudelaire Ch.* Salon de 1859, cit., p. 624.
17. *Baudelaire Ch.* Notes diverses sur «L'Art philosophique» // *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 607.
18. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne, cit., p. 722.
19. *Baudelaire Ch.* Salon de 1859, cit., p. 642.
20. Там же. С. 644.
21. Там же. С. 644–645.
22. Там же. С. 645.
23. Там же.
24. Там же.
25. Там же. С. 620.
26. Письмо III. Бодлера А. Туссенелю от 21 января 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 336.
27. *Baudelaire Ch.* Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains: Victor Hugo // *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 132.
28. Там же. С. 133.
29. *Baudelaire Ch.* Le Poème du hachisch // *Les Paradis artificiels* // *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 430.
30. *Baudelaire Ch.* Richard Wagner et «Tannhäuser» à Paris // *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 784.
31. *Baudelaire Ch.* Exposition universelle, 1855, Beaux-arts // *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 580.
32. *Hölderlin J.* Anmerkungen zum Oedipus // *Sämtliche Werke*. Frankfurt a. M., 1961, p. 1184.
33. *Mallarmé S.* Divagations // *Œuvres complètes*, Paris, vol. II, 2003, p. 86.
34. *Baudelaire Ch.* Exposition universelle, 1855, cit., p. 578.
35. *Nietzsche F.* Nachgelassene Fragmente 1884–1885 // *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe, Berlin–München, 1988, vol. XI, p. 428.
36. *Baudelaire Ch.* Exposition universelle, 1855, cit., p. 578.
37. Там же. С. 577.
38. *Baudelaire Ch.* Le Poème du hachisch, cit., p. 401.
39. Там же.
40. *Baudelaire Ch.* Edgar Poe, sa vie et ses œuvres, цит. по: *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 318.

41. *Baudelaire Ch.* Le Poème du hachisch, cit., p. 430.
 42. Vauvenargues, Réflexions et maximes // Œuvres morales, Paris, 1874, vol. III, p. 90, n. 367.
 43. *Baudelaire Ch.* L'Invitation au voyage, цит. по: Le Spleen de Paris, cit., p. 303.
 44. *Baudelaire Ch.* Le Poème du hachisch, cit., pp. 430–431.
 45. Бодлер Ш. Фейерверки / Перевод Е. В. Баевской; Le Poème du hachisch, cit., p. 432.
 46. Там же.
 47. Там же.
 48. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 31 декабря 1853 г. // Correspondance... vol. I, p. 245.
 49. Письмо Ш. Бодлера Ф. Денуайе (конец 1853 — начало 1854 г.) // Correspondance... vol. I, p. 248.
 50. Там же.
 51. Там же.
 52. Там же.
 53. Benn G. Briefe an F. W. Oelze. 1932–1945, Limes, Wiesbaden-München, 1977, pp. 92–93.
 54. *Baudelaire Ch.* Correspondances, v. 1 // Les Fleurs du mal, cit., p. 11.
 55. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne, cit., p. 715.
 56. Там же.
 57. Adorno Th. W. Versuch über Wagner, Berlin-Frankfurt a. M., 1952, p. 180.
 58. Benjamin W. Das Passagen-Werk, cit., pp. 570–571.
 59. Там же. С. 571.
 60. *Baudelaire Ch.* Correspondances, v. 3, cit., p. 11.
 61. Письмо Ш. Бодлера А. Туссенелю от 21 января 1856 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 335.
 62. Там же.
 63. Письмо Ш. Бодлера О. Пуле-Маласси от 14 мая 1857 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 399.
 64. Там же.
 65. Cioran E. M. Solitude et destin, Paris, 2004, p. 391.
 66. Barrès M. La Folie de Charles Baudelaire, cit., p. 62.
 67. Renard J. Journal, Paris, 1965, p. 1.
 68. Gracq J. En lisant en écrivant // Œuvres complètes, Paris, vol. II, 1995, p. 664.
 69. Renard J. Journal, cit., p. 112.
 70. Там же.
 71. Chateaubriand F.-R. de René // Œuvres romanesques et voyages, Paris, vol. I, 1969, p. 127.
 72. *Baudelaire Ch.* Le Poème du hachisch, cit., p. 431; Fusées, cit., p. 658; Théophile Gautier [I], cit., p. 118; Exposition universelle, 1855, cit., p. 580.

73. Proust M. Contre Sainte-Beuve, Paris, 1971, p. 260.
 74. Там же. С. 252.
 75. Там же. С. 259
 76. Там же.
 77. Там же.
 78. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne, cit., p. 696.
 79. *Baudelaire Ch.* Edgar Poe, sa vie et ses œuvres, cit., p. 316.
 80. *Baudelaire Ch.* Théophile Gautier [I], cit., p. 122.
 81. *Baudelaire Ch.* Salon de 1846, p. 429.
 82. *Baudelaire Ch.* Un mangeur d'opium // Les Paradis artificiels, p. 497.
 83. Dickinson E., Poems, Cambridge (Mass.), 1955, vol. I, p. 199.
 84. *Baudelaire Ch.* Un mangeur d'opium, cit., p. 498.
 85. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne, cit., p. 700.
 86. Там же.
 87. *Baudelaire Ch.* Salon de 1846, cit., p. 422.
 88. *Baudelaire Ch.* Théophile Gautier [I], cit., p. 117.
 89. Письмо Г. Флобера Э. Шевалье (не позднее 1 января 1831 г.) // Correspondance, Paris, vol. I, 1973, p. 4.
 90. Письмо Ш. Бодлера А. Бодлеру от 1 февраля 1832 г. // Correspondance, cit., vol. I, pp. 3–4.
 91. Письмо Ш. Бодлера А. Бодлеру от 1 февраля 1832 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 4.
 92. Письмо Ш. Бодлера А. Бодлеру от 1 февраля 1832 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 4.
 93. Там же.
 94. Там же.
 95. Там же.
 96. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 6 февраля 1834 г. // Correspondance, cit., vol. I, pp. 23–24.
 97. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 3 марта 1844 г. // Ibid., pp. 105–106.
 98. *Baudelaire Ch.* «Prométhée délivré» par L. Ménard, cit., p. 11.
 99. Письмо Г. Флобера Л. Коле от 27 июня 1852 г. // Correspondance, cit., vol. II, 1980, p. 119.
 100. *Baudelaire Ch.* Choix de maximes consolantes sur l'amour // Œuvres complètes, vol. I, cit., p. 549.
 101. Там же.
 102. Mme De Staël, De l'Allemagne, Paris, 1968, vol. I, p. 100.
 103. Письмо Ш. Бодлера Ж. Сулари от 23 февраля 1860 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 679.
 104. Письмо Ш. Бодлера А. Бодлер от 23 августа 1839 г. // Ibid., p. 78.

105. Письмо К. Опик Ш. Асселино (1868 г.) // E. Crépet, Charles Baudelaire, Paris, 1906, p. 255.
106. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 3 августа 1838 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 61.
107. Там же.
108. Ch.-A. Sainte-Beuve, Volupté, Paris, 1881, p. 389.
109. *Baudelaire Ch.*, [À Sainte-Beuve] // Œuvres complètes, vol. I, cit., p. 207.
110. Там же. С. 49.
111. *Fumaroli M.*, Rhétorique de la décadence: l'«À rebours» de Joris-Karl Huysmans // Exercices de lecture, Paris, 2006, p. 721.
112. Ch.-A. Sainte-Beuve, Volupté, cit., p. 1.
113. Там же.
114. Там же.
115. Там же. С. 2.
116. Там же.
117. Письмо Ш. Бодлера Ш. О. Сент-Бёву (конец 1844 — начало 1845 г.) // Correspondance, cit., vol. I, p. 116.
118. Там же. С. 116.
119. *Baudelaire Ch.* Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages // Œuvres complètes, vol. II, cit., p. 257.
120. Там же.
121. *Baudelaire Ch.* [À Sainte-Beuve], v. 32, cit., p. 207.
122. *Pichois C.* — *Avise J.-P.* Dictionnaire Baudelaire, Du Lérot, Tusson, 2002, p. 360.
123. *Banville Th. de.* Mes souvenirs. Paris, 1882, p. 79.
124. *Asselineau Ch.* Charles Baudelaire. Sa vie et son œuvre // Baudelaire et Asselineau, Paris, 1953, p. 67.
125. *Gautier Th.* Le Club des Hachichins // «Revue des Deux Mondes», n. s., XVI, vol. XIII, январь-февраль 1846 г., p. 520.
126. *Beauvoir R. de.* Les Mystères de l'île Saint-Louis. Chroniques de l'hôtel Pimodan, Paris, vol. I, 1877, p. 8.
127. *Gautier Th.* Le Club des Hachichins, cit., p. 522.
128. Там же.
129. *Baudelaire Ch.* Le Poème du hachisch, cit., p. 421.
130. Там же. С. 422.
131. Там же.
132. Там же. С. 421.
133. Письмо Ш. Бодлера Н. Анселю от 30 июня 1845 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 124.
134. Там же.
135. Там же. С. 125.
136. Там же.
137. *Berthelot Ph.* Louis Ménard // Baudelaire devant ses contemporains, cit., p. 74.
138. *Gautier Th.* Charles Baudelaire // Portraits littéraires, Paris, 1943, p. 191.
139. Там же. С. 192.
140. Письмо К. Опик Ш. Асселино (1868 г.) // E. Crépet, Charles Baudelaire, cit., pp. 254–255.
141. Письмо Ш. Бодлера Шанфлери от 15 марта 1853 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 209.
142. Письмо Ш. Бодлера Шанфлери от 4 марта 1863 г. // Ibid., vol. II, p. 292.
143. Письмо Ш. Бодлера Шанфлери от 6 марта 1853 г. // Ibid, p. 293.
144. Там же.
145. *Du Camp M.* Souvenirs littéraires, Paris, 1962, p. 205.
146. Там же.
147. Там же. С. 204.
148. *Marsan E.* Les Cannes de M. Paul Bourget et Le Bon Choix de Philinte, Paris, 1924, p. 210.
149. Там же. С. 216.
150. *Baudelaire Ch.* Edgar Poe, sa vie et ses œuvres, cit., p. 306.
151. *Nadar.* Quand j'étais Photographe, Paris, s. d, p. 309.
152. Письмо О. де Бальзака в издание «La Presse» от 17 августа 1839 г. // «La Presse», 18 августа 1839 г.
153. *Cassagne A.* La théorie de l'art pour l'art en France, Paris, 1959, p. 29.
154. *Baudelaire Ch.* «Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre», v. 8 // Œuvres complètes, vol. I, cit., p. 203.
155. *Pichois C.* — *Avise J.-P.* Dictionnaire Baudelaire, cit., p. 381.
156. *Baudelaire Ch.* L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix // Œuvres complètes, vol. II, cit., p. 765.
157. Письмо Ш. Бодлера Г. Флоберу от 26 июня 1860 г. // Correspondance, cit., vol. II, p. 54.
158. Там же.
159. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 11 сентября 1856 г. // Ibid., vol. I, p. 356.
160. Там же.
161. Там же.
162. Письмо Шанфлери (январь 1855 г.) // «L'Intermédiaire des chercheurs et curieux», LVIII, vol. LXXXV, primo semestre 1922, col. 19.
163. Письмо Ж. Буиссон Э. Крепе (февраль 1882 г.) // *Pichois C.*, Baudelaire, Études et témoignages. Neuchâtel, 1967, p. 41.
164. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 31 декабря 1853 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 244.
165. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 9 марта 1858 г. // Ibid, p. 489.
166. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 24 мая 1862 г. // Ibid., vol. II, p. 246.
167. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 21 мая 1861 г. // Ibid, p. 164.

