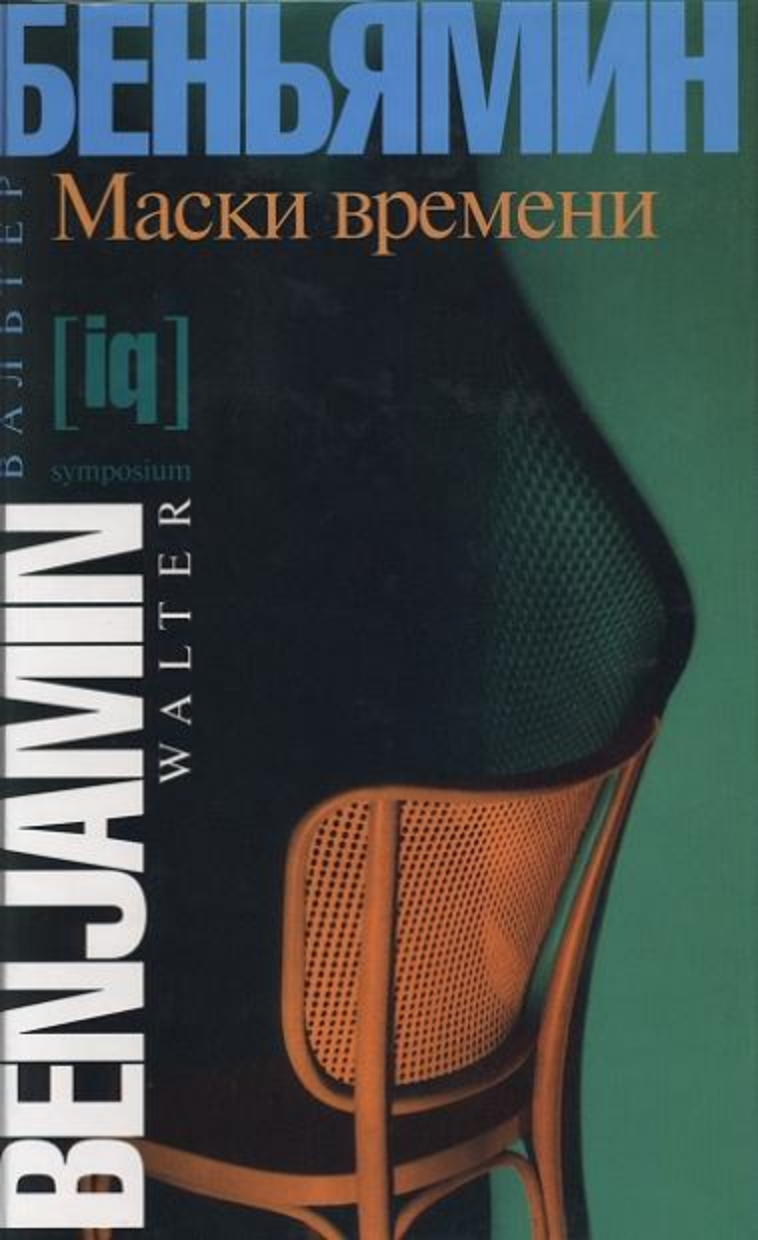
БЕНЬЯМИН

Маски времени



[iq]

symposium

BENJAMIN WALTER БАЛЬТЕР

[iq]

Walter Benjamin

MASKEN DER ZEIT
Essays zur Kultur und Literatur

GOETHE INSTITUT
INTER NATIONES

Издание осуществлено при поддержке
Goethe Institut Inter Nationes

Die Ausgabe wurde gefördert vom
Goethe Institut Inter Nationes

ВАЛЬТЕР

БЕНЬЯМИН

Маски времени

Эссе о культуре и литературе

Перевод с немецкого и французского

Составление, предисловие и примечания
Александра Белобратова

Санкт-Петербург

symposium

2004

УДК 82/89
ББК 83.3(4Гер)
Б46

Перевод
Александра Белобратова, Ирины Алексеевой, Сергея Ромашко, Залины Мардановой, Евгения Зачевского, Елены Крепак, Анны Владимировой, Галины Снежинской, Людмилы Есаковой, Елены Трифоновой, Натальи Бакши

Художественное оформление и макет
Андрея Бондаренко

Переводы выполнены по изданию:

Walter Benjamin. «Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser». Bände I-IV

Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus.
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1974

Johann Jakob Bachofen, Zum Bilde Prousts, Julien Green, Paul Valery, Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, Karl Kraus, „Der Idiot" von Dostojewski, Der Erzähler
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1977

Die Aufgabe des Übersetzers, Theorien des deutschen Faschismus, Linke Melancholie, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft, Kriminalromane auf Reisen, Ich packe meine Bibliothek aus
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1972

© Издательство «Симпозиум», 2004
© А. Белобратов, составление, предисловие, примечания, 2004
© С. Ромашко, перевод,1996
© А. Белобратов, И. Алексеева, С. Ромашко, З. Марданова, Е. Зачевский, Е. Крепак, А. Владимирова, Г. Снежинская, Л. Есакова, Е. Трифонова, Н. Бакши, перевод, 2004
© А. Бондаренко, оформление, 2004

ISBN 5-89091-235-6

[Содержание]

А. Белобратов. Предисловие ..... [7]

Автобиография. *Перевод А. Белобратова* ..... [15]
«Идиот» Достоевского. *Перевод С. Ромашко* ..... [21]
Задача переводчика. *Перевод И. Алексеевой* ..... [27]
Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма. *Перевод С. Ромашко* ..... [47]
Поль Валери. К 60-летию со дня рождения. *Перевод З. Мардановой* ..... [235]
К портрету Пруста. *Перевод Е. Зачевского* ..... [243]
Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции. *Перевод Е. Крепак* [263]
Жюльен Грин. *Перевод З. Мардановой* ..... [283]
Иоганн Якоб Бахофен. *Перевод с фр. А. Владимировой* [293]
Карл Краус. *Перевод Г. Снежинской* ..... [313]
Теории немецкого фашизма. *Перевод Л. Есаковой* . [359]
Левая меланхолия. *Перевод Е. Трифоновой* ..... [376]
Рассказчик. *Перевод А. Белобратова* ..... [383]
История литературы и литературоведение. *Перевод А. Белобратова* ..... [419]
Детективный роман в дорогу. *Перевод А. Белобратова* [429]
Я распаковываю свою библиотеку. *Перевод Н. Бакши* [433]

Примечания ..... [445]

[Предисловие]

Абрис интеллектуальной биографии, рисунок творческого характера и узоры литературной мысли Вальтера Беньямина (1892–1940), одной из известнейших фигур в европейской культуре XX столетия, имеют некоторое общее основание, нащупать которое достаточно затруднительно, поскольку броуновское движение его судьбы и творчества (научно-литературного, интерпретационно-критического, культурно-философского, теоретико-переводческого) не позволяет выстроить завершенный образ. Эта картина, по замечанию Сергея Ромашко, чьим переводам мы в основном обязаны знакомством с Беньямином, состоит из «мозаичных фрагментов» [1], образуемых в свою очередь бесчисленными и цепко выхваченными острым и избирательным взором деталями — изолированными предметами быта, культуры, истории, предметами, с одной стороны, вполне достоверными,

1 Ромашко С. Драматика литературы и драматика жизни: К истории книги Вальтера Беньямина // Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 272.

реальными, осязаемыми в своей материальности, с другой же — отчетливо преображенными глазом наблюдателя, обретающими в пучке света его умственного прожектора знаменитую «ауру», «переводимыми» из быта в бытие. Определить каркас, базовую структуру, «матрицу» системы мировидения и творческого поведения Беньямина довольно затруднительно еще и потому, что он чрезвычайно активен и динамичен в освоении и присвоении «масок времени», многообразных и редко сводимых к некоторой общей основе, к единому миропредставлению и мировыражению.

«Маски времени» Беньямин пытается обрисовать в своих литературно-критических и теоретико-литературных публикациях, которые предлагаются в данном томе русскому читателю. Газетные и журнальные рецензии, представляющие калейдоскопическую картину современной автору литературной жизни, в основном и доставили ему определенную известность в Германии конца 1920 — начала 1930-х гг. В эмиграции Беньямин написал и отчасти опубликовал самые известные свои работы. Многие из них в 1955 г. Теодор В. Адорно включил в сборник «Озарения», открывший Вальтеру Беньямину дорогу к посмертной славе и пробудивший незатухающий интерес к его манере эссеистического письма и к своеобразной форме философствования.

Собственно, литературная тема, линия литературной истории в творческом наследии Беньямина (при всей емкости и рецепционной продуктивности его философских и культурологических публикаций) прочерчивается наиболее отчетливо. Он начинает с диссертации об эстетике раннего романтизма (1919), продолжает огромным эссе об «Избирательном сродстве» Гёте (1922) и в 1924 г. создает «Происхождение немецкой барочной драмы». С середины 1920-х Беньямин — один из самых активных сотрудников литературного приложения «Франкфуртер Цайтунг»

и газеты «Ди литерарише Вельт». В эмиграции возникает (незавершенная) книга о Шарле Бодлере, статьи о Карле Краусе, Лескове и французских писателях первой трети XX столетия.

Автор представляет нам поэтов и писателей как своеобразные производные от их эпохи. Вне культурно-исторических и социальных контекстов «героев» Беньямина трудно, да почти и невозможно себе представить. Более того, эти контексты (особенно в работе о Шарле Бодлере и в полутора сотнях рецензий) выдвигаются на первый план, совмещаются с поэтическим текстом и порой даже замещают его. Беньямин как литературный критик максимально внедрен в самую гущу современной ему полемики: «Теория немецкого фашизма» и «Левая меланхолия» демонстрируют этот полемический накал, это «белое свечение» каленого инструмента, оставляющего неизгладимые отметины на «теле текста». По верному замечанию В. Савчука, «критика его есть критика всей жизни, в том числе и политической» [1].

Выявление, анализ «масок времени» одновременно предстает у Беньямина как сотворение масок, как их порождение. Историк (и в особенности историк литературы) — не только шлегелевский «пророк, обращенный в прошлое». Он участвует в освоении этого прошлого из особой перспективы «полного смысла соприсутствия»: «произведение прошлого... не является завершенным», и историк отказывается от привычного комментирования, перестает перебирать факты, нанизанные на нить линейного исторического времени, как «перебирают четки». Беньямин выбирает позицию «критика», которого интересует «истина», в отличие от интереса к «реальным фактам», занимающего «комментатора».

Социологический (историко-материалистический) подход к литературе у Беньямина, с середины

1 Савчук В. Чистая критика Вальтера Беньямина // Герменевтика и деконструкция. СПб., 1999. С. 116.