168. Там же. С. 163.
169. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 31 мая 1862 г. // Ibid, p. 248.
170. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 6 июня 1862 г. // Ibid, p. 250.
171. *Du Camp M.* Souvenirs littéraires, cit., p. 199.
172. Там же.
173. Там же.
174. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 26 марта 1853 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 210.
175. Там же.
176. Там же.
177. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 26 декабря 1853 г. // Ibid, p. 242.
178. Там же.
179. Там же.
180. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 26 марта 1853 г. // Ibid, p. 216.
181. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 26 декабря 1853 г. // Ibid, p. 242.
182. *Thibaudet A.* Intérieurs. Paris, 1924, p. 18.
183. *Gautier Th.* Le Nouveau Paris // A. Dumas et al., Paris et les Parisiens au dix-neuvième siècle. Mœurs, arts et monuments, Paris, 1856., pp. 50–51; цит. по: *Stierle K.* Der Mythos von Paris. München–Wien, 1993, p. 948.
184. *Delvau A.* Les Dessous de Paris, Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1860, pp. 258–260.
185. *Nerval G. de.* La Bohème galante // Œuvres complètes, Paris, vol. III, 1993, p. 237.
186. Там же. С. 236.
187. *Nerval G. de.* La Bohème galante // Œuvres complètes, Paris, vol. III, 1993, p. 238.
188. *Gaulle J. de.* Le Louvre // A. Audiganne et al., Paris dans sa splendeur. Monuments, vues, scènes historiques, descriptions et histoire, Paris, vol. I, 1861, p. 1.
189. *Baudelaire Ch.* Théophile Gautier [I], cit., p. 125.
190. *Baudelaire Ch.* L'Esprit et le style de M. Villemain // Œuvres complètes, vol. II, cit., p. 194.
191. Там же. С. 195.
192. Письмо Ш. Бодлера А. де Калон от 3 декабря 1860 г. // Correspondance, cit., vol. II, p. 108.
193. *Chateaubriand F.-R. de.* Génie du christianisme // Essai sur les révolutions – Génie du christianisme, Paris, 1978, p. 599.
194. Там же.
195. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 26 марта 1853 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 213.
196. *Pichois C.* — *Ziegler J.* Baudelaire. Paris, 1987, p. 324.
197. Здесь и далее цит. по: *Pichois C.* — *Ziegler J.* Baudelaire... op. cit., p. 324.
198. Там же. С. 325.
199. *Maistre J. de.* Les Soirées de Saint-Pétersbourg. Paris, 1821, vol. II, p. 280.
200. Там же. С. 283.
201. Там же. С. 253–254.
202. Там же. С. 255.
203. *Maistre J. de.* Les Soirées de Saint-Pétersbourg, cit., pp. 281–282.
204. *Baudelaire Ch.* À celle qui est trop gaie, v. 32 // Les Épaves // Œuvres complètes, vol. I, cit., p. 157, примечание.
205. Там же.
206. *Gautier J.* Le Collier des jours. Le second rang du collier: souvenirs littéraires, F. Juven, Paris, s.d., pp. 182–183.
207. Письмо Ш. Бодлера А. Сабатье от 7 февраля 1854 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 266.
208. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 27 июля 1857 г. // Ibid, p. 418.
209. *Goncourt E. de.* e J. Journal, Paris, 1989, vol. I, p. 1066.
210. Письмо Ш. Бодлера А. Сабатье от 18 августа 1857 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 421.
211. Там же. С. 422.
212. Там же. С. 423.
213. Там же.
214. *Brodsky J.*, On Grief and Reason, New York, 1995, p. 84. [Рус. изд.: *Бродский И.* О скорби и разуме, Лениздат, 2015.]
215. Там же. С. 88.
216. Письмо Ш. Бодлера А. Сабатье от 18 августа 1857 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 422.
217. Там же.
218. Там же.
219. Там же.
220. Там же.
221. *Prevost J.* Baudelaire. Paris, 1964, p. 186.
222. Письмо А. Сабатье Ш. Бодлеру от 13 сентября [?] 1857 // *Lettres à Charles Baudelaire*, Neuchâtel, 1973, p. 323.
223. Там же.
224. Письмо Ш. Бодлера А. Сабатье от 31 августа 1857 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 425.
225. Там же. С. 426.
226. Письмо Ш. Бодлера А. Сабатье от 9 мая 1853 г. // Ibid, p. 225.
227. *Baudelaire Ch.* Un mangeur d'opium, cit., p. 499.
228. *Pichois C.* Notes et variantes // *Baudelaire Ch.* Œuvres complètes, vol. I, cit., p. 1034.
229. *Nietzsche F.* Nachgelassene Fragmente 1887–1889 // Sämtliche Werke, cit., vol. XIII, p. 500, fr. 16[40].

230. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 19 февраля 1858 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 451.
231. *Baudelaire Ch.* Un mangeur d'opium, cit., p. 490.
232. Там же.
233. Там же.
234. *Baudelaire Ch.* Le Poème du hachisch, cit., p. 433.
235. Там же. С. 433–434.
236. Там же. С. 434.
237. *Ziegler J.* Répertoire des personnes et des lieux cités dans le «Carnet» // *Baudelaire Ch.* Œuvres complètes, vol. I, cit., p. 1568.
238. *Baudelaire Ch.* Mon cœur mis à nu, cit., p. 707.
239. Там же.
240. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 9 июля 1857 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 410.
241. Там же.
242. Там же. С. 410–411.
243. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 3 июня 1857 г. // *Ibid.*, p. 403.
244. Там же.
245. Там же.
246. Там же.
247. Там же.
248. Там же.
249. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 6 мая 1861 г. // *Ibid.*, vol. II, p. 153.
250. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 10 августа 1862 г. // *Ibid.*, p. 254.
251. Письмо Ш. Бодлера О. Пуле-Маласси от 3 ноября 1858 г. // *Ibid.*, vol. I, p. 521.
252. Там же.
253. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 13 декабря 1862 г. // *Ibid.*, vol. II, p. 273.
254. Письмо Ш. Бодлера О. Пуле-Маласси от 16 февраля 1859 г. // *Ibid.*, vol. I, p. 551.
255. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 20 февраля 1859 г. // *Ibid.*, p. 552.
256. Там же. С. 553.
257. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 6 мая 1861 г. // *Ibid.*, vol. II, p. 151.
258. Письмо Ш. Бодлера К. Опик (февраль-март 1861 г.) // *Ibid.*, p. 141.
259. Там же.
260. Письмо Ш. Бодлера А. де Калон от 24 февраля 1859 г. // *Ibid.*, vol. I, p. 556.
261. Письмо Ш. Бодлера Н. Анселю от 12 февраля 1865 г. // *Ibid.*, vol. II, p. 460.
262. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 10 августа 1862 г. // *Ibid.*, p. 254.
263. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 3 января 1863 г. // *Ibid.*, p. 285.
264. Там же.
265. Письмо Ш. Бодлера О. Пуле-Маласси от 4 февраля 1859 г. // *Ibid.*, vol. I, p. 546.
266. Там же.
267. Письмо Ш. Бодлера О. Пуле-Маласси от 29 апреля 1859 г. // *Ibid.*, p. 568.
268. *Jesse W.* The Life of Beau Brummell, London, 1927, vol. II, p. 212.
269. Письмо Ш. Бодлера И. Лежону от 16 ноября 1865 г. // *Correspondance*, cit., vol. II, p. 546.
270. Письмо Ш. Бодлера Ш. О. Сент-Бёву от 15 января — 5 февраля 1866 г. // *Ibid.*, p. 585.
271. Там же.
272. *Baudelaire Ch.* Pauvre Belgique! // Œuvres complètes, vol. II, cit., p. 952.
273. Там же.
274. Там же.
275. Там же.
276. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 6 июня 1862 г. // *Correspondance*, cit., vol. II, p. 249.
277. Письмо Ш. Бодлера Н. Анселю от 18 февраля 1866 г. // *Ibid.*, p. 611.
278. Там же.
279. *Cioran E. M.* Cahiers. 1957–1972. Paris, 1997, p. 684.
280. *Silvestre Th.* Histoire des artistes vivants français et étrangers. Paris [1856], p. 33.
281. *Mallarmé S.* «Las de l'amer repos...», v. 15 // *Poésies* // Œuvres complètes, cit., vol. I, 1998, p. 12.
282. *La Sizeranne R. de.* L'œil et la main de M. Ingres // «Revue des Deux Mondes», LXXXI, vol. III, май–июнь 1911, p. 417.
283. Там же.
284. *Valéry P.* Degas. Danse. Dessin // Œuvres, Paris, vol. II, 1960., pp. 1188–1189.
285. Письмо Ш. Бодлера Н. Анселю от 12 февраля 1865 г. / Цит. по: *Бодлер Ш.* Письма / Пер. с франц. под ред. и с примеч. Л. Фокина, Machina, 2011, С. 252.
286. Там же.
287. *Thoré Th.* Salon de 1846 // *Salons* 1844, 1845, 1846, 1847, 1848. Paris, 1870, p. 207.
288. *Ibid.*, p. 240.
289. *Bürger W.* Предисловие // *Ibid.*, p. VI.
290. *Thoré Th.* Salon de 1846 // *Ibid.*, p. 241.
291. *Ibid.*, p. 245.
292. *Ingres J.-A.-D.* Notes et pensées // Н. Delaborde, Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine, Paris, 1870, p. 107.
293. *Silvestre Th.* Histoire des artistes vivants français et étrangers, cit., pp. 3–4.
294. *Ibid.*, pp. 12–13.
295. *Ibid.*, p. 12.
296. Там же.
297. Там же.
298. *Blanc Ch.* Ingres. Sa vie et ses ouvrages, Paris, 1870, p. 118.
299. *Sainte-Beuve Ch.-A.* Causeries du Lundi, Paris, vol. XI, s.d, p. 495.
300. *Ingres J.-A.-D.* Notes et pensées, cit., p. 123.

301. *Lapauze H.* Le Roman d'amour de M. Ingres, Paris, 1910, p. 21.
302. *Blanc Ch.* Ingres, cit., pp. 160–161.
303. *Ibid.*, p. 161.
304. *Amaury-Duval E.-E.* L'Atelier d'Ingres, Paris, 1993, p. 113.
305. Там же.
306. *Ibid.*, p. 99.
307. *Ingres J.-A.-D.* Notes et pensées, cit., p. 119.
308. Там же.
309. *Ibid.*, p. 123.
310. Письмо Жана Огюста Доминика Энгра III. Маркот от 21 декабря 1834 г. // *N. Schlenoff*, Ingres. Ses sources littéraires, Paris, 1956, p. 226.
311. *Stendhal.* Rome, Naples et Florence, cit., p. 519.
312. *Blanc Ch.* Ingres, cit., p. 10.
313. *Amaury-Duval E.-E.* L'Atelier d'Ingres, cit., p. 171.
314. Там же.
315. *Silvestre Th.* Histoire des artistes vivants français et étrangers, cit., p. 33.
316. *Blanc Ch.* Ingres, cit., pp. 25–26.
317. *Baudelaire Ch.* Exposition universelle, 1855, cit., p. 589.
318. *Blanc Ch.* Ingres, cit., p. 173, примечание.
319. *Baudelaire Ch.* Le Musée classique du Bazar Bonne- Nouvelle // Œuvres complètes, vol. II, cit., p. 413.
320. Там же.
321. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne, cit., p. 713.
322. Там же.
323. *Ibid.*, p. 714.
324. *Ibid.*, p. 713.
325. *Ibid.*, p. 714.
326. *Blanc Ch.* Ingres, cit., p. 25.
327. Письмо Жана Огюста Доминика Энгра семейству Форестье от 25 декабря 1806 г. // *Lapauze H.*, Le Roman d'amour de M. Ingres, cit., pp. 73–74.
328. [Comte de Caylus] Tableaux tirés de l'«Iliade», de l'«Odyssee» d'Homere et de l'«Eneide» de Virgile; avec des observations générales sur le Costume, Paris, 1757, p. 18.
329. *Baudelaire Ch.* Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle, cit., p. 412.
330. *Lapauze H.* Ingres. Sa vie et son œuvre (1780–1867), Paris, 1911, p. 100.
331. *Gillet L.* Visites aux musées de province. III. Aix en Provence // «Revue des Deux Mondes», CII, vol. XI, 15 septembre 1932, p. 340.
332. *Ibid.*, pp. 340–341.
333. *Lapauze H.* Ingres. Sa vie et son œuvre, cit., p. 100.
334. Pindaro, Istmiche, VIII, 69–70; Эсхил. Прометей прикованный / Пер. С. Алта.
335. *Lapauze H.* Ingres. Sa vie et son œuvre, cit., p. 99.
336. *Blanc Ch.* Ingres, cit., pp. 26–27.
337. Там же. С. 27.
338. *Lapauze H.* Ingres. Sa vie et son œuvre, cit., p. 519.
339. *Blanche J.-É.* Quelques Mots sur Ingres // «Revue de Paris», XVIII, vol. III, май–июнь 1911 г., p. 416.
340. Там же.
341. Там же.
342. Там же.
343. *Lapauze H.* Ingres. Sa vie et son œuvre, cit., p. 100.
344. *Toulet P.-J.* Notes d'art. Paris, 1924, p. 9.
345. *Toulet P.-J.* Notes d'art., p. 13.
346. *Silvestre Th.* Histoire des artistes vivants français et étrangers, cit., p. 19.
347. *Aubenas S.* Eugène Delacroix et la photographie // L'Art du nu au XIXe siècle, Paris, 1997, p. 92.
348. *Baudelaire Ch.* Exposition universelle, 1855, cit., p. 584.
349. Там же.
350. Там же.
351. Там же. С. 583.
352. Там же. С. 584.
353. Там же. С. 585.
354. Там же.
355. Там же.
356. Там же.
357. Там же.
358. Там же.
359. Там же. С. 576.
360. Там же. С. 585.
361. Там же. С. 586.
362. Там же.
363. Там же. С. 577.
364. Там же.
365. Там же. С. 578.
366. Там же. С. 577.
367. Там же. С. 580.
368. Там же. С. 582.
369. *Ingres J.-A.-D.*, Notes et pensées, cit., p. 123.
370. *La Sizeranne R. de.* L'œil et la main de M. Ingres, cit., p. 420.
371. *Baudelaire Ch.* Salon de 1846, cit., p. 459.
372. Там же. С. 460.
373. *Valéry P.* Cahiers, Paris, vol. II, 1974, p. 950.
374. *Ingres J.-A.-D.* Notes et pensées, cit., p. 123.
375. *Bürger W.* Salon de 1866 // Salons. 1861 à 1868, Paris, 1870, vol. II, pp. 311–312.
376. *Baudelaire Ch.* Exposition universelle, 1855, cit., pp. 587–588.
377. Письмо Э. Мане А. Фантен-Латурю (1865) // *Moreau-Nélaton É.* Manet raconté par lui-même, Paris, 1926, vol. I, p. 72.

378. *Blanc Ch.* Ingres, cit., p. 8.
379. Там же.
380. Там же.
381. *Ingres J.-A.-D.* Notes et pensées, cit., p. 107.
382. *Blanc Ch.* Ingres, cit., p. 45.
383. *Amaury-Duval E.-E.* L'Atelier d'Ingres, cit., p. 336.
384. Там же.
385. Там же. С. 117.
386. *Lapauze H.* Ingres. Sa vie et son œuvre, cit., p. 506.
387. Там же. С. 554.
388. *Baudelaire Ch.* Quelques caricaturistes étrangers, цит. по: Œuvres complètes, vol. II, cit., p. 573.
389. *Baudelaire Ch.* Salon de 1846, cit., p. 436.
390. *Baudelaire Ch.* Salon de 1859, cit., p. 619.
391. *Baudelaire Ch.* L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, cit., p. 756.
392. Ibid., p. 759.
393. *Marsan E.* Les Cannes de M. Paul Bourget et Le Bon Choix de Philinte, cit., p. 215.
394. Там же.
395. *Baudelaire Ch.* L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, cit., p. 760.
396. Ibid., p. 761.
397. Там же.
398. Ibid., p. 758.
399. Ibid., p. 763.
400. *Baudelaire Ch.* Salon de 1846, cit., p. 440.
401. Lettres à Charles Baudelaire, cit., p. 112.
402. Там же.
403. *Baudelaire Ch.* L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, cit., p. 766.
404. *Delacroix E.* Journal, Paris, 1950, vol. I: 1822–1852, p. 108.
405. Там же.
406. Там же. С. 58.
407. *Escholier R.* Delacroix et les femmes, Fayard, Paris, 1963, p. 68.
408. *Redon O.* À soi-même, Paris, 1961, p. 180.
409. Там же.
410. Там же.
411. *Baudelaire Ch.* Richard Wagner et «Tannhäuser» à Paris, cit., p. 800.
412. Там же.
413. *Baudelaire Ch.* Pauvre Belgique!, cit., p. 874.
414. *Baudelaire Ch.* Richard Wagner et «Tannhäuser» à Paris, cit., p. 807.
415. Ibid., p. 792.
416. Ibid., p. 801.
417. *Delacroix E.* Journal, cit., vol. III: 1857–1863, p. 317.
418. Письмо Э. Делакруа Ж. Санд от 12 января 1861 г. // R. Escholier, Delacroix. Paris, 1927, vol. II, p. 163.
419. *Redon O.* À soi-même, cit., p. 181.
420. Там же.
421. *Baudelaire Ch.* L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, cit., p. 757.
422. Там же.
423. *Escholier R.* Delacroix et les femmes, cit., p. 72.
424. *Delacroix E.* Journal, cit., vol. II: 1853–1856, pp. 116–118.
425. *Baudelaire Ch.* Exposition universelle, 1855, cit., p. 595.
426. *Baudelaire Ch.* Exposition Martinet, цит. по: Œuvres complètes, vol. II, cit., p. 734.
427. *Baudelaire Ch.* Salon de 1859, cit., p. 622.
428. *Baudelaire Ch.* Exposition Martinet, cit., pp. 733–734.
429. *Baudelaire Ch.* L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, cit., p. 760.
430. *Baudelaire Ch.* Salon de 1846, cit., p. 444.
431. *Baudelaire Ch.* Exposition Martinet, cit., p. 734.
432. *Baudelaire Ch.* Exposition universelle, 1855, cit., p. 593.
433. *Baudelaire Ch.* Exposition Martinet, cit., p. 734.
434. *Sand G.* Impressions et souvenirs, Paris, 1873, p. 80.
435. Там же. С. 81.
436. Там же.
437. Там же.
438. Там же.
439. Письмо Ж. Санд Ж. Ламберу от 20 апреля 1868 г. // Nouvelles lettres d'un voyageur, Paris, 1877, p. 78.
440. Письмо Э. Делакруа Ж.-Б. Пьерре от 7 июня 1842 г. // Lettres de Eugène Delacroix. 1815–1863, Paris, 1878, p. 161.
441. *Delacroix E.* Journal, cit., vol. I, p. 288.
442. *Jaubert C.* Souvenirs de Madame C. Jaubert, Hetzel, Paris, s.d. [1881], p. 44.
443. Там же.
444. *Delacroix E.* Journal, cit., vol. I, p. 283.
445. *Baudelaire Ch.* Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages, cit., p. 283.
446. Там же.
447. *Baudelaire Ch.* L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, cit., p. 761.
448. Письмо III. Бодлера III. Акселино от 13 марта 1856 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 338.
449. *Baudelaire Ch.*, «La Double Vie» par Charles Asselineau, in Œuvres complètes, vol. II, cit., p. 90.
450. *Pichois C.* — *Avise J.-P.* Dictionnaire Baudelaire, cit., p. 88.
451. *Baudelaire Ch.*, Mon cœur mis à nu, cit., p. 680.
452. *Baudelaire Ch.* «La Double Vie» par Charles Asselineau, cit., p. 90.

453. Там же.
 454. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 338.
 455. Там же.
 456. *Baudelaire Ch.* Salon de 1859, cit., p. 645.
 457. *Baudelaire Ch.* L'Irrémédiable, v. 40, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 80.
 458. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, pp. 338–341.
 459. Там же. С. 338.
 460. *Baudelaire Ch.* «La Double Vie» par Charles Asselineau, cit., p. 89.
 461. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 338.
 462. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 4 декабря 1854 г. // *Ibid.*, pp. 300–301.
 463. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.
 464. Там же. С. 338.
 465. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 4 октября 1855 г. // *Ibid.*, p. 324.
 466. Там же.
 467. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 338.
 468. Там же.
 469. Там же.
 470. Там же.
 471. Там же.
 472. Там же.
 473. Там же.
 474. *Ibid.*, p. 339.
 475. Там же.
 476. Там же.
 477. Там же.
 478. Там же.
 479. Там же.
 480. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.
 481. Там же.
 482. Там же.
 483. *Бодлер Ш.* Confiteor художника / Пер. Элласа.
 484. *Baudelaire Ch.* Salon de 1859, cit., p. 653.
 485. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 338.
 486. *Ibid.*, p. 340.
 487. *Ibid.*, p. 338.
 488. Там же.
 489. Там же.
 490. Там же.
 491. *Ibid.*, p. 340.
 492. Письмо Ш. Бодлера Н. Анселю от 18 февраля 1866 г. // *Ibid.*, vol. II, p. 611.

493. Там же.
 494. *Baudelaire Ch.* Salon de 1859, cit., p. 653.
 495. Там же.
 496. *Baudelaire Ch.* «Les Martyrs ridicules» par Léon Cladel // *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 182.
 497. *Ibid.*, pp. 182–183.
 498. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.
 499. Там же.
 500. *Baudelaire Ch.* Salon de 1846, cit., p. 443.
 501. Там же.
 502. Там же.
 503. Там же.
 504. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.
 505. *Ibid.*, p. 340.
 506. Там же.
 507. Там же.
 508. Там же.
 509. *Baudelaire Ch.* «Les Martyrs ridicules» par Léon Cladel, cit., p. 183.
 510. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 340.
 511. *Ibid.*, p. 339.
 512. *Ibid.*, p. 340.
 513. Там же.
 514. *Benjamin W.* Das Paris des Second Empire bei Baudelaire // *Gesammelte Schriften*, cit., vol. I, tomo II, 1974, p. 538.
 515. *Ibid.*, p. 539.
 516. Там же.
 517. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.
 518. Там же.
 519. *Valéry P.* Degas. Danse. Dessin, cit., p. 1187.
 520. Там же.
 521. *Baudelaire Ch.* Mon cœur mis à nu, cit., p. 701.
 522. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.
 523. Там же.
 524. *Ibid.*, p. 338.
 525. *Ibid.*, p. 339.
 526. Там же.
 527. Там же.
 528. *Ibid.*, p. 340.
 529. Там же.
 530. Там же.
 531. Там же.
 532. Там же.
 533. Там же.
 534. *Ibid.*, p. 338.