1920-х гг. обнаруживающего отчетливые симпатии к марксизму, не превращается, однако, во «всесильное» и «верное» средство установления некоей объективной истины, отменяющей другие культурные и исторические смыслы. Беньямин приходит к литературной социологии, не отказываясь от своих мировоззренческих начал, в определенной мере связанных с эзотерической философией и мистическим восприятием языка. Это его качество сопряжено с особым отношением к собственной манере письма, к тому чрезвычайно изощренному, аллюзивному, порой темному стилю, который особенно свойствен его работам конца 1910-х — начала 1920-х гг. («Задача переводчика»), однако сохраняется и в публикациях более позднего времени («Карл Краус»). Беньяминовская формула толкования художественных произведений нагружена «метафизической ориентацией», которую сам он определял как основу своего научного метода. Теодор В. Адорно замечает по поводу эссеистической манеры Беньямина, что ей присуща «такая интерпретация профанных текстов, словно тексты эти — священные».

Теологическую перспективу своего мышления и научного творчества Беньямин не раз подчеркивал сам: «...как мыслитель и как исследователь я не представляю себя иначе, кроме как в... теологическом духе — а именно, в соответствии с талмудистским учением о девяноста девяти ступенях смысла в каждом изречении Торы». Теология Беньямина, однако, лишена связанности с традиционной верой и предстает скорее как средство сохранения идеи «первоистока» (Ursprung), мифологического прафеномена, перенесенного «из языческой взаимосвязи природы в иудейскую взаимосвязь истории». Эта идея дает основание для синтеза разных наук при анализе произведений искусства, она оказывается чрезвычайно плодотворной и для эссеистической манеры письма Беньямина, довольно рано («„Идиот“ Достоевского»)

проявившего отчетливую полемичность по отношению к обшепринятому научному стилю.

Впрочем, наряду с «теологической» традицией, научное творчество Беньямина многим обязано сочинениям Фридриха Ницше, первым в немецкой культуре заявившего право на «альтернативное» философствование, движущееся к форме «интеллектуального романа» (так Томас Манн определял философские сочинения Ницше). Мощная философско-эссеистическая струя, влившаяся в немецкую литературу (и особенно в романный жанр — у Томаса Манна, Роберта Музиля, Германа Гессе, Германа Броха), способствовала полиперспективному восприятию исторической и экзистенциальной проблематики, ведь, по словам Роберта Музиля, «эссе чередою своих разделов берет предмет со многих сторон, не охватывая его полностью, — ибо предмет, охваченный полностью, теряет вдруг свой объем и убывает в понятие».

Вальтер Беньямин основательно усваивает эссеистическую манеру мышления и «критики»: его работы о литературе — это постоянное «кружение» вокруг исследуемого предмета, приближение к нему с многих сторон и новое отступление, без попытки сказать «последнее слово», сформулировать итоговое суждение. Беньямин уберегает предмет своих рефлексий от «убывания в понятие», сохраняя пространство его, предмета, природно-исторической цельности, — отсюда следует существенное затруднение, возникающее перед читателями Беньямина, намеренными систематизировать его научное наследие, закрепить за понятиями, к которым автор прибегает, строго определенный смысл, ответить на вопрос: «Что хотел сказать автор?» Как подчеркивал А. В. Михайлов, «такая постановка вопроса как абсолютно оправдана, так и совершенно недопустима». Оправдано желание буквального постижения текстов Беньямина, и недопустимо, недостижимо их

ограничение буквальным смыслом. Однако при этом «слово, буквально воспринимаемое, есть путь к бессловесному, к неоформленному в слове»[1]. В рамках этой «мистической» диалектики и движется взгляд Беньямина, всматривающегося в предметы литературной истории и современности.

«Вглядывающийся»[2] в предметы мыслитель невероятно успешным образом сосуществует в работах Беньямина с «фланером», рассеянно-безразличный взгляд которого скользит по наполняющим улицы и пассажи мегаполисов, стертым толчеей лицам и размытым фигурам, вдруг останавливаясь и погружаясь в них, придавая им обличье и отчетливые контуры, встраивая их в перспективу большого города и большого исторического и культурного времени. По Беньямину: «Плохо ориентироваться в городе — вещь нетрудная. А вот заблудиться в нем так, как в темном лесу, — для этого нужен большой навык»[3]. В этом парадоксальном замечании, высказанном автором в книге «Берлинское детство на рубеже веков», содержится своего рода рецепт для читателя больших и малых трудов самого Вальтера Беньямина, равно как и намек на тот принцип постижения мира культуры, который свойствен немецкому философу, литературному критику и теоретику культуры: надо отказаться от привычных ориентиров, от клише знания, от познания как узнавания знакомого, устоявшегося, застывшего — в этом случае читатель проходит по «городу», не замечая ничего, кроме «своей» дороги, — если же

1 Alexander Michailow: Im Zeichen des Sturms. Notizen zu Walter Benjamins Versuch geschichtsphilosophischer Thesen. In: global benjamin. Hrsg. von K. Garber, L. Rehm. München 1999. S. 1796ff.

2 Таковым представляет Беньямина в отклике на его кончину Теодор Адорно: «Он стоял на том, чтобы рассматривать предметы столь близко, что они являли свою чужесть и в этой чужести открывали свою тайну». См.: Adorno Th. Über Walter Benjamin. Frankfurt a.M. 1970. S. 9.

3 Walter Benjamin: Gesammelte Werke. Frankfurt M., 1978. Bd. 7. S. 393.

открыться опыту постижения «леса» с его тайным и темным планом расположения, с его хаотической и одновременно по-особому упорядоченной структурой, с его внешней «беззаконностью» и внутренними закономерностями, то путь лежит к новому опыту, ведет к тем сферам «чистого» познания, «чистого» языка, которые недоступны в практическом «постижении» их, однако открываются некоему особому способу познания-ощущения.

Предлагаемые вниманию статьи Беньямина, написанные в разное время, на разные темы и разные по своему жанровому заданию, являются, по сути, кусочками смальты его мозаичной картины мира, его «застывшей диалектики», и одновременно — продуктом его непоседливого ума, охоты к перемене мест и выбора освещаемых объектов, тяги к интеллектуальной эссеистике, снимающей с предмета — слой за слоем — оболочки его смыслов, но сохраняющей способность к удивлению перед высвечиваемой тайной.

А. Белобратов

Автобиография

Я родился 15 июля 1892 г. в Берлине в семье торговца Эмиля Беньямина. Учился в классической гимназии, которую закончил в 1912 г. экзаменом на аттестат зрелости. Во Фрайбургском, Мюнхенском и Берлинском университетах я изучал философию, а также немецкую литературу и психологию. В 1917 г. мне пришлось уехать в Швейцарию, где я продолжил свое образование в Бернском университете.

Во время учебы меня особенно занимали труды Платона и Канта, к которым я неоднократно возвращался, а также философия Марбургской школы. (1928 г.)

Во время учебы на меня сильно повлияли сочинения, которые отчасти лежали далеко за пределами узкой области моей учебной программы. Я назову здесь «Позднеримскую художественную промышленность» Алоиса Ригля[1], «Виллу» Рудольфа Борхардта[2], работу Эрнста Петцольда, анализирующую «Вино и хлеб» Гельдерлина. Существенное воздействие на меня

оказали лекции мюнхенского философа Морица Гайгера[3], а также Эрнста Леви, приват-доцента Берлинского университета, специалиста по финно-угорским языкам. Семинарские занятия, которые он вел на материале работы Гумбольдта «О строении языка у разных народов», а также мысли, изложенные им в сочинении «О языке позднего Гёте», вызвали у меня интерес к философии языка.

На первый план для меня постепенно выдвинулся и нашел свое выражение в теме моей диссертационной работы интерес к философскому содержанию поэтического творчества и художественных форм. (1928 г.)

В 1919 г. я сдержал экзамен на звание доктора наук с оценкой summa cum laude [*лат.* с высшей похвалой]. Моя диссертация была опубликована в виде монографии под названием «Понятие художественной критики в немецком романтизме» (Берн, 1920).

Перевод «Парижских картин» Бодлера (Гейдельберг, 1923) был моей первой публикацией после возвращения в Германию. В книгу вошло предисловие «Задача переводчика» — первый результат моих размышлений о теории языка. С самого начала главным для меня был интерес к философии языка и теории искусства. Этот интерес побудил меня во время учебы в Мюнхенском университете обратиться к мексиканистике — решение, которому я обязан своим знакомством с Рильке, также изучавшим там в 1915 г. мексиканский язык[4]. Интерес к философии языка способствовал усилению моего интереса к французской словесности. Здесь меня поначалу увлекла теория языка, опирающаяся на произведения Стефана Малларме.

В первые годы после окончания войны главными для меня стали занятия немецкой литературой. Первой из моих работ на эту тему было эссе «„Избирательное сродство“ Гёте» (Мюнхен, 1924/1925). Эта работа при-

несла мне дружбу Гуго фон Гофмансталя, который опубликовал ее в «Нойе Дойче Байтреге». Гофмансталь проявил самое живое участие и к моей следующей работе — «Происхождению немецкой барочной драмы» (Берлин, 1928). В этой книге сделана попытка по-новому рассмотреть немецкую драму семнадцатого столетия. Я поставил перед собой задачу выявить особенности ее формы как «драмы скорби» [Trauerspiel] в сопоставлении с трагедией и попытался обнаружить родство, существующее между литературной формой этой драмы и художественной формой аллегории.

Подобно тому, как Бенедетто Кроче[5]*, разрушив учения о формах искусства, открыл путь к отдельному конкретному произведению искусства, так и я старался проложить дорогу к художественному произведению путем разрушения учения о доминирующем характере искусства. Программная цель моих работ связана с намерением способствовать интеграционному процессу в науке, все в большей степени отказывающемуся от жесткого разделения дисциплин, характерного для научной мысли прошлого столетия, — способствовать на основе анализа произведения искусства, который открывает в этом произведении интегрирующее выражение религиозных, метафизических, политических, экономических тенденций эпохи, не подлежащее доминантному ограничению ни в одном отдельном направлении. Эта попытка, которую я предпринял в упомянутом выше «Происхождении немецкой драмы», с одной стороны, примыкает к методологическим идеям Алоиса Ригля и к его учению о творческом намерении [Kunstwollen], с другой же — к современным усилиям Карла Шмитта*[6]*, предпринимающего в своих работах аналогичную попытку интеграции явлений, которые только по внешним признакам предстают как изолированные*

друг от друга. Подобный взгляд представляется мне, однако, первейшим условием подчеркнуто физиогномического постижения произведений искусства в том, что составляет их непохожесть и уникальность. В этом смысле мой взгляд более близок к эйдетическому подходу к явлениям, нежели к историческому. (1934 г.)

В 1927 г. одно немецкое издательство обратилось ко мне с предложением перевести великий романный опус Марселя Пруста. Я со жгучим интересом прочитал первые тома этого произведения еще в 1919 г. в Швейцарии, и я ответил на это предложение согласием. Данная работа побудила меня к многократным и длительным поездкам во Францию. Мое первое пребывание в Париже относится к 1913 г.; в 1923 г. я вернулся туда снова; с 1927-го по 1933-й не было года, чтобы я не проводил в Париже несколько месяцев. С течением времени я установил контакты с некоторыми ведущими французскими писателями, с такими как Андре Жид, Жюль Ромэн, Пьер Жан Жюф, Жюльен Грин, Жан Кассу, Марсель Жуандо, Луи Арагон. В Париже я натолкнулся на следы пребывания там Рильке и установил контакты с кружком Мориса Бетца, переводчика Рильке. Помимо прочего я взял на себя труд познакомить немецкую публику с духовной жизнью французов, регулярно публикуя статьи во «Франкфуртер Цайтунг» и в «Ди литерарише Вельт». До захвата власти Гитлером в моем переводе вышло три тома Пруста (Берлин, 1927, и Мюнхен, 1930).

Эпоха между двумя войнами для меня, естественно, распадается на время до и после 1933 г. Во время первого периода я совершил длительные поездки в Италию, скандинавские страны, Россию и Испанию. Результаты моей работы, помимо уже упомянутых, составляют публикации о произведениях значительных

поэтов и писателей нашего времени. Сюда относятся обширные эссе о Карле Краусе, Франце Кафке, Бертольте Брехте, а также о Марселе Прусте, Жюльене Грине и сюрреалистах. В этот же период создана книга афоризмов «Улица с односторонним движением» (Берлин, 1928). Наряду с этим я веду библиографическую работу. По заказу издательства я составил полную библиографию произведений Г. К. Лихтенберга[7] и работ о нем, однако ее уже не удалось опубликовать.

Я покинул Германию в марте 1933 г. *В марте 1933 г. я, гражданин Германии, в возрасте сорока лет покинул страну. Политический переворот в один миг не только лишил меня как независимого исследователя и писателя всякой материальной основы для существования, но и, что более важно, — хотя я по убеждениям не имею никакого отношения к политическим партиям и ни в одной из них не состою, — лишил меня гарантий моей личной свободы. В том же месяце моего брата подвергли тяжким унижениям и до конца года продержали в концлагере. (1934 г.)* С этого времени мои обширные работы публиковались в основном в журнале Института социальных исследований. Моя статья «Проблемы социологии языка» («Журнал социальных исследований», 1935) содержит критический обзор современного состояния теоретических работ по философии языка. Эссе «Карл Густав Йохман» (там же, 1939) является отзвуком моих исследований в области истории немецкой литературы. (К этой же области относится подборка писем немецких авторов девятнадцатого века, которую я опубликовал в 1937 г. в Люцерне.) Отзвуком моих штудий в области новейшей французской литературы является работа «О современной общественной позиции французских писателей» (там же, 1934). Работы «Эдуард Фукс, коллекционер и историк» (там же, 1937) и «Произведение искусства в эпоху его

технической воспроизводимости» (там же, 1936) представляют собой публикации по социологии изобразительного искусства. В последней из названных работ предпринята попытка постижения форм искусства, в особенности кино, с точки зрения изменения его функции в ходе общественного развития. (Родственной проблеме была посвящена моя статья «Рассказчик», опубликованная в 1936 г. в одном из швейцарских журналов.) Моя последняя работа «О некоторых мотивах у Бодлера» (там же, 1939) является небольшой частью серии исследований, ставящих перед собой задачу критического постижения литературы девятнадцатого столетия.

«Идиот» Достоевского

Судьбы мира Достоевский представляет себе через судьбу своего народа. Это типичный взгляд выдающихся националистов, для которых общечеловеческое может раскрываться лишь в форме народного. Величие романа проявляется в той абсолютной взаимной зависимости, с которой изображены метафизические законы движения человечества и нации. Поэтому нет в нем ни одного движения глубин человеческой жизни, которое не обрело бы своего решающего места в ауре русского духа. Изображение этого движения в сиянии ауры, свободно парящего в национальной стихии и при этом неотделимого от него как своего обиталища, представляет собой, очевидно, квинтэссенцию свободы в великом творчестве писателя. Это становится ясно, лишь когда осознаешь кошмарное переплетение разнообразных элементов, которые кое-как составляют романный персонаж низкого жанра. В нем национальная личность, человек родной страны, индивидуальная и социальная личность по-детски слеплены вместе,

а покрывающая их отвратительная корка психологически осязаемого дополняет этот манекен. Однако психология персонажей Достоевского — совсем не то, из чего автор действительно исходит. Она всего лишь что-то вроде нежной оболочки, в которой из огненной протоплазмы национального возникает в ходе преображения чисто человеческое. Психология — лишь выражение для пограничного бытия человека. В действительности все, что в сознании наших критиков представляется психологической проблемой, как раз таковой не является: как если бы речь шла о русской «душе» или «душе» эпилептика. Критика лишь тогда подтверждает свое право приблизиться к произведению искусства, когда уважает присущую ему почву, не смея на нее ступать. Бесстыдным нарушением этой границы является похвала, которой автора удостаивают за психологию его персонажей, и лишь потому критики и авторы по большей части достойны друг друга, что посредственный романист использует те затертые шаблоны, которые критика в свою очередь и способна распознать, а раз она способна распознать их, то и хвалит. От всего этого критика должна держаться подальше, было бы бесстыдством и ошибкой прилагать эти понятия к творчеству Достоевского. А обратиться следует к метафизическому тождеству национального как человеческого в идее творчества Достоевского.

Ведь этот роман, как всякое произведение искусства, основан на идее, «несет в себе идею a priori, необходимость существования», как говорит Новалис[1], и задача критики заключается в том, чтобы вскрыть именно эту необходимость. Основной характер всего действия романа основан на том, что оно является эпизодом. Эпизодом в жизни главного героя, князя Мышкина. Его жизнь как до, так и после этого эпизода скрыта тьмой, уже хотя бы потому, что непосредственно

предшествующие и последующие годы он проводит за границей. Какая необходимость приводит этого человека в Россию? Его российская жизнь проступает из мрака времени, проведенного на чужбине, словно видимая полоса спектра из темноты. Какой же свет, преломляясь, обнаруживается в его российской жизни? Невозможно сказать, истоки каких из многочисленных его ошибок и некоторых благих деяний приходятся на это время. Его жизнь протекает бесполезно, даже в лучшие минуты она словно жизнь никчемного, болезненного человека. Он неудачник не только по общественным меркам, его ближайший друг — если бы действие по своей сути не заключалось в том, что у него нет друга, — тоже не смог бы обнаружить в его жизни никакой идеи или направляющей цели. Почти незаметно его окружает полнейшее одиночество: все отношения, в которые он вступает, вскоре, как кажется, попадают в поле какой-то силы, противодействующей сближению. При полнейшей скромности, более того, смирении, этот человек совершенно неприступен, и его жизнь источает строй, центром которого является собственное, до ничтожно малых величин зрелое одиночество. И в самом деле, этим достигается чрезвычайно странный результат: все события, как бы далеки от него они ни были, обладают гравитационным воздействием на него, и это воздействие на одного человека составляет содержание книги. При этом они столь же мало стремятся достичь его, как он — избегнуть их. Это напряжение как бы неизбывное и простое — напряжение жизни, все более раскрывающейся в бесконечное, но не теряющей формы. Почему дом Мышкина, а не Епанчина является центром событий в Павловске?

Жизнь князя Мышкина дана в эпизоде только затем, чтобы символически представить ее бессмертность. Его жизнь поистине не может прерваться, так же или

даже меньше, чем сама жизнь природы, с которой его соединяют глубинные связи. Природа, возможно, вечна, а жизнь князя — совершенно точно бессмертна, и это следует понимать в сокровенном, духовном смысле. И его жизнь, и жизнь всех, кто попадает в окружающее его гравитационное поле. Бессмертная жизнь — не вечная жизнь природы, какими бы близкими они ни казались, ибо в понятии вечности снимается понятие бесконечности, в бессмертии же она обретает свой полный блеск. Бессмертная жизнь, свидетельством которой является этот роман, — ни много, ни мало как бессмертие в обычном смысле. Ведь в нем как раз жизнь конечна, бессмертны же плоть, сила, личность, дух в их различных вариациях. Так Гёте говорил о бессмертии действующего человека в разговоре с Эккерманом, полагая, что природа обязана предоставить нам новое поле действия после того, как мы лишаемся его на земле. Все это крайне далеко от бессмертия жизни, от той жизни, которая бесконечно продвигает свое бессмертие в чувстве и которой бессмертие дает форму. И речь здесь идет не о продолжительности. Но тогда какая жизнь бесконечна, если не жизнь природы и не жизнь личности? Напротив, о князе Мышкине можно сказать, что его личность теряется в его жизни, подобно тому как цветок — в своем аромате или звезда — в своем блеске. Бессмертная жизнь незабываема, вот признак, по которому ее можно опознать. Это жизнь, которую следовало бы хранить от забвения, хотя она не оставила ни памятника, ни памяти о себе, даже, быть может, никакого свидетельства. Она не может быть забыта. Эта жизнь вроде бы и без оболочки и формы остается непреходящей. «Незабываемое» значит по своему смыслу больше, чем просто что мы не можем что-то забыть; это обозначение указывает на нечто в сущности самого́ незабываемого, на то,

благодаря чему оно таковым является. Даже беспамятство князя в его последующей болезни — символ незабвенности его жизни; потому что это только кажется, будто она ушла в пучину его памяти, из которой нет возврата. Другие люди навещают его. Краткий эпилог романа оставляет на всех персонажах вечную печать этой жизни, которой они были причастны, сами не зная каким образом.