535. *Baudelaire Ch.* «La Double Vie» par Charles Asselineau, cit., p. 90.
536. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.
537. *Ibid.*, p. 340.
538. Там же.
539. Там же.
540. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 13 марта 1856 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 340.
541. Там же.
542. Там же.
543. Там же.
544. Там же.
545. Там же.
546. Там же.
547. Там же.
548. *Ibid.*, p. 341.
549. Там же.
550. *Ibid.*, p. 340.
551. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne, cit., p. 683.
552. Там же. С. 684.
553. Там же. С. 683.
554. *Clark K.* Ingres: Peintre de la Vie Moderne // «*Apollo*», XCIII, 1971, p. 357.
555. Письмо Ш. Бодлера Э. Мане от 11 мая 1865 г. // *Correspondance*, cit., vol. II, p. 497.
556. Письмо Ш. Бодлера Ф. Денуайе (конец 1853 — начало 1854) // *Ibid.* vol. I, p. 248.
557. Письмо Ш. Бодлера О. Пуле-Маласси от 13 декабря 1859 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 627.
558. *Chateaubriand F.-R. de.* Mémoires d'outre-tombe. Paris, vol. IV, 1998, p. 221.
559. *Gautier Th.* Les Beaux-Arts en Europe. Paris, vol. I, 1857, p. 19.
560. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne, cit., p. 694.
561. *Stevens A.* De la modernité dans l'art. Lettre à M. Jean Rousseau. Bruxelles, 1868; цит. по: *Pichois C.* Notes et variantes // *Baudelaire Ch.* Œuvres complètes, vol. II, cit., p. 1420.
562. *Benjamin W.* Das Passagen-Werk, cit., p. 286.
563. *Baudelaire Ch.* Théophile Gautier [I], cit., p. 123.
564. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne, cit., p. 694.
565. Там же.
566. Там же. С. 695.
567. Там же. С. 694.
568. Там же.
569. Там же. С. 696.
570. Там же.
571. *Gautier Th.* Les Beaux-Arts en Europe. 1855, cit., p. 7.
572. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne, cit., p. 698.
573. *Ibid.*, pp. 698–699.
574. *Baudelaire Ch.* Comment on paie ses dettes quand on a du génie // Œuvres complètes, vol. II, cit., p. 6.
575. *Baudelaire Ch.* Théophile Gautier [I], cit., p. 120.
576. Там же.
577. Там же.
578. Там же.
579. Там же.
580. Там же.
581. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne, cit., p. 698.
582. *Baudelaire Ch.* Mon cœur mis à nu, cit., p. 690.
583. Там же. С. 691.
584. Там же. С. 698.
585. Там же. С. 691.
586. Там же.
587. *Dacier E.* Gabriel de Saint-Aubin, peintre, dessinateur et graveur (1724–1780). Paris-Bruxelles, vol. I, 1929, p. 14.
588. *Focillon H.* Предисловие к изданию Le Dessin français dans les collections du dix-huitième siècle, Paris, 1935, pp. 2–3; цит. по: *Rosenberg P.* Boucher and Eighteenth-Century French Drawing // The Drawings of François Boucher, New York — London, 2003, p. 17.
589. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne, cit., p. 684.
590. *Goncourt E. de.* e J. Journal, cit., vol. I, p. 345.
591. *Ibid.*, pp. 345–346.
592. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne, cit., p. 683.
593. Там же. С. 720.
594. *Goncourt E. de.* e J. Journal, cit., vol. I, p. 347.
595. *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne, cit., pp. 719–720.
596. Там же. С. 721.
597. Там же. С. 686.
598. Там же.
599. Письмо Э. Дегэ А. Бартоломе от 17 января 1886 г. // *Lettres*, Paris, 1945, p. 118.
600. *Moore G.* Memories of Degas // The Burlington Magazine, vol. XXXII, 1918, p. 29.
601. Письмо Э. Дегэ А. Рюры (1886) // *Lettres*, cit., p. 119.
602. *Vollard A.* En écoutant Cézanne, Degas, Renoir, Paris, 1938, p. 103.
603. Там же. С. 118.
604. Там же.
605. *Halévy D.* Degas parle, Paris, 1995, p. 199.
606. Там же.
607. Там же. С. 108.
608. *Moore G.* Memories of Degas, cit., p. 28.

609. *Michel A. Degas et son Modèle* // *Mercure de France*, XXX, vol. CXXXI, 1919, p. 624.
 610. *Valéry P. Degas. Danse. Dessin*, cit., p. 1205.
 611. Там же. С. 1204.
 612. Там же. С. 1205.
 613. *Valéry P. Cahiers. 1894–1914*, Paris, vol. X: 1910–1911, 2006, p. 23.
 614. *Valéry P. Degas. Danse. Dessin*, cit., p. 1205.
 615. Там же. С. 1227.
 616. Там же.
 617. Там же.
 618. Там же. С. 1224.
 619. Письмо Б. Варки А. Бронзино и Н. Триболо (май 1539 г.) // *Biblioteca Nazionale di Firenze, Magliabechiano*, cod. VII, 730, f. 15–16v.
 620. *Valéry P. Degas. Danse. Dessin*, cit., p. 1237.
 621. Там же. С. 1238.
 622. Там же.
 623. Там же. С. 1240.
 624. Письмо Э. Руара П. Валери от 27 сентября 1896 г. // *Hytier J. Notes* // *Valéry P. Œuvres*, cit., p. 1386.
 625. *Jaloux E. Valéry romancier* // «Le Divan», XIV, 1922, p. 214.
 626. *Valéry P. Degas. Danse. Dessin*, cit., p. 1167.
 627. Там же. С. 1168.
 628. Письмо П. Валери А. Жиду от 7 февраля 1896 г. // *Gide A. — Valéry P. Correspondance 1890–1942*. Paris, 1955, p. 260.
 629. *Halévy D. Degas parle*, cit., p. 201.
 630. *The Notebooks of Edgar Degas*, Oxford, 1976, vol. I, p. 109.
 631. Там же.
 632. Там же.
 633. *Sickert W. Degas* // *The Burlington Magazine*, vol. XXXI (1917), p. 185.
 634. Письмо П. Пужо М. Герену от 11 июля 1936 г. // *Degas E. Lettres*, cit., p. 255.
 635. *The Notebooks of Edgar Degas*, cit., p. 109.
 636. Письмо П. Пужо М. Герену от 11 июля 1936 г. // *Degas E. Lettres*, cit., p. 255.
 637. Там же.
 638. *Mallarmé S. Les Impressionnistes et Édouard Manet* // *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 464.
 639. Там же.
 640. Там же.
 641. Там же.
 642. *Fénéon F. Au-delà de l'impressionnisme*. Paris, 1966, p. 104.
 643. *Halévy D. Degas parle*, cit., p. 116.
 644. Письмо Б. Моризо Э. Моризо от 23 мая 1869 г. // *Correspondance*, Paris, 1950, p. 31.

645. *Halévy D. Degas parle*, cit., p. 120.
 646. Там же.
 647. Письмо Э. Дегэ Э. Добиньи (1869) // *Some Unpublished Letters of Degas* // *The Art Bulletin*, vol. L, 1968, p. 91.
 648. *Halévy L. La Famille Cardinal*, Paris, 1883, p. 36.
 649. Там же. С. 69.
 650. Там же. С. 188.
 651. *Halévy L. Carnets*, Paris, 1935. vol. II, p. 128.
 652. *Halévy L. Запись от 1 января 1882 г.* // *Mes carnets – III. 1881–1882* // *Revue des Deux Mondes*, CVIII, vol. XLIII (1938), p. 399.
 653. Там же.
 654. *Sévin F. Répertoire des mots de Degas* // *Degas à travers ses mots* // *Gazette des Beaux-Arts*, CXVII, vol. LXXXVI (1975), p. 45.
 655. *Halévy L. Carnets*, cit., vol. I, p. 213.
 656. Там же. С. 212.
 657. *Halévy L. Carnets*, cit., vol. I, p. 80.
 658. Там же. С. 167.
 659. Там же.
 660. Там же. С. 120.
 661. Там же. С. 99.
 662. Там же. С. 98.
 663. *Huysmans J.-K. Degas* // *Certains*, Paris, 1889, p. 23.
 664. Там же.
 665. *Huysmans J.-K. Degas* // *Certains*, Paris, 1889, p. 23.
 666. Там же. С. 24.
 667. *Fénéon F. Les Impressionnistes en 1886* // *Œuvres plus que complètes*, Genève, 1970, vol. I, p. 30.
 668. *Valéry P. Cahiers. 1894–1914*, cit., p. 23.
 669. *Halévy D. Degas parle*, cit., p. 179.
 670. Там же. С. 140.
 671. Там же.
 672. Там же.
 673. *Vollard A. En écoutant Cézanne*, Degas, Renoir, cit., p. 114.
 674. *Halévy D. Degas parle*, cit., p. 180.
 675. Там же. С. 149.
 676. Там же.
 677. Там же. С. 150.
 678. *Vollard A. En écoutant Cézanne*, Degas, Renoir, cit., p. 121.
 679. *Halévy D. Degas parle*, cit., p. 243.
 680. Там же. С. 222.
 681. *Kraus K. Beim Wort genommen*. München, 1965, p. 341.
 682. *Moreau-Nélaton É. Manet raconté par lui-même*, cit., p. 71.
 683. Письмо Э. Мане А. Фантен-Латуры (1865), loc. cit.
 684. Там же. С. 72.
 685. Там же.
 686. Там же.
 687. *Duret Th. Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, Paris, 1902, p. 36.