Чистым же выражением жизни в ее бессмертности является слово «молодость». Вот о чем великая жалоба Достоевского в этой книге: крушение порыва юности. Ее жизнь остается бессмертной, но она теряется в собственном свете: «идиот». Достоевский сокрушается о том, что Россия — ведь эти люди несут в себе ее молодое сердце — не может сохранить в себе, впитать в себя свою собственную бессмертную жизнь. Она теряется на чужой стороне, она ускользает за ее границы и растворяется в Европе, в этой ветреной Европе. Подобно тому как в своих политических взглядах Достоевский постоянно объявляет последней надеждой возрождение через чистую народность, так и здесь как поэт он видит в ребенке единственное спасение для молодых людей и их страны. Это было бы ясно уже из этой книги, в которой фигуры Коли и князя, являющегося по сути ребенком, оказываются самыми чистыми, даже если бы Достоевский не представил в «Братьях Карамазовых» безграничную, спасительную силу детской жизни. Разрушенное детство — вот боль этой молодости, потому что именно уязвленное детство русского человека и русской земли парализует ее силу. У Достоевского постоянно чувствуешь, что благородное развитие человеческой жизни из жизни народа берет начало только в душе ребенка. В отсутствии детского языка речь героев Достоевского словно распадается, и прежде всего женские фигуры этого романа,

Лизавета Прокофьевна, Аглая и Настасья Филипповна, обуреваемы необузданным томлением по детству — пользуясь современным языком, это можно назвать истерией. Весь ход действия книги может быть уподоблен огромному провалу кратера при извержении вулкана. В отсутствии природы и детства человеческое оказывается достижимым только в катастрофе самоуничтожения. Связь человеческой жизни с живущим вплоть до самой его гибели, неизмеримая пропасть кратера, из которого однажды могут подняться могучие силы человеческого величия, являются надеждой русского народа.

Задача переводчика

Если речь идет о произведении искусства или же о какой-либо его форме, учет того, кто будет его воспринимать, никогда не оказывается плодотворным для его понимания. Мало того, что любой расчет на определенную публику или на определенных ее представителей уводит нас в сторону, пагубно и само понятие «идеального» реципиента, используемое во всех искусствоведческих рассуждениях, ибо эти последние обязаны лишь учитывать существование и сущность человека как такового. Точно так же и само искусство предполагает телесную и духовную сущность человека — но никак не меру его внимания. Ибо ни одно стихотворение не предназначается читателю, ни одна картина — зрителю, ни одна симфония — слушателям.

Предназначается ли перевод читателям, которые не понимают оригинала? Ответ на этот вопрос способен, пожалуй, в достаточной мере объяснить иерархическую разницу между тем и другим в сфере искусства. Помимо прочего, перевод представляется единственно

возможной основой для того, чтобы еще раз сказать «то же самое». Так что же «говорит» поэтическое произведение? Что оно нам сообщает? Совсем мало говорит оно тому, кто его понимает. Самое существенное в нем — не сообщение, не высказывание. И тем не менее перевод, который призван «говорить», может не передать нам ничего, кроме некоего сообщения, — то есть передать нечто несущественное. А ведь это и есть опознавательный знак плохого перевода. Но то, что содержится в стихах помимо сообщения, — а ведь даже плохой переводчик признает, что это и есть самое существенное, — не оно ли повсеместно считается неуловимым, таинственным, «поэтическим»? Не оно ли считается тем самым, что переводчик способен передать только в том случае, если он тоже — поэт? На самом деле здесь кроется вторая примета плохого перевода, которую можно обозначить как неточную передачу несущественного содержания. И пока перевод претендует на то, чтобы служить читателю, все обстоит именно так. Но если бы он предназначался читателю, то таким же свойством должен был бы обладать и оригинал. А если оригинал существует не ради читателя, то тогда как, исходя из таких отношений, можно объяснить перевод?

Перевод — это форма. Чтобы постичь его как форму, стоит вернуться к оригиналу. Ибо в оригинале заключен ее закон, воплощенный в его переводимости. Вопрос переводимости произведения может толковаться двояко. Он может быть сформулирован так: найдется ли среди читающей публики подходящий переводчик для такого произведения? Или же, более глубоко, так: допускает ли оно по самой своей сути перевод, и, далее, — сообразно значению этой формы, — нуждается ли оно в переводе? С принципиальной точки зрения решение первого вопроса есть вне-

шняя проблема, зато решение второго диктуется логической необходимостью. Лишь очень поверхностный ум, отказывая второму вопросу в его самостоятельном смысле, способен уравнять их в значимости. Такому уму следует указать на то, что известные реляционные понятия сохраняют свой хороший, можно даже сказать — наилучший — смысл только в том случае, если их не увязывают заранее исключительно с человеком. Так, например, вероятно, можно было бы говорить о чьей-то незабываемой жизни или о каком-то незабываемом мгновении, даже если все люди об этом забыли. Ведь если бы их сущность того требовала, чтобы они были незабываемы, то этот предикат не был бы ложным, в нем заключалось бы лишь требование, которому люди не соответствуют, и одновременно содержалось бы указание на ту область, в которой этому требованию было бы соответствие — в божественной идее. Следовательно, переводимость языковых форм имеет смысл рассматривать и тогда, когда людям они представляются непереводимыми. И разве они в действительности не должны быть таковыми до определенной степени, если применить к ним строгое понятие перевода? При таком решении проблемы следует задаться вопросом, требуется ли перевод тех или иных языковых форм. Ибо здесь срабатывает закономерность: если перевод — это форма, то для определенных произведений переводимость должна быть сущностной.

Некоторым произведениям переводимость свойственна как нечто сущностное — это не означает, что перевод их сущностен сам по себе, здесь имеется в виду, что определенное значение, присущее оригиналу, проявляется именно в его переводимости. Совершенно очевидно, что каким бы хорошим ни был перевод, он не способен ничего значить для оригинала. И тем не менее в силу переводимости оригинала перевод

состоит с ним в тесной связи. Да, эта связь особенно тесна, когда для самого оригинала она уже ничего не означает. Ее вполне можно назвать естественной, а еще точнее — жизненной взаимосвязью. Подобно тому как проявления жизни теснейшим образом связаны со всем живущим, ничего для него не означая, так же и перевод происходит непосредственно от оригинала. Правда, не столько из жизни оригинала, сколько из его «живучести». Ведь перевод возникает позже оригинала и для значительных произведений, которые никогда не находят достойных переводчиков в эпоху своего возникновения, обозначает стадию их дальнейшей жизни. В лишенной и намека на метафоричность деловитости этого рассуждения можно уловить мысль о жизни и дальнейшем существовании произведений искусства. О том, что не только в органической телесности может таиться жизнь, подозревали даже во времена величайшей стесненности мышления. Но речь должна идти вовсе не о том, чтобы при помощи слабого скипетра души расширить ее пределы, как это пытался сделать Фехнер[1]; не говоря уже о том, что жизнь может быть определена исходя из еще менее значимых моментов анималистического характера, например из восприятия, которое способно предоставить нам лишь ее эпизодическую характеристику. Понятие жизни будет оценено по достоинству скорее в том случае, если все, что запечатлелось в истории и было не одной только ареной ее действий, будет считаться жизнью. Ибо в конечном счете пространство жизни следует определять исходя из истории, а не из природы, не говоря уже о столь зыбких понятиях, как восприятие и душа. Следовательно, перед философом встает задача понимания всей жизни природы исходя из куда более обширной жизни истории. И разве не правда, что дальнейшую жизнь, по крайней мере, произведений искусства

распознать намного легче, чем дальнейшую жизнь живых созданий? История великих произведений искусства знает период их вызревания на базе определенных источников, их воплощение в эпоху жизни художника, и затем — период их, по сути, вечного дальнейшего существования в последующих поколениях. Если последнее имеет место, можно говорить о славе. Переводы, означающие нечто большее, чем просто передачу сообщения, возникают в том случае, если произведение в течение своей дальнейшей жизни достигло эпохи своей славы. Посему они не столько служат ей, как с высокомерием мнится обычно плохим переводчикам, нет, они обязаны этой славе самим своим существованием. В них жизнь оригинала обретает свой неустанно возобновляющийся, самый исчерпывающий и самый поздний расцвет.

Поскольку это — расцвет некоей своеобразной и великой жизни, то он отмечен своеобычной и великой целесообразностью. Жизнь и целесообразность — их лежащая, казалось бы, на поверхности и вместе с тем почти ускользающая от постижения взаимосвязь раскрывается лишь тогда, когда поиски той цели, на которую воздействуют все отдельные целесообразные закономерности жизни, осуществляются не в пределах ее же самой, а в высших сферах. Все целесообразные жизненные явления, как и сама их целесообразность вообще, целесообразны в конечном счете не для жизни, а для выражения ее сущности, для отображения ее значения. Так перевод в конечном итоге целесообразен для выражения глубинных взаимосвязей между языками. Сам он не в состоянии вскрыть эту потаенную взаимосвязь, не может он ее и создать; но показать ее, наметив ее истоки или интенсивно ее воплощая, он способен. И по сути, это изображение означаемого с помощью такой попытки обнаружить зародыш его

создания есть совершенно особенный способ изображения, который вряд ли может встретиться нам в сфере безъязыкой жизни. Ибо эта последняя, пользуясь аналогиями и знаками, знает и другие способы толкования, нежели интенсивное, т. е. предвосхищающее, предзнаменующее воплощение. Однако та упомянутая глубинная взаимосвязь языков обладает качеством своеобразной сходимости. Заключается она в том, что языки вовсе не чужды друг другу, они a priori и невзирая на все исторические отношения родственны друг другу в том, что они хотят высказать.

Так или иначе, такая попытка объяснения, похоже, окольными путями вновь приводит наши рассуждения ко все той же традиционной теории перевода. Если переводы должны сохранять свидетельство родства языков, то могут ли они достичь этого иначе чем максимально точной передачей формы и смысла оригинала? Правда, по поводу понятия этой точности упомянутая теория не смогла бы сказать ничего вразумительного, а значит, в конечном счете, не смогла бы дать отчета в том, что в переводах существенно. Но на самом деле родство языков в переведенном произведении заявляет о себе гораздо глубже и определеннее, чем это видно на примере поверхностного и не поддающегося определению сходства двух поэтических произведений. Чтобы постичь истинную связь между оригиналом и переводом, следует учесть одно соображение, цель которого находится в полной аналогии с цепью рассуждений, используемой критикой познания для доказательства невозможности теории отражения. Ведь эта критика показывает, что в познании не может быть объективности и что на нее даже нельзя претендовать, если допустить, что оно заключается в отражении действительного; точно так же и относительно перевода можно доказать, что никакой перевод не был бы возмо-

жен, если бы он по сути свой стремился к сходству с оригиналом. Ибо в своей дальнейшей жизни, которая не имела бы права называться так, если бы не означала изменения и обновления живого, оригинал меняется. Ведь даже для раз и навсегда установленных слов существует некая пора дозревания. То, что при жизни автора считалось, возможно, чертой своеобразия его поэтического языка, позднее может утратить это значение; скрытые же прежде черты способны вновь выступить на свет из уже сложившегося. То, что раньше было молодо, позже поистрепалось, то, что тогда было в ходу, может потом звучать архаично. Искать сущность таких перемен, как и столь же частых изменений смысла, в субъективности потомков, а не в сокровеннейшей жизни языка и его произведений, означало бы — мирясь даже с грубым психологизмом — смешивать причину и сущность вещей, или, говоря более определенно, отрицать из-за бессилия мышления один из мощнейших и плодотворнейших исторических процессов. И даже если бы мы пожелали представить последний росчерк пера автора как добивающий удар кинжалом в сердце, несущий милосердную смерть его произведению, это все равно не спасет ту упомянутую мертвую теорию перевода. Ибо подобно тому, как полностью меняется в веках звучание и значение великих поэтических произведений, меняется и родной язык переводчика. Да, в то время как слово поэта в своем языке переживает века, переводу, даже самому выдающемуся, предначертано погрузиться в развитие своего языка и в нем, обновленном, потонуть. Перевод настолько далек от того, чтобы быть немым уравнением между двумя умершими языками, что именно ему среди всех словесных форм искони присуща потребность примечать дозревание чужого слова и муки рождения собственного.