688. Moore G. Confessions d'un Jeune Anglais, Paris, 1889, p. 110.
689. Письмо Э. Мане А. Фантен-Латуры (1865) // *Moreau-Nélaton É.*, Manet raconté par lui-même, cit., p. 72.
690. *Goncourt E. de.* e J. Journal, cit., vol. II, p. 570.
691. Письмо Дж. Т. Робинсона С. Малларме от 19 июля 1876 г. // *Documents Stéphane Mallarmé*, Paris, vol. I, 1968, p. 65.
692. *Vollard A.* En écoutant Cézanne, Degas, Renoir, cit., p. 283.
693. Письмо С. Малларме а А. О'Шонесси от 19 октября 1876 г. // *Correspondance*, Paris, vol. II, 1965, p. 130.
694. *Mallarmé S.* Les Impressionnistes et Édouard Manet, cit., p. 444.
695. Там же.
696. Там же. С. 445.
697. Там же.
698. Там же.
699. Там же.
700. Там же. С. 446.
701. Там же. С. 460.
702. Там же. С. 452.
703. Там же. С. 454.
704. *Carco F.* Le Nu dans la peinture moderne, Crès, Paris, 1924, p. 33.
705. *Duthuit G.* Renoir, Paris, 1923, p. 29.
706. *Vollard A.* En écoutant Cézanne, Degas, Renoir, cit., p. 291.
707. *Renoir J.* Pierre-Auguste Renoir, mon père, Paris, 1981, p. 220.
708. *Mallarmé S.* Les Impressionnistes et Édouard Manet, cit., p. 454.
709. *Vollard A.* En écoutant Cézanne, Degas, Renoir, cit., p. 105.
710. *Fénéon F.* Œuvres, Gallimard, Paris, 1948, p. 60.
711. *Mallarmé S.* Les Impressionnistes et Édouard Manet, cit., p. 468.
712. Там же. С. 463.
713. Там же. С. 461.
714. Там же. С. 462.
715. *Saint-Victor P. de.* Salon de 1865 // La Presse, 28 мая 1865, p. 3.
716. *Gautier Th.* Salon de 1865 // Le Moniteur Universel, 24 июня 1865, p. 3.
717. Там же.
718. *Bürger W.* Salon de 1865 // *Salons. 1861 à 1868*, cit., p. 221.
719. *Halévy D.* Degas parle, cit., p. 159.
720. *Parent-Duchâtelet A.-J.-B.* De la prostitution dans la ville de Paris, Bruxelles, 1836, p. 85.
721. *Valéry P.* Triomphe de Manet // Œuvres, cit., p. 1329.
722. Письмо Г. Флобера Л. Коле от 23 января 1854 г. // *Correspondance*, vol. II, cit., p. 514.
723. *Zola É.* Édouard Manet // Mon Salon — Manet — Écrits sur l'art, Paris, 1970, p. 95.
724. *Mallarmé S.* Les Impressionnistes et Édouard Manet, cit., p. 453.
725. *Mallarmé S.* Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet // Œuvres complètes, vol. II, cit., p. 412.
726. *Texier E.* Tableau de Paris, Paulin et Le Chevalier, Paris, vol. I, 1852, p. 47.
727. *Mallarmé S.* Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet, cit., p. 411.
728. Там же.
729. Там же. С. 412.
730. Там же.
731. Там же.
732. Там же.
733. Там же.
734. Там же. С. 411.
735. *Banville Th. de.* Édouard Manet, vv. 1–4 // Nous Tous // Œuvres poétiques complètes, Paris, 1997, vol. VII, p. 81.
736. Письмо Б. Моризо Э. Моризо от 2 мая 1869 г. // *Correspondance*, cit., p. 26.
737. Письмо М.-Ж.-К. Моризо Б. Моризо (1869). // *Ibid*, p. 32.
738. Письмо Б. Моризо Э. Моризо. // *Ibid*, p. 73.
739. *Valéry P.* Triomphe de Manet // Œuvres, cit., p. 1332.
740. Там же. С. 1333.
741. Там же.
742. Там же.
743. *Valéry P.* Berthe Morisot. // *Ibid*, p. 1302.
744. Письмо Э. Мане А. Фантен-Латуры от 26 августа 1868 г. // *Moreau-Nélaton É.* Manet raconté par lui-même, cit., p. 102.
745. Там же. С. 103.
746. Там же.
747. Письмо Леона Коэлла-Леенхоффа А. Тарабану от 6 декабря 1920 г. // *Locke N.* Manet and the Family Romance, Princeton-Oxford, 2001, p. 191.
748. Там же.
749. Там же.
750. Там же.
751. Письмо М.-Ж.-К. Моризо Б. Моризо (лето 1871 г.) // *Higonnet A.* Berthe Morisot, une biographie, Paris, 1989, p. 93.
752. *Zola É.* Édouard Manet, cit., p. 362.
753. Письмо Б. Моризо Э. Моризо (март 1869 г.) // *Correspondance*, cit., p. 25.
754. *Fénéon F.* Les Impressionnistes en 1886, cit., p. 29.
755. *Perruchot H.* La Vie de Manet, Paris, 1959, p. 231.
756. Письмо Ш. Бодлера К. Опик от 11 октября 1860 г. // *Correspondance*, cit., vol. II, p. 97.
757. *Fénéon F.* Calendrier de Mars // La Revue indépendante (апрель 1888 г.) // Œuvres plus que complètes, cit., p. 102.

758. *Baudelaire Ch.* Le Monstre // Les Épaves, cit., p. 164.
 759. Там же.
 760. *Fénéon F.* Calendrier de Mars, cit., p. 102.
 761. *Huysmans J.-K.* L'Art moderne. Paris, 1883, p. 157.
 762. Письмо Б. Моризо Э. Моризо от 30 апреля 1883 г. // Correspondance, cit., p. 114.
 763. Там же.
 764. *Sévin F.* «Répertoire des mots de Degas», cit., p. 31.
 765. Письмо Ш. Бодлера Т. Тору (около 20 июня 1864 г.) // Correspondance, cit., vol. II, p. 386.
 766. *Angoulvent M.* Berthe Morisot. Paris [1933], pp. 156–157.
 767. *Mallarmé S.* Divagations, cit., p. 147.
 768. Там же. С. 148.
 769. Письмо Б. Моризо Ж. Мане от 1 марта 1895 г. // Correspondance, cit., p. 184.
 770. Там же. С. 185.
 771. *Halévy D.* Degas parle, cit., pp. 43–44.
 772. Там же. С. 44.
 773. *Valéry P.* Cahiers, cit., p. 1046.
 774. Примечание Ш. Колле (декабрь 1763 г.) // Journal et mémoires (1748–1772), Paris, 1868, vol. II, p. 325.
 775. Там же.
 776. Там же.
 777. *Proust M.* Du côté de chez Swann // À la recherche du temps perdu, Paris, vol. I, 1987, p. 328.
 778. *Proust M.* Le Côté de Guermantes, Ibid., vol. II, 1988, p. 342.
 779. Там же. С. 505.
 780. Там же.
 781. Там же.
 782. *Michel A.* Degas et son Modèle, cit., p. 463.
 783. Там же.
 784. *Vollard A.* En écoutant Cézanne, Degas, Renoir, cit., p. 135.
 785. *Loyrette H.* Degas, Paris, 1991, p. 447.
 786. Там же. С. 498.
 787. Там же.
 788. *Halévy D.* Degas parle, cit., pp. 152–153.
 789. *Valéry P.* Degas. Danse. Dessin, cit., p. 1176.
 790. *Lemoisne P.-A.* Degas et son œuvre, Paris, 1954, p. 9.
 791. Там же. С. 189.
 792. Там же.
 793. *Vollard A.* En écoutant Cézanne, Degas, Renoir, cit., p. 136.
 794. Ibid.
 795. *Halévy D.* Degas parle, cit., p. 192.
 796. Там же.
 797. Там же. С. 191.
 798. Там же. С. 192–193.
 799. Там же. С. 196.

800. Там же. С. 200.
 801. Там же. С. 159.
 802. Там же.
 803. Там же. С. 199.
 804. Там же. С. 202.
 805. Там же. С. 199.
 806. *Milosz C.* Milosz's ABC's, New York, 2001, p. 56.
 807. Письмо Ш. Бодлера Ж. Шарпантье от 20 июня 1863 г. // Correspondance, cit., vol. II, p. 307.
 808. Письмо А. Рембо П. Демени от 15 мая 1871 г. // Correspondance // Œuvres complètes, cit., p. 253.
 809. Там же. С. 253–54.
 810. Там же. С. 254.
 811. *Laforge J.* Baudelaire // Œuvres complètes. Lausanne, vol. III, 2000, p. 165.
 812. *Musset A. de.* Rolla // Poésies complètes, Paris, 1957, p. 273.
 813. Письмо А. Рембо П. Демени от 15 мая 1871 г. // Correspondance, cit., p. 253.
 814. *Musset A. de.* Rolla, cit., p. 273.
 815. Письмо А. Рембо Ж. Изамбару от 25 августа 1870 г. // Correspondance, cit., p. 238.
 816. Письмо А. Рембо Т. де Банвилю от 24 мая 1870 г. // Ibid, p. 236.
 817. Там же. С. 236–237.
 818. Там же. С. 236.
 819. Там же.
 820. Там же.
 821. Там же.
 822. *Chénier A.-M. de.* Poésies, Paris, 1840, p. 194.
 823. *Solmi S.* Saggio su Rimbaud. Torino, 1974, p. 11.
 824. Там же.
 825. Там же. С. 5.
 826. Там же. С. 7.
 827. *Solmi S.* Saggio su Rimbaud, cit., p. 15.
 828. Там же.
 829. Там же.
 830. Там же.
 831. Там же.
 832. Там же.
 833. *Rivière J.* Rimbaud, Paris, 1930., pp. 32–33.
 834. Письмо А. Рембо семье от 28 сентября 1885 г. // Correspondance, cit., p. 402.
 835. Там же.
 836. Письмо А. Рембо семье от 16 ноября 1882 г. // Ibid, p. 353.
 837. Письмо А. Рембо семье от 10 сентября 1884 г. // Ibid, p. 391.
 838. Письмо А. Рембо М. Ботену от 30 января 1881 г. // Ibid, p. 324.
 839. Письмо А. Рембо матери [В. Куиф] от 8 декабря 1882 г. // Ibid, p. 356.
 840. Письмо А. Рембо семье от 14 апреля 1885 г. // Ibid, p. 398.

841. Там же. С. 399.
842. Письмо А. Рембо Ильгу от 25 января 1888 г. // Ibid, p. 496.
843. Там же.
844. Письмо консула Франции в Массая [А. Мерсинье] консулу в Адене [Э. де Гаспари] от 5 августа 1887 г. // Ibid, p. 429.
845. Там же.
846. Письмо консула Франции в Массая [А. Мерсинье] маркизу Гримальди-Регюс, loc. cit.
847. Письмо А. Рембо семье от 23 августа 1887 г. // Ibid, p. 441.
848. Письмо А. Рембо расу Меконнену от 30 мая 1891 г. // Ibid, p. 668.
849. Письмо А. Рембо сестре [И. Рембо] от 10 июля 1891 г. // Ibid, p. 681.
850. Письмо А. Рембо сестре [И. Рембо] от 24 июня 1891 г. // Ibid, p. 673.
851. Письмо А. Рембо сестре [И. Рембо] от 30 июня 1891 г. // Ibid., p. 676.
852. Письмо А. Рембо матери [В. Куиф] от 28 октября 1891 г. // Ibid, p. 704.
853. Там же.
854. Письмо А. Рембо матери [В. Куиф] и сестре [И. Рембо] от 18 мая 1889 г. // Ibid, p. 543.
855. Письмо Ш. Бодлера Ш. Асселино от 24 февраля 1859 г. // Correspondance, cit., vol. I, p. 555.
856. *Sainte-Beuve Ch.-A. Nouveaux Lundis*. Paris, vol. I, 1863, p. 384.
857. Там же. С. 390.
858. Там же. С. 388.
859. Там же. С. 391.
860. Там же.
861. Там же.
862. Там же. С. 392.
863. Там же.
864. Там же.
865. Там же. С. 403.
866. Там же. С. 395.
867. Там же.
868. Там же. С. 391.
869. *Gautier Th. Charles Baudelaire*, cit., p. 197.
870. *Sainte-Beuve Ch.-A. Nouveaux Lundis*, vol. I, cit., p. 397.
871. Там же. С. 397–398.
872. Там же. С. 398.
873. Там же.
874. Там же.
875. Там же.
876. Там же.
877. Там же. С. 391.
878. Там же. С. 398.
879. Там же. С. 398–399.
880. *de Nerval G. Aurélia* // Œuvres complètes, cit., pp. 743–744.
881. *Sainte-Beuve Ch.-A. Nouveaux Lundis*, vol. I, cit., p. 398.
882. Письмо Ш. Бодлера О. Пуле-Маласси от 1 октября 1865 г. // Correspondance, cit., vol. II, p. 532.
883. Там же.
884. Там же.
885. Письмо Ш. Бодлера Ш.-О. Сент-Бёву от 3 сентября 1865 г. // Ibid, p. 529.
886. *Sainte-Beuve Ch.-A. Nouveaux Lundis*. Paris, vol. IV, 1885, p. 45.
887. *Sainte-Beuve Ch.-A. Nouveaux Lundis*, vol. IV, cit., pp. 45–46.
888. *Baudelaire Ch. «Madame Bovary» par Gustave Flaubert* // Œuvres complètes, vol. II, cit., p. 80.
889. *Sainte-Beuve Ch.-A. Nouveaux Lundis*, vol. IV, cit., p. 93.
890. *Sainte-Beuve Ch.-A. Nouveaux Lundis*, vol. IV, cit., p. 35.
891. Там же. С. 34.
892. Письмо Г. Флобера Ж. Дюплану от 29 марта 1863 г. // Correspondance, cit., vol. III, 1991, p. 314.
893. Письмо Ш. Бодлера Ш.-О. Сент-Бёву от 3 сентября 1865 г. // Correspondance, cit., vol. II, p. 529.
894. *Baudelaire Ch. «Madame Bovary» par Gustave Flaubert*, cit., p. 83.
895. Там же.
896. Там же. С. 84.
897. Письмо Г. Флобера Ш.-О. Сент-Бёву от 23–24 декабря 1862 г. // Correspondance, vol. III, cit, p. 284.
898. Там же. С. 277.
899. Там же.
900. Там же.
901. *Sainte-Beuve Ch.-A. Nouveaux Lundis*, vol. IV, cit., p. 72.
902. Там же. С. 71.
903. Письмо Г. Флобера Ш.-О. Сент-Бёву от 23–24 декабря 1862 г. // Correspondance, vol. III, cit., p. 285.
904. *Sainte-Beuve Ch.-A. «Madame Bovary» par Gustave Flaubert* // *Causeries du Lundi*, cit., vol. XIII, s.d., p. 362.
905. Там же.
906. *Sainte-Beuve Ch.-A. M. de Stendhal*, ibid., vol. IX, s.d., p. 335.
907. Там же.
908. *Sainte-Beuve Ch.-A. «Madame Bovary» par Gustave Flaubert*, cit., p. 362.
909. *Sainte-Beuve Ch.-A. M. de Stendhal*, cit., pp. 314–315.
910. *Cioran E.M. Joseph De Maistre* // Exercices d'admiration. Paris, 1986, p. 13 / Пер. Н. Мавлевич.
911. Там же. С. 68.
912. Там же. С. 67.
913. Записка Ш.-О. Сент-Бёва, направленная в канцелярию Наполеона III 31 марта 1856 г. // *Papiers secrets et correspondance du Second Empire*. Paris, 1873, pp. 418–419.