Если в переводе родство языков заявляет о себе, то это происходит вовсе не через смутное сходство копии и оригинала, а совсем по-другому. И вообще пора уразуметь, что в родстве сходство не обязательно. И понятие родства в данной связи совпадает со своим более узким употреблением в той мере, в какой это понятие не может быть в достаточной степени определено равенством происхождения в обоих случаях, хотя, возможно, для определения этого более узкого употребления понятие происхождения останется необходимым. В чем же, помимо исторического родства, может заключаться родство двух языков? В сходстве поэтических произведений его в любом случае так же мало, как и в сходстве употребляемых в них слов. Любое сверхисторическое родство языков основывается скорее на том, что каждый из них как нечто целое в каждом случае подразумевает одно и то же, причем нечто такое, что не по силам каждому из них в отдельности, а достижимо только с помощью совокупности дополняющих друг друга интенций: чистый язык. Дело в том, что если все отдельные элементы, слова, предложения, средства связи чужих друг другу языков исключают друг друга, то эти языки дополняют друг друга своими интенциями. Если точно сформулировать этот закон, один из основополагающих законов философии языка, то в интенции следует различать то, что имеется в виду, с одной стороны, и способ выражения подразумеваемого, с другой. В словах «хлеб» [«Brot»] и «pain» подразумевается одно и то же, но способ выражения не совпадает. Именно в способе выражения заключается причина того, что оба слова для немца и француза означают нечто различное, что для обоих они не взаимозаменяемы и даже, в конечном счете, стремятся к взаимоисключению; но что касается подразумеваемого, то в абсолютном смысле оба слова обозначают одно

и то же, они идентичны. И если, таким образом, способы выражения подразумеваемого в этих двух словах противостоят один другому, то в тех языках, из которых они происходят, они дополняются определенным образом. А именно: дополняется способ обозначения подразумеваемого. Дело в том, что в отдельных, не дополненных языках подразумеваемое никогда не обладает относительной самостоятельностью, каковой обладают отдельные слова или предложения, оно скорее устремлено к непрерывным изменениям, пока из гармонии всех способов выражения подразумеваемого не вычленится само это подразумеваемое в виде чистого языка. Но до этого момента в языках оно сокрыто. Когда же языки описанным выше способом дорастают до мессианского конца своей истории, то как раз перевод воспламеняется ради вечной жизни поэтических произведений и бесконечного возрождения языков, чтобы все вновь и вновь подвергать испытаниям этот священный рост языков: сколь далеко их сокровенное богатство от откровения и сколь современным, если учесть это отдаление, может стать это сокровенное богатство?

Тем самым мы, собственно говоря, признаем, что всякий перевод есть лишь своего рода предварительный способ преодоления чужести языков. Другого способа преодоления этой чужести, помимо временного и предварительного, какого-либо мгновенного и окончательного средства, человеку не дано, или, в любом случае, человеку не следует стремиться к нему непосредственно. Опосредованно же таким способом является развитие религий, которое взращивает в языках скрытое семя некоего высшего языка. Таким образом, перевод, хотя он и не может претендовать на длительность существования своих результатов и не сходен

в этом с искусством, не скрывает своей направленности на последнюю, окончательную и решающую стадию всего предназначения языков. В нем оригинал произрастает, окруженный словно более возвышенной и чистой атмосферой языка, в которой он, правда, не способен жить долго, ибо эта атмосфера проникает далеко не во все поры его организма, но на которую он все же удивительно проникновенно указывает как на некую недоступную сферу примирения и воплощения языков, составляющую их высшее предназначение. Этой сферы оригинал достигает вовсе не всем своим существом, нет, но в нем заключается нечто такое, что и делает перевод чем-то большим, нежели просто сообщением. Точнее определить вышеупомянутое качество этого сущностного ядра можно как нечто такое, что в самом переводе, в свою очередь, непереводимо. Ведь если получится извлечь из него все, что составляет сообщение, по мере возможности, разумеется, и только это перевести, то нетронутым останется то, на что, собственно, и направлена работа истинного переводчика. Это нечто не поддается передаче, как и поэтическое слово оригинала, поскольку связь между содержанием и языком в оригинале и в переводе в корне различны. Ибо если в первом из них они составляют некое единство, подобно плоду и его оболочке, то во втором язык перевода окутывает содержание, подобно широким складкам королевской мантии. Ибо речь здесь идет о языке более высокого ранга, нежели тот, на котором перевод выполнен, и этот высший язык остается неизмеримым, мощным и чуждым по отношению к своему содержанию. Этот разрыв препятствует любой попытке передать текст, но он же и обеспечивает эту передачу. Ибо всякий перевод произведения с точки зрения определенного момента в истории языка представляет соответствующие языки относительно опре-

деленной стороны его содержания во всех прочих языках. Итак, перевод помещает оригинал в некую, по крайней мере в определенной степени, — иронически выражаясь, — более завершенную сферу языка, из которой его уже не переместить с помощью какой-либо передачи и до которой он, напротив, способен возвышаться все вновь и вновь в разных своих аспектах. И слово «иронически», наверное, не случайно напоминает нам ход мыслей романтиков. Эти последние одержимы были совершенно иным пониманием жизни произведений, высочайшим проявлением которой был перевод. Правда, они почти не занимались изучением перевода как такового, направив все свое внимание на критику, которая тоже составляет определенный момент в продолжении жизни произведений, пусть и не столь значительный. Но хотя их теория вряд ли была направлена непосредственно на перевод, их грандиозное собственное переводческое творчество проникнуто было ощущением сущности и достоинства этой словесной формы. Названное ощущение — и на это указывает абсолютно все — не обязательно должно быть в поэте самым сильным; в поэте как таковом его, пожалуй, меньше всего. И даже история не дает оснований для того конвенционального предрассудка, будто все значительные переводчики были поэтами, а незначительные поэты — плохими переводчиками. Такие крупные фигуры, как Лютер[2], Фосс[3], Шлегель[4], неизмеримо значительнее как переводчики, нежели как поэты; другие же, такие как Гельдерлин и Георге, не могут восприниматься только как поэты, учитывая весь объем их творчества. И уж подавно не только как переводчики. Ведь в той же мере, в какой перевод есть особенная форма, и задача переводчика воспринимается как особенная и отчетливо отличается от задачи поэта.

Она заключается в том, чтобы найти в языке, на который переводят, ту интенцию, которая позволит пробудить в нем эхо оригинала. Именно в этом заключается та существенная черта, которая отличает перевод от поэтического произведения, интенция которого никогда не направлена на язык как таковой, на его тотальный характер, а лишь непосредственно на определенные языковые связи содержания. Перевод не ощущает себя, подобно поэзии, в лесной глухомани языка как такового, он вне его, рядом с ним, и, не входя в этот девственный лес, заманивает туда оригинал, в то единственное заветное место, откуда отзвук иноязычного произведения будет слышаться эхом на языке перевода. Интенция перевода не просто направлена на нечто иное, нежели интенция поэзии, то есть на язык в целом, исходя из одного-единственного произведения искусства в чужом языке, но она и сама по себе другая: интенция поэта — наивная, первозданная, наглядная, интенция переводчика — производная, окончательная, облеченная в идеи. Ибо весь его труд проникнут великим мотивом интеграции многочисленных языков в один, истинный. Интеграция эта, однако, такова, что хотя отдельные предложения, стихи, суждения и не контактируют между собой, — ведь они к тому же остаются целиком зависимыми от перевода, — но зато сами языки начинают согласовываться между собой, дополняя друг друга и находя примирение в способе выражения подразумеваемого. Но, с другой стороны, если есть язык истины, который покойно, даже молчаливо хранит те самые заветные тайны, над которыми ломают голову все философы, то тогда этот язык истины — истинный язык. Именно этот язык, в предчувствии и описании которого заключено совершенство, о каком только и может мечтать философ, — именно он в столь интенсивной мере сокрыт в перево-

дах. Нет музы философии, нет также и музы перевода. И они далеко не банальны, какими их хотят представить себе сентиментально настроенные деятели искусства. Ибо существует некий философский дар, коему искони присуща тяга к тому самому языку, который обнаруживается в переводе. *«Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité»* *.

Если то, о чем упоминает в этих строках Малларме[5], философ подвергает строгому измерению, то перевод, заключающий в себе ростки того самого языка, стоит где-то посередине между поэтическим творчеством и наукой. Произведения перевода отстают от произведений поэзии и науки по своей выразительности, но они не менее глубоко запечатлеваются в истории.

Если рассматривать задачу переводчика именно в этом свете, то пути ее решения грозят затеряться в непроницаемом мраке. Действительно, его задача — взрастить в переводе семя чистого языка — никогда не представляется разрешимой, и ни одним из решений она не определяется. Ведь разве не лишается всяких оснований подобное решение в том случае, если перестает быть значимой передача смысла? Но ведь то же самое произойдет и в том случае, если — наоборот —

* «Все языки несовершенны, ибо множественны, — недостает высшего: если думать означает писать без бумаги и чернил, шепотом даже не проговаривая бессмертное, но молчаливое покуда слово, то разнообразие национальных языков на земле не позволяет никому единственные произносить слова; иначе, в неповторимой чеканке своей, оказались бы они самой воплощенной истиной». *(Перевод И. Стаф.)*

вышеупомянутому придается большое значение. Верность и свобода — свобода передачи в соответствии со смыслом и поставленная ей на службу верность вопреки слову — вот традиционные понятия, присутствующие в каждой дискуссии о переводах. Какой-либо теории, которая ищет в переводе чего-то иного, нежели передачи смысла, они, похоже, уже не могут служить. Правда, эти понятия при их привычном употреблении рассматриваются всегда в каком-то неразрешимом противоречии. Ибо чего, собственно, можно добиться при передаче смысла с помощью этой пресловутой верности? Верность при переводе отдельного слова почти никогда не может передать того смысла, который это слово имеет в оригинале. Ибо смысл в его поэтическом значении не исчерпывается в оригинале подразумеваемым, а приобретается именно благодаря тому, как это подразумеваемое связано со способом его выражения в данном слове. Обычно это выражают следующей формулировкой: словам свойственна определенная эмоциональная окраска. А уж дословная передача синтаксиса и подавно препятствует всякой передаче смысла и ведет прямиком к угрозе полной его утраты. Вопиющие примеры такой дословной передачи явлены были девятнадцатому столетию в гельдерлиновских переводах из Софокла. И наконец, то, насколько верность в передаче формы затрудняет верность в передаче смысла, ясно само собой. Таким образом, требование дословности не может быть обусловлено интересами сохранения смысла. Сохранению его в гораздо большей мере служит необузданная свобода, допускаемая плохими переводчиками, — правда, поэзии и языку она служит гораздо меньше. Поэтому поневоле приходится обосновывать то требование, правомерность которого очевидна, а причины — глубоко скрыты, с помощью более убедительных доказательств.

Ведь подобно осколкам некоего сосуда, которые, чтобы совместиться в единое целое, должны следовать один другому в мельчайших изгибах, а не просто быть одинаковыми, перевод, вместо того чтобы создавать подобие смыслу оригинала, должен скорее любовно, до мельчайших подробностей стараться воссоздать способ выражения подразумеваемого средствами собственного языка, чтобы они оба, подобно тем осколкам, дающим представление о фрагменте сосуда, помогли опознать фрагменты некоего более величественного языка. Именно поэтому переводу надлежит отказаться от намерения что-либо сообщать и в очень большой мере также и от смысла, а оригинал существенен для него с точки зрения смысла лишь в той мере, в какой он отрешил переводчика и его творение от усилий и правил, составляющих необходимость что-либо сообщать. И в сфере перевода тоже действует закон: Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος (В начале было Слово). И все же, в противоположность смыслу, выражающий его язык может и даже должен обрести свободу, чтобы в нем смогла зазвучать intentio [*лат.* интенция, намерение] смысла не как воспроизведения, а как гармонии, как завершающего дополнения к языку, которое позволит ему сообщить о себе, чтобы проявился его собственный способ intentio. Вот почему признание того, что перевод читается как оригинал на его родном языке, не есть высшая хвала переводу, особенно в эпоху его создания. Знаком верности, залогом которой служит дословность, будет скорее та великая жажда языковой завершенности, которая исходит от произведения. Истинный перевод весь просвечивает, он не скрывает оригинала, не заслоняет ему свет, он позволяет лучам чистого языка беспрепятственно освещать оригинал, словно усиливая их своими собственными средствами. Этой способностью обладает прежде всего дословная,

буквальная передача синтаксиса, именно она показывает, что слово, а не предложение является первичным элементом, мельчайшим кирпичиком для переводчика. Ибо предложение — это стена, встающая перед языком оригинала, а дословность — это аркада.

Если в переводе верность и свобода испокон веку рассматривались как противостоящие друг другу тенденции, то и это наше более глубокое толкование первого качества их, пожалуй, не примиряет, а, напротив, отказывает каждому из них в праве на существование. Ибо к чему относится свобода, как не к передаче смысла, которой надлежит отказать в праве вершить свой закон? Но только если допустить, что смысл некоего языкового образования идентичен смыслу содержащегося в нем сообщения, то тогда — совсем рядом с ним и в то же время в недосягаемой дали, спрятанное внутри него или же достаточно отчетливое, преломленное в нем или властвующее надо всем сообщаемым — останется нечто окончательное, решающее. В языке в целом и во всех его проявлениях, помимо того, что сообщить можно, остается такая частица, которая сообщению не поддается, нечто такое, что, в зависимости от окружения, в котором оно выступает, является символизирующим или символизированным. Символизирующим — только в окончательном оформлении языков; а символизированным — в становлении самих языков. Но то, что силится оформиться, можно даже сказать — выстроить себя, — это и есть искомое ядро того самого чистого языка. Однако если этот язык, пусть скрыто и фрагментарно, все же присутствует в жизни в качестве этого символического, то он живет в языковых формах лишь как символизирующее. Если та последняя фаза его бытия, которая представляет собой выраженный в них тот самый чистый язык, связана в языках только с языковыми проявлениями и их

изменениями, то она наделена в этих проявлениях тяжеловесным, чуждым смыслом. Избавить их от него, превратить символизирующее в символическое, в оформленном виде вернуть чистый язык в лоно языкового движения — вот грандиозная и единственная способность перевода. В этом чистом языке, который ничего больше не подразумевает и ничего больше не выражает, но в виде лишенного выражения, творящего слова являет собою нечто, подразумеваемое во всех языках, — именно в этом языке всякое сообщение, всякий смысл и всякая интенция достигают того слоя, в котором им всем суждено исчезнуть. Опираясь именно на него, свобода перевода утверждается в своем новом, высшем праве. И вовсе не в смысле сообщения, в освобождении от которого как раз и заключается задача верности, обретает она свою опору. Во имя чистого языка свобода скорее утверждает себя в своем родном языке. Спасти этот чистый язык в своем собственном языке от изгнания на чужбину, освободить этого пленника поэтического произведения с помощью поэтического переложения на другой язык — вот задача переводчика. Ради этого языка он крушит замшелые заслоны собственного: Лютер, Фосс, Гельдерлин[6], Георге[7] расширили границы немецкого языка. Какое место отводится после всего этого смыслу в отношениях между переводом и оригиналом, становится понятно из следующего сравнения. Подобно касательной, которая соприкасается с кругом лишь мимолетно и только в одной точке и которой закон предписывает обязательность самого факта касания, но не определяет ту точку, в которой это произойдет, после чего она устремит свой прямой путь в бесконечность, — перевод лишь мимолетно и только в одной бесконечно малой точке касается смысла оригинала, чтобы, подчиняясь закону верности, проследовать своим собственным путем в сфере

свободы языкового движения. Истинное значение этой свободы, хотя и не называя ее этим именем и не обосновывая, охарактеризовал Рудольф Панвиц[8] в своих рассуждениях, которые обнаруживаются в его работе «Кризис европейской культуры» и которые, наряду с высказываниями Гёте в его заметках к «Дивану»[9], вполне могли бы считаться лучшим, что опубликовано в Германии по теории перевода. Там сказано: «наши литературные переводы, даже самые лучшие, исходят из ложной предпосылки они пытаются онемечить индийское греческое английское вместо того чтобы индизировать грецизировать англицизировать немецкое. они испытывают гораздо больший трепет перед привычными нормами собственного языка нежели перед духом чужого произведения ⟨...⟩. принципиальное заблуждение переводящего заключается в том что он закрепляет случайное состояние собственного языка вместо того чтобы с помощью чужого языка дать ему мощный толчок. он должен в особенности если переводит с очень экзотического языка пробиться к окончательным элементам языка как такового туда где слово образ звук сливаются воедино он должен за счет чужого языка расширять и углублять свой мы не имеем представления в какой мере это возможно до какой степени язык способен превращаться ведь один язык отличается от другого почти как диалект от диалекта но это только если не относиться к ним слишком легковесно а воспринимать их достаточно весомо»[10].

В какой мере перевод способен отвечать сущности этой формы, объективно определяется переводимостью оригинала. Чем меньше ценность и достоинство его языка, чем больше та мера, в которой он является сообщением, тем меньшего может перевод добиться, вплоть до того, что полный перевес смысла, никак не подходящий для того, чтобы стать движущей силой

ориентированного на форму перевода, не обесценит его вконец. Чем выше искусство формы в произведении, тем выше мера его переводимости даже при самом мимолетном прикосновении к его смыслу. Разумеется, речь идет только об оригинале. Переводы же оказываются непереводимыми вовсе не из-за плотности, а из-за чрезвычайной летучести того самого мгновенного прикосновения смысла. Подтверждением тому, как, собственно, и всем прочим существенным моментам, могут служить переводы Гельдерлина, в особенности обеих трагедий Софокла. Гармония языков в них настолько велика, что язык лишь прикасается к смыслу, подобно ветру, колеблющему струны эоловой арфы. Переводы Гельдерлина — праобразы его формы; они соотносятся с самыми совершенными переводами текстов этих трагедий, словно праобраз и образец, как показывает сравнение гельдерлиновского и Борхардтова переводов третьей пифийской оды Пиндара. Именно поэтому в них, по сравнению с другими, таится великая глубинная опасность, грозящая любому переводу: что сомкнутся врата развившегося таким образом, покоренного языка и заключат переводчика в темницу молчания. Переводы из Софокла были последним трудом Гельдерлина. В них смысл низвергается из одной бездны в другую, грозя затеряться в бездонных глубинах языка. Но некое сдерживающее начало все же есть. Его не удостаивается, однако, никакой иной текст, кроме священного, в котором смысл перестает служить водоразделом для изливающегося потока языка и уже не является изливающимся откровением. Когда текст непосредственно, без посредничества смысла, со всей своей дословностью истинного языка, принадлежит истине или учению, то он так или иначе переводим. Правда, уже не ради себя самого, а только ради самих языков. От перевода требуется такое безграничное

доверие по отношению к нему, чтобы, как и в оригинале, язык и откровение легко соединились в этой дословности и свободе, воплощенных в интерлинеарной версии. Ибо во всех великих писаниях в определенной степени, а в священных текстах — в высочайшей, содержится между строк их подспудный перевод. Интерлинеарная версия священного текста есть праобраз или идеал всякого перевода.

Шарль Бодлер
Поэт в эпоху зрелого капитализма

I
Париж времен Второй империи[1] у Бодлера

> Une capitale n'est pas absolument nécessaire à l'homme.
>
> *Senancour*
>
> [Столица не так уж необходима для человека.
>
> *Сенанкур*]

1. Богема

Примечателен контекст, в котором богема упоминается у Маркса. Он причисляет к ней профессиональных революционеров-заговорщиков, о которых рассуждает в подробном анонсе мемуаров де ля Одда, полицейского агента, опубликованном в 1850 году в «Новой рейнской газете». Наглядно представить себе физиономию Бодлера — значит затронуть сходство, которое он обнаруживает с этим политическим типажом. Маркс описывает его следующим образом: «Подготовка пролетарских заговоров потребовала разделения труда; их участники делились на заговорщиков-любителей, conspirateurs d'occasion, т. е. рабочих, предававшихся этому лишь наряду с прочими своими занятиями,

посещая лишь собрания и пребывая в готовности по приказу главарей явиться к месту сбора, и профессиональных конспираторов, целиком посвятивших себя заговорщицкой деятельности и сделавших ее источником своего существования ⟨...⟩. Жизненная ситуация этого класса изначально определяет весь его характер ⟨...⟩. Его неустойчивое существование, в частностях более зависящее от случая, чем от его деятельности, его неустроенная жизнь, единственными надежными точками в которой оказываются питейные заведения — места встречи участников заговора, его неизбежные знакомства с разного рода сомнительными людьми определяют это г класс в ту жизненную сферу, которая в Париже именуется la bohème [богемой]» *[1].