914. *Cassagne A.* La théorie de l'art pour l'art en France, cit., p. 94.
915. Письмо Г. Флобера М. Дюкану от 13 октября 1869 г. // *Correspondance*, cit., vol. IV, 1998, p. 111.
916. Письмо Ш. Бодлера Ш. Акселино от 24 февраля 1859 г. // *Correspondance*, cit., vol. I, p. 554.
917. *Barbey d'Aurevilly J.-A.* Les Quarante médaillons de l'Académie. Paris, 1864, p. 9.
918. Там же. С. 127.
919. Там же. С. 130.
920. *Proust M.* Préface de «Tendres Stocks» // *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 607.
921. Посвящение М. Пруста А. Франсу (середина ноября 1913 г.) // *Proust M.* *Correspondance*. Paris, vol. XII: 1913, 1984, p. 316.
922. *Proust M.* Préface de «Tendres Stocks», cit., p. 606.
923. Там же.
924. Там же. С. 612.
925. *Proust M.* *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 211.
926. *Proust M.* Préface de «Tendres Stocks», cit., p. 612.
927. *Proust M.* *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 221.
928. *Proust M.* Préface de «Tendres Stocks», cit., p. 613.
929. Там же. С. 614.
930. Там же.
931. *Proust M.* *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 216.
932. *Ibid.*, p. 211.
933. Там же. С. 212.
934. Там же.
935. Там же. С. 309.
936. *Nietzsche F.* *Nachgelassene Fragmente 1882–1884* // *Sämtliche Werke*, cit., vol. X, p. 238, фр. 7 [7].
937. *Proust M.* Préface de «Tendres Stocks», cit., p. 614.
938. *Proust M.* *Albertine disparue*, in *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. IV, 1989, p. 7.
939. *Proust M.* *Le Temps retrouvé*, *ibid*, p. 474.
940. Там же. С. 475.
941. Там же. С. 477.
942. Там же. С. 476.
943. *Lefrère J.-J.* *Isidore Ducasse*. Paris, 1998, p. 635.
944. Там же.
945. Письмо В. Гюго Ш. Бодлеру от 6 октября 1859 г. // *Lettres à Charles Baudelaire*, cit., p. 188.
946. *Laforge J.* *Baudelaire*, cit., p. 161.
947. Там же.
948. Там же. С. 162.
949. Там же.
950. Там же. С. 164.
951. Там же. С. 168.
952. Там же. С. 171.
953. *Laforge J.* *Baudelaire*, cit., p. 180.
954. Там же. С. 166.
955. *Bazlen R.* *Note senza testo* // *Scritti*. Milano, 1984. P. 230.
956. *Laforge J.* *Baudelaire*, cit., p. 178.
957. Там же. С. 165.
958. Там же.
959. Там же. С. 178.
960. Там же.
961. Там же. С. 179.
962. Там же. С. 172.
963. *Bourget P.* *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, 1901, vol. I, p. 20.
964. Там же.
965. Письмо Ф. Ницше К. Фуксу [по всей вероятности, середина апреля 1886 г.] // *Sämtliche Briefe*. *Kritische Studienausgabe*. Berlin-München, Berlin-New York, vol. VII, p. 177.
966. *Bourget P.* *Essais de psychologie contemporaine*, cit., p. 20.
967. *Nietzsche F.* *Nachgelassene Fragmente 1887–1889*, cit., p. 404, фр. 15 [6].
968. *Nietzsche F.* *Nachgelassene Fragmente 1882–1884*, cit., p. 646, фр. 24 [6].
969. Письмо Ф. Ницше К. Фуксу [по всей вероятности, середина апреля 1886 г.] // *Sämtliche Briefe* cit., vol. VII, p. 177.
970. *Nietzsche F.* *Der Fall Wagner* // *Sämtliche Werke*, cit., vol. VI, p. 28.
971. *Bourget P.* *Essais de psychologie contemporaine*, cit., p. 19.
972. Там же.
973. *Nietzsche F.* *Ecce homo* // *Sämtliche Werke*, cit., vol. VI, p. 264.
974. *Bourget P.* *Essais de psychologie contemporaine*, cit., p. 22.
975. Там же.
976. Там же. С. 21.
977. Там же. С. 24.
978. Там же. С. 23.
979. Там же.
980. *Eliot T.S.* *Essays Ancient and Modern*. London, 1936, p. 71.
981. *Gautier Th.* *Baudelaire*. *Pantin*, 1991, pp. 45–46.
982. *Gautier Th.* *Charles Baudelaire*, cit., p. 241.
983. *Nordau M.* *Entartung*. Berlin, vol. I, 1892, p. VII.
984. *Ibid.*, vol. II, 1893, p. 88.
985. Письмо С. Малларме А. Казалису от 28 апреля 1866 г. // *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 697.
986. Письмо Ш. Бодлера К. Мендесу от 29 марта 1866 г. // *Correspondance*, cit., vol. II, p. 630.

987. Там же.

988. Письмо Ш. Асселино О. Пуле-Малас-
си от 6 или 7 сентября 1867 г. // Crépet E.
Charles Baudelaire, cit., p. 276.

989. *Porché F.* Baudelaire. Histoire d'une âme.
Paris, 194, p. 484.

990. Письмо К. Опик Ш. Асселино
от 10 июня 1869 г. // *ibid*, p. 485.

991. *France A.* Charles Baudelaire //
La Vie littéraire. Paris, vol. III, 1891, p. 23.

Эту книгу, как в свое время «Розу Тьеполо», сопровождали на всем пути ее становления замечания Клаудио Ругафьори, давшие возможность во многом разобраться. Федерика Раньи взяла на себя заботу о ней на этапе создания рукописи и первых печатных набросков. Под присмотром Маддалены Бури — глаз ее сколь внимателен, столь и доброжелателен — она преодолела завершающую стадию выхода в свет. Эна Марки и Джорджо Пинотти со знанием дела сверили с источниками все упоминаемые французские тексты. Паоло Россетти взял на себя труд руководства процессом макетирования. Всем им я выражаю мою искреннюю благодарность.

СПИСОК ИЛЛЮ- СТРАЦИЙ

1. Отель «Пимодан», вторая комната квартиры Бодлера на третьем этаже; *Pichois C. Beaudelaire à Paris*, Hachette, Paris, 1967, фото М. Рю., таблица 25
2. Отель «Пимодан», салон со сценой для музыкантов; там же, таблица 26
3. Пентименто из «Мастерской художника» Гюстава Корбе. Холст, масло, 1854–1855 годы, Музей Орсе, Париж; см.: *Pichois C. Album Beaudelaire*. Gallimard, Paris, 1974. С. 134
4. Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет мадам Сеннон. Холст, масло, 1814–1816 годы, Музей изящных искусств, Нант
5. Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет мадам Сеннон. Этюд. Свинцовый карандаш, бумага, Рис. №2781, Музей Энгра, Монтбан
6. Жан Огюст Доминик Энгр. Юпитер и Фетида. Холст, масло, 1811 год, Музей Гране (Экс-ан-Прованс)
7. Жан Огюст Доминик Энгр. Купальщица Вальпинсон. Холст, масло, 1808 год, Музей Лувра, Париж
8. Жан Огюст Доминик Энгр. Маленькая купальщица, или Интерьер гарема. Холст, масло, 1828 год, Музей Лувра, Париж
9. Ашиль Ревей. Купальщица. Гравировка // *Réveil A. Œuvres de J.A. Ingres*. Firmin-Didot, Paris, 1851. P. 18
10. Жан Огюст Доминик Энгр. Купальщица Боннат. Свинцовый карандаш и акварель, бумага, 1864 год, Музей Боннат, Байонн
11. Дезире-Франсуа Милле. Картина с лежащей обнаженной женщиной Жана Огюста Доминика Энгра. Дагеротип, около 1852 года, Музей Энгра, Монтбан
12. Мадемуазель Хемли, написанная Эженом Дюрье для Делакруа. Фотография, около 1854 года, Национальная библиотека Франции, Париж
13. Жан Огюст Доминик Энгр. Подготовительный рисунок для картины «Золотой век». Свинцовый карандаш, бумага, рисунок № 2001, Музей Энгра, Монтбан
14. Зал Энгра на Всемирной выставке 1855 года. Фотография неизвестного автора, Национальная библиотека Франции, Париж
15. Жан Огюст Доминик Энгр. Семья Форестье. Свинцовый карандаш, бумага, 1806 год, Музей Лувра, Париж
16. Эжен Делакруа. Неубранная постель. Черные чернила и свинцовый карандаш, Национальный музей Эжена Делакруа, Париж

17. Адольф Менцель. Неубранная постель. Черный мелок, бумага, около 1845 года, Гравюрный кабинет, Берлин
18. Эжен Делакруа. Смерть Сарданапала. Этюд. Пастель, свинцовый карандаш, сангвина, черный карандаш, белый мелок на бежевой бумаге, 1826–1827 годы, Национальный музей Эжена Делакруа, Париж
19. Эжен Делакруа. Смерть Сарданапала. Этюд. Коричневые чернила, черные чернила, свинцовый карандаш, перо (рисунок), блики акварелью, Музей Лувра, Париж
20. Фанет, мраморная статуя из святилища Митры в Мериде, II век до н. э., Национальный музей римского искусства, Мерида
21. Агатодемон. Черный гранит, III–I века до н. э., Национальный морской музей, Александрия
22. Эдуар Мане. Музыка в Тюильри. Фрагмент. Холст, масло, 1862 год, Национальная галерея, Лондон
23. Франсуа Буше. Голова девушки с собранными волосами, вид сзади. Красный, черный и белый мелок, желтая бумага, около 1740–1741 годов, частная коллекция. Швейцария
24. Жан Огюст Доминик Энгр. Леди Харриет Мэри Монтагу и леди Катрин Каролин Монтагу. Карандаш, бумага, 1815 год, частная коллекция
25. Константен Гис. Порог дома свиданий. Перо, акварель, около 1865–1867 годов, Музей Карнавале, Париж
26. Константен Гис. Стоящая женщина. Этюд. Акварель, карандаш и чернила, линованная бумага, около 1860–1864 годов, Музей Карнавале, Париж
27. Эдгар Дега. Семья Беллелли. Холст, масло, 1858–1869 годы, Музей Орсе, Париж
28. Эдгар Дега. Сестры Беллелли (Джованна и Джулиана Беллелли). Холст, масло, 1865–1866 годы, Музей искусств округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес
29. Эдгар Дега. Сцена войны в Средние века. Бумага, масло, 1865 год, Музей Орсе, Париж
30. Жак-Луи Давид. Смерть Жозефа Бара. Холст, масло, 1794 год, Музей Кальве, Авиньон
31. Эдгар Дега. Портрет мадемузель Э. Ф. в балете «Источник». Холст, масло, 1867–1868 годы, Бруклинский музей, Нью-Йорк
32. Эдгар Дега. Балерины (веер). Гуашь, масло, пастель по шелку, около 1879 года, Музей искусств города Такомы, Такома
33. Эдгар Дега. Балерины и театральная постановка (веер). Гуашь с золотыми бликами на шелке, нанесенном на бумагу, около 1878–1880 годов, частная коллекция, Швейцария
34. Эдгар Дега. Балерины. Рисунок для веера. Гуашь (или темпера) с золотом и углем по шелку, около 1879 года, Художественный музей, Балтимор
35. Эдгар Дега. Интерьер (Изнасилование). Холст, масло, 1868 или 1869 год, Художественный музей, Филадельфия
36. Эдгар Дега. Портрет Пьер-Огюста Ренуара (стоит) и Стефана Малларме (сидит). Фотография. 1895 год, Музей современного искусства, Нью-Йорк
37. Эдгар Дега. Автопортрет с «Плачущей девушкой» Бартоломе. Фотография. 1895 год, Музей Орсе, Париж
38. Эдуар Мане. Портрет Ирмы Брюннер. Пастель, картон, около 1880 года, Музей Лувра, Париж
39. Тинторетто. Дама, обнажающая грудь. Холст, масло, около 1570 года, Музей Прадо, Мадрид
40. Эдуар Мане. Блондинка с обнаженной грудью. Холст, масло, 1878 (?) год, Музей Орсе, Париж
41. Эдуар Мане. Бал-маскарад в опере. Холст, масло, 1873–1874 годы, Национальная галерея искусства, Вашингтон
42. Эдуар Мане. Бар в «Фоли-Бержер». Холст, масло, 1881–1882 годы, Галерея института искусств Курто, Лондон
43. Эдуар Мане. Берта Моризо с букетом фиалок. Холст, масло, 1872 год, Музей Орсе, Париж
44. Эдуар Мане. Берта Моризо с веером. Холст, масло, 1872 год, Музей Орсе, Париж
45. Эдуар Мане. Балкон. Холст, масло, 1868–1869 годы, Музей Орсе, Париж

46. Эдуар Мане. Любовница Бодлера, отдыхающая. Холст, масло, 1862 год, Музей изобразительных искусств, Будапешт

47. Эдуар Мане. Отдых. Холст, масло, 1870 год, Музей изобразительных искусств, Будапешт; Музей искусства, Провиденс

48. Эдуар Мане. Букет сирени. Холст, масло, 1872 год, частная коллекция

49. Эдуар Мане. Берта Моризо с веером. Акварель, 1872 год, Институт искусства, Чикаго

50. Эдуар Мане. Берта Моризо в трауре. Холст, масло, 1874 год, частная коллекция, Цюрих

51. Аден, пристань и вышка Стимер Пойнт, около 1880 года // Рембо в Адене. Фотография Ж.-Ш. Берру. Тексты Ж.-Ж. Лефрера и П. Леруа. Париж, 2001. С. 24

52. Орас Верне. Титульный лист каталога женских причесок. Перо, чернила и акварель, около 1810–1818 годов

Именной указатель

А

- Адорно, Теодор Визенгруд 14, 26, 50, 95
Азюр, Мадам (Альберта де Рюбампре) 143
Александр III 238
Альберт, Блох 286
Анри, Фантен-Латур 244
Ансель, Нарцисс 35, 45, 47, 49, 55, 56, 75, 87, 90,
161, 169
Антонелли, Пьетро 299
Арондель, Антони Жан-Мари 42
Асселино, Шарль 83, 152–153, 154–155, 156–157, 340

Б

- Баадер, Франц Ксавье Бенедикт фон 18
Базлен, Роберто 330
Байрон, Джордж Гордон 79
Бальзак, Оноре де 48, 51, 63, 79, 87, 168, 193–194,
303, 319, 335
Банвиль, Теодор де 27–28, 87, 43, 261, 286, 288,
292–293
Банси, Барбара 131
Бара, Жозеф 216
Барат, Мадемуазель 236
Баррес, Морис 8, 28
Бартолини, Лоренцо 100

Бартоломе, Альберт 243
 Бейль, Мари-Анри 143, 207, 320
 Беллелли (семья) 210–211, 225
 Беллелли, Джованна и Джулиана 212
 Бёме, Якоб 18, 22
 Бенн, Готфрид 26
 Бенъямин, Вальтер 8, 26–27, 59, 174, 191
 Бертен, Луи-Франсуа 122, 129
 Бертло, Филипп 45
 Бидо, Эдуар-Жозеф 299–300
 Бисмарк-Шёнхаузен, Отто фон 238
 Битобе, Поль-Жереми 108
 Блан, Шарль 98, 101–102, 112, 130
 Бланш, Жак-Эмиль 116, 206, 241
 Бланш, Роза 241
 Бланш, Эспри 311
 Блуа, Леон 36, 169, 322
 Бодлер, Жозеф-Франсуа 81
 Бодлер, Клод Альфонс 34
 Бодлер, Шарль 7–9, 11–12, 14–18, 20–31, 34–42, 44–56,
 58–59, 63–67, 69–76, 78–87, 90–91, 97, 102–104, 109, 123–125,
 127–128, 130, 135–138, 140–142, 144–145, 148, 151–156, 160–181,
 183–190, 192, 194–195, 197–199, 202, 205, 230, 284–285,
 288–290, 296, 303–304, 306–309, 310–312, 314–317,
 320–322, 325, 328–341
 Бойе, Филоксен 66–67
 Браммел, Джордж 48
 Борелли, Жюль 299
 Бремон, Антуан 299
 Бродский, Иосиф 72
 Брольи, Альбер де 306
 Брольи, Жозефина-Элеонора-Мари-де-Полин
 де Галар Брассак де Беарн, принцесса де 127
 Бронзино, Аньоло 97
 Бронте, Шарлотта 132

Бронте, Эмили 132
Бруно, Джордано 18, 22, 136
Буассар, Фернан 44
Бугро, Вильям-Адольф 240
Будда 23
Бунин, Иван Алексеевич 318
Бурже, Поль 332–336
Буше, Франсуа 196–197
Бюиссон, Жюль 137
Бюлоз, Франсуа 161

В

Вагнер, Вильгельм Рихард 19, 95, 141, 332–333
Валери, Поль 90, 128, 207–209, 239, 256, 263, 276,
279, 280, 283
Валетт, Шарль Жан Мари Феликс 278
Ват, Александр 284
Ватто, Антуан 103, 131, 196
Веласкес, Диего Родригез Сильва де 127, 129–130,
200, 244–246, 254, 274
Верлен, Поль 329, 336
Вермеер, Ян 90, 96, 113
Винкельман, Иоганн Иоахим 104, 124
Вольтер, Франсуа Мари Аруэ 136

Г

Гаварни, Поль 198–199, 201
Гайдн, Франц Йозеф 143
Галеви, Даниэль 230, 276, 281–282
Галеви, Людовик 215, 234, 236–238, 241, 243, 278
Гамсун, Кнут 49
Гарибальди, Джузеппе 244
Гарнерен Андре-Жак 131
Гатто, Жак-Эдуард 102
Гейне, Генрих 33, 76, 144
Гёльдерлин, Иоганн Христиан Фридрих 19–20, 285
Германты (семья) 277, 327

Гёте, Иоганн Вольфганг 18, 22
Гий, Изабель 200
Гис, Константен 58, 104, 188–190, 193, 198–200,
202–203, 263, 337
Гитлер, Адольф 37
Гоголь, Николай 49
Гойя, Франсиско Хосе де 213, 252, 268
Гольбах, Поль Анри Тири 11
Гонзалес, Ева 261
Гонкур (братья) 71, 198, 246
Готье, Теофиль 14, 17, 43–44, 57, 61–62, 70, 72, 190,
193, 195, 203, 254, 307–308, 336–337, 339
Гофмансталь, Гуго фон 205
Грак, Жюльен 29
Грёз, Жан-Батист 196
Гризвольд, Руфус 68
Гюго, Виктор Мари 20–21, 33, 38, 76, 84, 144, 289,
329, 331, 335, 339
Гюисманс, Жорис-Карл 207, 239, 272

Д

Д'Артуа, Шарль-Филипп 310
Д'Ореви́льи, Жюль Амеде Барбе 36, 48, 322, 339
Да Винчи, Леонардо 187
Давид, Жак-Луи 91–92, 95, 100, 107, 123, 131–132, 192, 215
Дальтон (мадам) 280
Данте, Алигьери 73
Де Лозен, герцог 41
Дега, Илеер-Жермен-Эдгар 210–217, 220–222,
224–232, 234–236, 239–245, 248, 252, 261–262
Дейк, Антонис ван 254
Делаборд, Анри 112
Делакруа, Фердинан Виктор Эжен 122, 127–128,
130, 135–151, 186–187, 280
Деларош, Поль (Ипполит) 52
Делиб, Клеман Филибер Лео 218

Делла Каза, Джованни 152
Дельво, Альфред 61
Денекур, Клод-Франсуа 24
Дестюд де Траси, Антуан-Луи-Клод 320
Джеймс, Генри 132
Дидро, Дени 10–12, 53, 196
Дикинсон, Эмили 32
Добиньи, Эмма 232
Добрен, Мари 77
Домье, Оноре 201
Донн, Джон 21
Достоевский, Федор Михайлович 49, 80, 297, 302
Дролинг, Мартин 117
Дрюмон, Эдуар 272
Дюваль, Жанна 53, 103, 270
Дюкасс, Изидор 329
Дюма, Александр 279
Дюран-Рюэль, Поль 275, 279
Дюранти, Луи Эмиль Эдмон 227, 264
Дюре, Теодор 245
Дюрер, Альбрехт 271
Дюрье, Эжен 121–122
Дютак, Арман 168
Дютюи, Жорж 248
Ж
Жалу, Эдмон 209
Жерве, Анри 228
Жид, Андре 8, 17
Жиле, Луи 109
Жирарден, Эмиль де 50, 168
Жоанно, Тони 143
Жобер, Каролина д'Альтон 149
Жюстен 318