Кстати, следует заметить, что Наполеон III сам начинал восхождение к власти в среде, сообщающейся с только что обрисованной. Как известно, одним из инструментов его президентской власти было Общество 10-го декабря, членов которого, по словам Маркса, поставляла «вся та неопределенная, не имеющая границ, постоянно колеблющаяся масса, которую французы именуют la bohème»[2].

* Прудон, желая отмежеваться от профессиональных заговорщиков, иногда называл себя «новым человеком — человеком, делом которого является не баррикада, а дискуссия; человеком, который каждый вечер мог бы проводить в обществе комиссара полиции и мог бы привлечь на свою сторону всех де ля оддов мира» (цит. по: Gustave Geffroy: L'enfermé. Paris, 1897. P. 180–181).

1 Karl Marx und Friedrich Engels. Besprechung von Adolphe Chenu. Les conspirateurs. Paris 1850, und Lucien de la Hodde. La naissance de la République en février 1848. Paris, 1850. Cit. nach: Die Neue Zeit 4 (1886). S. 555.

2 Marx K. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Neue ergänzte ausgabe mit einem Vorwort von F. Engels. Hrsg. und eingeleitet von D. Rjazanov. Wien — Berlin, 1927. S. 73.

В период императорского правления Наполеон III продолжал оттачивать свои конспиративные наклонности. Непредсказуемые заявления и навязчивое стремление все засекретить, резкие эксцессы и непроницаемая ирония неотделимы от стиля государственной жизни Второй империи. Те же черты обнаруживаются в теоретических сочинениях Бодлера. Он излагает свои взгляды по большей части безапелляционно. Дискуссия — не его дело. Он избегает ее даже тогда, когда резкое противоречие между положениями, выдвигаемыми им одно за другим, требовало бы обсуждения. «Салон 1846 года» он посвящает «буржуа», выступая их апологетом, и при этом вовсе не в качестве advocatus diaboli [*лат.* адвокат дьявола, зд.: придирчивый критик, обвинитель]. Позднее, например, в своих выпадах против школы bon sens [здравого смысла], он характеризует «honnêté bourgeoise» [добропорядочных буржуа] и почитаемого ими нотариуса в тоне самого ожесточенного представителя богемы [1].

В 1850 году он заявляет, что искусство неотделимо от полезности; немного позднее он переходит на позиции l'art pour l'art [искусства для искусства]. И при всем том его столь же мало заботит понимание со стороны публики, как и Наполеона III, когда тот почти внезапно и к тому же за спиной французского парламента переходит от заградительных пошлин к свободной торговле. По крайней мере, эти особенности объясняют, почему официальная критика — и прежде всего Жюль Леметр[1] — так мало ощущала теоретическую энергию, скрытую в прозе Бодлера.

1 Charles Baudelaire. Oeuvres. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. T. 1–2. Paris, 1931–32 (Bibliothèque de la Pléiade. 1; 7). II. P. 415 [В дальнейшем тексты Бодлера цитируются по этому изданию с указанием лишь тома и страницы].

Маркс продолжает характеристику conspirateurs de profession [профессиональных заговорщиков] следующим образом: «Единственное условие революции для них — удачная организация затеваемого ими заговора (...). Они падки до изобретений, обещающих революционные чудеса: зажигательные бомбы, сверхъестественные разрушительные машины, покушения, действие которых тем непостижимее и удивительнее, чем менее рационального лежит в их основании. Занятые подобным прожектерством, они не преследуют никакой иной цели кроме ближайшей — свержения существующего правительства — и полны глубочайшего презрения к теоретическому просвещению рабочих относительно их классовых интересов. Отсюда их не пролетарская, а плебейская злоба к habits noirs [черным сюртукам], к более или менее образованным людям, представляющим эту сторону движения, от которых они, однако, как от официальных представителей партии, никогда не могут стать совершенно независимыми» [1].

Политические воззрения Бодлера в принципе никогда не оказывались шире взглядов этих профессиональных заговорщиков. Обращены ли его симпатии к клерикальной реакции или к восстанию 1848 года — их проявление остается невнятным, а фундамент шатким. Зрелище, которое он представлял в дни февральских событий, размахивая на каком-то из парижских перекрестков ружьем и выкрикивая: «Долой генерала Опика!»* — достаточное тому доказательство. Во всяком случае, слова Флобера: «Из всей политики я понимаю только одно: мятеж» — вполне могли быть его собственными. Понимать это надо было бы в том смысле, как об этом говорится в заключительных стро-

* Генерал Опик был отчимом Бодлера.

1 Marx und Engels. Bespr. von Chenu und de la Hodde, op. cit. S. 556.

ках заметки, сохранившейся вместе с его планами относительно Бельгии: «Я говорю „Да здравствует революция!“, как если бы я сказал: „Да здравствует разрушение! Да здравствует покаяние! Да здравствует кара! Да здравствует смерть!“ Я был бы счастлив не только как жертва, от роли палача я бы тоже не отказался — чтобы ощутить революцию с обеих сторон! У всех у нас республиканский дух в крови, как сифилис — в костях; мы заражены демократией и сифилисом»[1].

Высказывания Бодлера можно было назвать метафизикой провокатора. В Бельгии, где были написаны эти заметки, его некоторое время считали агентом французской полиции. Сами по себе подобные случаи мало кого могли удивить, поэтому Бодлер писал 20 декабря 1854 года своей матери по поводу литераторов на полицейском содержании: «Никогда мое имя не появится в их позорном списке»[2].

Подозрение, павшее на него в Бельгии, вряд ли объясняется одной только враждебностью, проявленной им по отношению к Гюго, восторженно встреченному там изгнаннику. Причастна к возникновению этого слуха была и его разрушительная ирония; он с легкостью мог бы испытать наслаждение, сам распространяя этот слух. Первые завязи culte de la blague [культа издевки], обнаруживающегося у Жоржа Сореля[(2] и ставшего неотъемлемой принадлежностью фашистской пропаганды, образуются у Бодлера. И заглавие, и дух «Bagatelles pour un massacre» [«Безделушек для погрома»] Селина[(3] непосредственно восходят к одной из дневниковых записей Бодлера: «Прекрасный

1 II. P. 728.
2 Baudelaire. Lettre à sa mère. Paris, 1932. P. 83.

заговор можно было бы устроить для искоренения еврейского племени»[1].

Бланкист Риго, завершивший свою карьеру конспиратора на посту начальника полиции Парижской коммуны, обладал, похоже, тем же мрачным юмором, о котором часто упоминают знавшие Бодлера. Как сообщает Ш. Пролес в книге «Hommes de la révolution de 1871» [«Деятели революции 1871 года»]: «Риго во всех ситуациях наряду с хладнокровием проявлял нечто от юмора висельников. Без этого он не обходился, при всем своем фанатизме»[2].

Даже фантазии террористов, обнаруживаемые Марксом у конспираторов, были не чужды Бодлеру. «Если я, — пишет он 23 декабря 1865 года своей матери, — когда-либо вновь обрету силу и энергию, как это мне несколько раз удавалось, то я дам волю своему гневу в книгах, сеющих ужас. Весь род человеческий восстановлю я против себя. Я бы испытал от этого наслаждение, которое возместило бы мне все»[3].

Эта ожесточенная ярость — la rogne — была тем чувством, которое полвека питало парижских конспираторов в баррикадных боях.

«Именно они, — утверждает Маркс об этих заговорщиках, — возводят первые баррикады и становятся командирами»[4].

В самом деле, в фокусе конспиративного движения находится баррикада. У нее своя революционная традиция. Во время Июльской революции город покрыли более четырех тысяч баррикад[5].

1 II. P. 666.

2 Charles Prolès. Raoul Rigault. La préfecture de police sous la Commune. Les otages. (Les hommes de la révolution de 1871). Paris, 1898, 9.

3 Baudelaire. Lettres à sa mère, op. cit. P. 278.

4 Marx und Engels, Bespr. von Chenu und de la Hodde, op. cit. S. 556.

5 Ajasson de Grandsagne, Maurice Plaut. Révolution de 1830. Plan des combats de Paris aux 27, 28 et 29 juillet. Paris, s.a.

Когда Фурье[4] понадобился пример «travail non salarié mais passionné» [неоплачиваемой, но делаемой со страстью работы], то он не нашел ничего более подходящего, чем строительство баррикад. Гюго в «Отверженных» ярко описал сеть этих баррикад, оставив в тени их защитников. «Невидимый дозор мятежа бодрствовал всюду и поддерживал порядок, то есть ночной мрак ⟨...⟩. Око, взиравшее с высоты на этот сгусток тьмы, быть может, уловило бы там и сям мерцавший свет, подобный огонькам, блуждающим среди развалин; этот свет выхватывал из мрака ломаные, причудливые линии, очертания странных сооружений: то были баррикады»[1]. *(Перевод К. Локса.)*

В оставшемся незаконченным обращении к Парижу, которое должно было завершить «Цветы зла», Бодлер не может распрощаться с городом, не помянув его баррикад; он говорит о «магических булыжниках, вздымающихся ввысь твердынями»[2].

Правда, «магическими» эти булыжники стали у Бодлера, потому что ему были неведомы те руки, что их громоздили. Однако именно этот пафос был, возможно, вдохновлен бланкизмом. Сходным образом бланкист Тридон восклицает: «O force, reine des barricades ⟨...⟩, toi qui brilles dans l'éclair et dans l'émeute ⟨...⟩, c'est vers toi que les prisonniers tendent leurs mains enchaînées». [О сила, царица баррикад ⟨...⟩, ты, блистающая как молния в порыве мятежа ⟨...⟩, к тебе узники воздевают руки, закованные в кандалы.][3]

В последние дни Коммуны пролетариат уполз за баррикады, словно раненый зверь в свою нору. Одной

1 Victor Hugo. Oeuvres complètes. T. 8: Les misérables. IV. Paris, 1881. P. 522–523.

2 I. P. 229.

3 Цит. по: Charles Benoist. La crise de l'état moderne. Le «mythe» de «la classe ouvrière». // Revue des deux mondes, 84e année, 6e periode, t. 20, 1er mars 1914. P. 105.

из причин поражения Коммуны стало то, что рабочие, привычные к баррикадным боям, не могли решиться на открытое сражение, необходимое для того, чтобы остановить Тьера. Эти рабочие, как пишет один из недавних историков Коммуны, предпочитали «встрече в чистом поле бой в своем квартале ⟨...⟩ и, если придется, смерть за булыжной баррикадой одной из парижских улиц» [1].