З

Золя, Эмиль 218, 227–228, 257, 268, 270, 274

К

- Кабанель, Александр 97
 Кабанис, Пьер Жан Жорж 320
 Каве, Альбер-Буланже 232
 Казалис, Анри 339
 Кант, Иммануил 10, 14
 Кардиналь, Виржини 235
 Кардиналь, Полина 235
 Карко, Франсис 248
 Карл V 245
 Кассань, Альбер 51
 Кастий, Ипполит 156, 160–161
 Квинси, Томас де 32, 79
 Келли, Грейс 228
 Кики с Монпарнаса 113
 Кирхер, Афанасий 18, 166
 Китон, Бастер 58
 Клаус, Фанни 268
 Клезингер, Жан-Батист Огюст 74
 Клервиль, Луи-Франсуа 317
 Колле, Шарль 276–277
 Констан, Бенжамен 321
 Коро, Жан-Батист-Камиль 62
 Коэлла-Леенхофф, Леон 265
 Крамер, Самюэль 47
 Краус, Карл 36, 168, 244
 Кузен, Виктор 322
 Куниёси, Утагава 270
 Курбе, Гюстав 53–54, 116, 124, 224, 247, 255

Л

- Ла Мезанжер, Пьер де 187, 199
 Ла Сизеран, Робер де 90, 127
 Лабрюйер, Жан де 334
 Лакордер, Жан-Батист Анри 306
 Ламартин, Альфонс-Мари-Луи Прат де 20, 73, 331

Ламбер, Луи 41
Ланци, Луиджи 12–13
Лаура 139
Лафорг, Жюль 9, 285, 328–331
Леви, Мишель 161
Леви-Стросс, Клод 140
Леенхофф, Сюзанна 265
Леконт, Лиль де 87, 317
Ленуар, Аделаида Бинар 131–132
Ленуар, Александр 131–132
Леско, Манон 276
Лефевр, Жюль-Жозеф 255
Ломброзо, Чезаре 338
Лоран, Мери 257
Лорре, Петер 300
Лотреамон 9, 32, 49, 328
Лоуренс, сэр Томас 104, 127

М

Малларме, Стефан 9, 30, 76, 89, 210, 230,
242–243, 246–248, 252–253, 257–260, 274–276, 284,
290, 324, 329, 336, 339
Мане, Жюли 276
Мане, Эдуар 9, 97, 109, 118, 120–121, 130, 188–189,
198, 202, 204–205, 213, 225, 227, 231, 244–258, 260–274, 276
Маргадель, Шарль-Луи де 57
Маркс, Карл 148
Марсан, Эжен 48
Матильда Бонапарт, принцесса 47, 71
Мелвилл, Генри 49, 331
Мельяк, Анри 234, 236, 238, 277
Менар, Луи 45
Менцель, Адольф 139
Мёран, Викторина Луиза 256, 266–267
Мериме, Проспер 47, 49, 87, 143, 207, 277
Местр, Жозеф де 21, 27, 68–69, 167, 172, 205,

- 319, 320
Миледи Винтер 279
Милле, Дезире-Франсуа 118, 122
Милле, Жан-Франсуа 9
Милли 139
Милош, Чеслав 284
Мишле, Жюль 289, 315
Мольер, Жан-Батист Поклен 36
Моне, Клод-Оскар 235, 252, 274
Монтегю, Катрин Каролин и Харриет Мэри 200
Монтиньи, Луи-Шарль-Никола-Максимильян де 126
Моран, Поль 323
Моризо, Берта 231, 246, 252, 261–264, 266–271,
274, 276
Моризо, Мари-Жозефина-Корнелия Томас 267
Моризо, Эдма 231, 261
Морни, Шарль де 71, 237, 278
Муатесье 118, 120, 122
Мур, Джордж Огастес 245
Мюссе, Альфред де 20, 73, 262, 285, 286, 289, 334
Н
Надар (псевдоним Гаспара-Феликса Турнашона) 51, 202
Надо, Гюстав 317
Наполеон I Бонапарт 115, 122
Наполеон III Бонапарт 115, 238, 257, 321
Нерваль, Жерар де 62–63, 303, 311
Николет, Жан-Батист 85
Ницше, Фридрих 8, 9, 21, 78, 95, 188, 326, 332–337
Нодье, Шарль-Эммануэль 51
Нордау, Макс 338–339
О
Обер, Даниэль-Франсуа-Эспри 236
Обер, Франсис 254
Опик, Жак 55, 56–57, 81, 153–154, 340
Опик, Каролин Арчинбо Дефай 57, 83,

Остин, Джейн 132
Оффенбах, Жак 71, 234, 237–238, 277
Офюльс, Макс 76, 198, 331

П

Пабло, шут из Вальядолида 246
Паран-Дюшатле, Александр-Жан-Батист 255
Паскаль, Блез 45, 209
Петрарка, Франческо 72
Пикассо, Пабло 147
Пико, месье 201
Пиранези, Джованни Баттиста 165
Писсарро, Камиль 253
Пишон, Жером 41–42
Пишуа, Клод 77
Платон 175
По, Эдгар Аллан 21, 31, 41, 68, 124, 150, 159, 161–162,
304, 309, 331
Прево, Антуан-Франсуа 276–277
Прево, Жан 74
Прево-Парадоль, Люсьен-Анатоль 238
Прива, д'Англемон Александр 51
Пруст, Марсель 8–9, 30–31, 132, 150, 277, 323–328
Пужо, Поль 227, 229
Пуле-Маласси, Огюст 27, 83, 85–86, 189
Пуссен, Никола 128
Пэрриш, Максфилд 110

Р

Расин, Жан 58–59, 61, 182, 284, 286,
325–326, 331
Рафаэль 88, 97, 99, 104, 337
Ревей, Ашиль 115
Редон, Одилион 140, 142
Редон, Эрнест 140
Рейнольдс, Джошуа 104
Рекамье, Жюли 131, 304

Рембо, Артюр 9, 30, 188, 195, 284–295, 297–302,
 324, 329
 Рембо, Изабель 294–295
 Ренар, Жюль 28–29
 Ренуар, Алина Шариго 248
 Ренуар, Жан 248
 Ренуар, Пьер-Огюст 235, 242, 248–252, 274–275
 Рефф, Теодор 227
 Рец, Жан Франсуа Поль де Гонди 318
 Ривьер, Жак 8, 293, 295
 Ривьер, Каролина 253
 Рильке, Райнер Мария 49
 Ришелье, Арман Жан дю Плесси 45, 279, 305
 Робеспьер, Максимилиан Франсуа Исидор де 169
 Робинсон, Джордж 247
 Роллан, Ромен 326
 Ронсар, Пьер де 62, 287
 Ропс, Фелисьен 86
 Ротшильд, Бетти фон 253
 Руайе-Коллар, Пьер Поль 96
 Руар, Анри 204, 210
 Рубенс, Питер Поль 128, 187
 Руссель, Реймон 299
 Руссо, Жан 191
 Руссо, Жан-Жак 25, 136
 С
 Сабатье, 68, 70–76, 257
 Сабатье, Аполлония 68, 70–76
 Санд, Жорж 141, 147–150, 335
 Сарду, Викторьен 278
 Сартр, Жан-Поль 49
 Сведенборг, Эммануил 18–19, 22, 27
 Сезанн, Поль 250
 Сенанкур, Этьен Пивер де 25
 Сен-Мартен, Луи Клод де 22

Сент-Бёв, Шарль Огюстен де 9, 21, 38–40, 50, 73,
86, 96, 292, 303–313, 315–325, 327–328, 340

Сент-Обен, Габриэль-Жак де 196–197

Сильвестер, Теофиль 88, 94–95

Скотт, Вальтер 132

Скриб, Огюстен Эжен 306

Сольми, Серджо 293–295

Стивенс, Альфред 261

Стивенс, Артур 191

Стравинский, Игорь 95

Стриндберг, Юхан Август 49, 211

Сулари, Жозеф-Мария 38

Т

Табар, Франсуа 16

Талейран-Перигор, Шарль Морис де 41, 98, 136–137

Ташро, Жюль 241

Тексье, Эдмонд 258

Теофраст 315

Тёрнер, Джозеф Мэллорд Уильям 270

Тибоде, Альбер 59

Тинторетто 249

Тиссо, Джеймс 229, 255

Тициан 120–121, 245, 255, 260

Торе, Теофиль 90–93, 96, 129, 145, 254

Торренций, Йоханнес 88

Траверси, Леопольдо 299

Туле, Поль-Жан 118

Тулуз-Лотрек, Анри де 200

Туссенель, Альфонс 17, 27

Тьер, Адольф 86

Тэн, Ипполит 325

У

Уайльд, Оскар 188, 336

Уистлер, Джеймс Эббот Мак-Нейл 250

Ф

- Фейдо, Жорж 56
Феникс, Фенеон 230, 239, 250, 270
Фиокр, Эжени 217–218
Фичино, Марсилио 18, 22
Фладд, Роберт 18, 22
Флаксман, Джон 108
Флобер, Гюстав 34, 37, 47, 57, 84, 87, 70–71, 256,
312–324, 234, 267, 303, 312, 319, 324
Фондан, Бенджамин 296
Форен, Жан-Луи 236
Форестье (семья) 106, 130–131
Фосийон, Анри 196
Фрагонар, Жан-Оноре 131
Франко, Вероника 249
Франс, Анатолий 323–325
Франческа, Пьеро делла 118
Фукс, Карл 332–333
Фукс, Эдуард 199
Фульд, Ашиль 80
Фурье, Франсуа Мари Шарль 18

Х

- Халиль-Бей 115
Хоркхаймер, Макс 50

Ц

- Циммерман, Эрнст 299–300

Ч

- Чехов, Антон Павлович 318

Ш

- Шампольон, Жан-Франсуа 166
Шапель, Мадлен 119, 122
Шарден, Жан Батист Симеон 96
Шассерио, Теодор 9
Шатобриан, Франсуа Рене де 33, 28, 98, 136, 192, 304, 321

Швоб, Марсель 29
Шевалье, Эрнест 34
Шенье, Андре Мари де 288
Шопен, Фридерик 17, 147–149, 151
Штирнер, Макс 334
Штрогейм, Эрих фон 331
Э
Элинга, Питер Янссенс 88
Элиот, Томас Стернз 336
Энгр, Жан-Огюст-Доминик 88–134, 175, 200,
206, 253

Роберто Калассо
Сон Бодлера

Издатели:
Александр Иванов
Михаил Котомин
Выпускающий редактор:
Анастасия Алексеева
Дизайн:
Анна Сухова
Корректор:
Любовь Федецкая
Компьютерная верстка:
Марина Гришина

Все новости издательства
Ad Marginem на сайте:
www.admarginem.ru

По вопросам оптовой закупки
книг издательства Ad Marginem
обращайтесь по телефону:
+7 (499) 265-07-44
или пишите: sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»,
резидент ЦТИ «Фабрика»
105082, Москва,
Переведеновский пер., д. 18
тел.: +7 (499) 763-35-95
info@admarginem.ru

Отпечатано в соответствии
с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт»
170546, Тверская область,
Промышленная зона Боровлево-1,
комплекс № 3А
www.pareto-print.ru
Заказ № 8212/19