Самый главный из парижских баррикадных командиров, Бланки[5], сидел тогда в своей последней тюрьме, в форте Торо. В нем и в его товарищах видел Маркс, вспоминая Июньскую революцию, «подлинных вождей пролетарской партии» [2].

Невозможно, пожалуй, переоценить революционный авторитет, которым пользовался тогда Бланки, сохранив его до самой смерти. Пожалуй, только Ленин был единственным после Бланки, чьи черты пролетариат хранил с такой ясностью. Запомнились они и Бодлеру. На одном из листков сохранились его беглые зарисовки, среди которых есть и профиль Бланки. Понятия, используемые Марксом в характеристике парижской среды конспираторов, впервые позволяют выявить двойственное положение, которое занимал в ней Бланки. С одной стороны, за Бланки не без оснований закрепилась слава путчиста. Он предстает политиком того типа, который, как говорил Маркс, считает своей задачей «упредить процесс революционного развития, искусственно довести его до критической точки, вызвать революцию, импровизируя, не создавая для нее предпосылок» [3].

1 Georges Laronze. Histoire de la Commune de 1871 d'après des documents et des souvenirs inédits. La justice. Paris, 1928. P. 532.
2 Marx K. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, op. cit. P. 28.
3 Marx und Engels, Bespr. von Chenu und de la Hodde, op. cit. S. 556.

Если противопоставить этому сохранившиеся описания Бланки, то он предстает скорее одним из habits noirs, конкурировавших с профессиональными конспираторами. Вот как описывает один из очевидцев бланкистский клуб Парижского центрального рынка: «Чтобы получить точное представление о впечатлении, которое сразу же производил бланкистский клуб — в отличие от двух клубов, которые принадлежали тогда... партии порядка, лучше всего вообразить себе публику „Комеди Франсез“ в тот день, когда играют Расина и Корнеля, и для контраста — толпу простонародья, заполняющую цирк, в котором акробаты выполняют головокружительные трюки. Пришедший оказывался словно в храме, в котором совершается ортодоксальный обряд конспирации. Двери были открыты для каждого, но вновь приходили лишь те, кто стали адептами. После удручающего шествия угнетенных ⟨...⟩ поднимался жрец святилища. Предполагалось, что ему предстоит резюмировать жалобы его клиентов, народа, представленного полудюжиной самонадеянных и раздраженных олухов, только что выслушанных. На деле же он давал характеристику ситуации. Его внешность была отменной, одеяние — безупречным, черты лица — утонченными, выражение лица — спокойным, лишь изредка угрожающая, дикая молния проскальзывала в его глазах. Они были маленькие, узкие и пронзительные, обыкновенно взгляд их был скорее дружелюбным, чем жестким. Его речь была размеренной, отечески наставляющей и ясной; из всего, что я когда-либо слышал, эта речь менее всего походила на декламацию, в этом ее можно было сравнить разве что с речью Тьера(6)» [1].

1 Сообщение Ж. Ж. Вейса, цит. по: Gustave Geffroy. L'énfermé, op. cit. P. 346–348.

Бланки предстает в этом описании доктринером. Аксессуары habits noirs подтверждаются вплоть до мелочей. Известно, что «старик» обычно вещал, не снимая черных перчаток *.

Однако степенная серьезность, непроницаемость, свойственные Бланки, предстают в совершенно ином свете из-за одного замечания Маркса. «Они представляют собой, — пишет он об этих профессиональных заговорщиках, — алхимиков революции и полностью разделяют с прежними алхимиками путаницу в идеях и ограниченность, происходящую от навязчивых представлений» [1].

В результате портрет Бодлера складывается словно сам собой: копание в загадочности аллегорий у Бодлера означает то же самое, что склонность к таинственности у заговорщиков.

Презрительно — иного, впрочем, ожидать и не приходится — высказывается Маркс о питейных заведениях, в которых конспиратор невысокого полета чувствовал себя как дома. Винные пары, которые там клубились, были знакомы и Бодлеру. В этих испарениях родилось великое стихотворение, озаглавленное «Le vin des chiffonniers» [«Вино тряпичников»]. Датируется оно, по-видимому, серединой столетия. Именно тогда мотивы, звучащие в нем, обсуждались в обществе. Во-первых, речь шла о винном налоге. Конституционное собрание республики пообещало его отменить, как, впрочем, это было обещано еще в 1830 году. В «Классовой борьбе во Франции» Маркс показал, как в выступлениях за отмену этого налога требования

* Бодлер умел ценить подобные детали. «Почему, — писал он, — бедняки не надевают перчаток, прося милостыню? Они нажили бы состояние» (II. P. 424). Он приписывает эти слова некоему анониму, однако на них лежит печать Бодлера.

1 Marx und Engels. Bespr. von Chenu und de la Hodde, op. cit. S. 556.

городского пролетариата сошлись с требованиями крестьянства. Налог, которым столовое вино облагалось по той же ставке, что и самые изысканные вина, сокращал потребление, «возводя у ворот всех городов с числом жителей более 4000 кордоны и обращая каждый город в заграницу с заградительными таможенными тарифами против французского вина» [1].

Как пишет Маркс, «винный налог давал крестьянину возможность попробовать правительственный букет». Однако налог вредил и горожанину и принуждал его в поисках дешевого вина отправляться в пригородные заведения. Там подавали беспошлинное вино, которое назвали vin de la barrière [вино за стеной]. Если верить начальнику отдела полицейского управления Фрежье, рабочие гордо и дерзко показывали, что пить — для них удовольствие, к тому же единственное им доступное. «Есть женщины, не смущающиеся тем, чтобы с детьми, уже достигшими трудового возраста, следовать за своими мужьями к barrière ⟨...⟩. После этого они, полупьяные, отправляются домой, прикидываясь более пьяными, чем на самом деле, чтобы все видели, что они выпили, и немало. Порой дети подражают в этом родителям» [2].

«Во всяком случае, ясно, — пишет один из современников, — что вино barriere избавило государственную структуру от немалого количества потрясений» [3].

1 Marx. Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850. Abdruck aus der «Neuen Rheinischen Zeitung», Hamburg, 1850. Mit Einleitung von F. Engels. Berlin, 1895. S. 87.

2 H.-A. Frégier. Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes, et des moyens de les rendre meilleures. Paris, 1840. T. 1. P. 86.

3 Edouard Foucaud. Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française. Paris, 1844. P. 10.

Вино открывает обездоленным возможность мечтать о грядущей мести и грядущем упоении. О том речь и в «Вине тряпичников»:

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poëte,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Epanche tout son cœur en glorieux projets.

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu [1].

[Тряпичник шествует, качая головой,
На стену, как поэт, путь направляя свой;
Пускай вокруг снуют в ночных тенях шпионы,
Он полон планами; он мудрые законы

Диктует царственно, он речи говорит;
Любовь к поверженным, гнев к сильным в нем горит:
Так под шатром небес он, радостный и бравый,
Проходит, упоен своей великой славой.
(Перевод Эллиса.)]

Тряпичники во множестве появились в городах после того, как благодаря новой индустриальной технологии отбросы приобрели некоторую ценность. Они работали на посредников, представляя собой своего рода надомную индустрию, рассеянную по улицам. Старьевщик завораживал свою эпоху. Первые исследователи пауперизма не могли оторвать от него глаз, в которых звучал немой вопрос: где границы человеческой нищеты? Фрежье посвящает ему в своей книге «Des classes dangereuses de la population» [«Опасные классы населения»] шесть страниц. Ле Плей приводит бюджет парижского старьевщика и его семейства

1 I. P. 120.

в 1849–1850 годах, возможно, как раз тогда, когда возникло стихотворение Бодлера *.

Естественно, старьевщика нельзя причислить к богеме. Однако всякий принадлежавший к богеме, от ли-

* Этот бюджет представляет собой социальный документ не только благодаря данным, полученным в результате наблюдений над одной семьей, но и в силу попытки сделать глубочайшую нищету менее кричащей, самым тщательным образом разбивая ее на соответствующие рубрики. Тщеславием, не оставлявшим ни одно из своих бесчеловечных проявлений без соответствующего параграфа, уважение к которому отражается в них, тоталитарные государства вызывали цветение ростка, дремавшего, как можно в связи с этим предположить, уже в ранних стадиях капитализма. Четвертый раздел бюджета старьевщика — «Культурные потребности, развлечения и гигиена» — выглядит следующим образом: «Образование детей: школа оплачивается работодателем — 48 франков; покупка книг — 1,45 фр. Помощь и подаяния (рабочие этого слоя обычно не подают никому). Праздники и торжества: обеды семьи в одном из пригородов Парижа (8 раз в год): вино, хлеб и жареная картошка — 8 фр.; обеды из макарон, приправленных маслом и сыром, с вином, в Рождество, на Масленицу, на Пасху и Троицу: расходы отнесены к первому разделу; жевательный табак для мужа (собираемые самим рабочим недокуренные сигары) — в размере от 5 до 34 фр.; нюхательный табак для жены (покупается) 〈...〉 18, 66 фр.; игрушки и другие подарки ребенку — 1 фр. 〈...〉 переписка с родными: письма братьев рабочего, живущих в Италии: в среднем одно в год 〈...〉 Дополнение. Важнейшая статья доходов семьи при несчастных случаях — частная благотворительность. Ежегодные накопления (у рабочего нет накоплений на будущее; его прежде всего заботит, чтобы обеспечить свою жену и дочь всем, что только возможно в его положении; он ничего не откладывает, проживая день за днем все, что зарабатывает)» (Frédéric Le Play. Les ouvriers européens. Paris, 1855. P. 274–275). Дух подобных исследований иллюстрирует саркастическое замечание Бюре: «Поскольку человечность, да и просто приличие не допускает, чтобы людям давали умереть подобно скотам, то в благодеянии пожертвованного гроба отказать им никак невозможно» (Eugene Bure. De la misère des classes laborieuses en Angleterre er en France; de la nature de la misère, de son existence, de ses effets, de ses causes, et de l'insuffisance des remèdes qu'on lui a opposés jusqu'ici; avec l'indication des moyens propres à en affranchir les siciétés. Paris, 1840, T. 1. P. 266).

тератора до профессионального заговорщика, мог найти в старьевщике что-то родственное. Каждый из них ощущал в себе более или менее смутное возмущение против общества. И завтрашний день для них представлялся достаточно проблематичным. Временами их чувства были на стороне тех, кто покушался на устои этого общества. В этих видениях старьевщик был не одинок. Его сопровождают приятели, от них тоже разит винным духом, и они тоже поседели в битвах. Его усы обвисли, как старый флаг. На улицах города он встречает mouchards, шпиков, с которыми он расправляется в своих грезах *.

* Занимательно проследить, как мятежный настрой постепенно пробивает себе дорогу в различных редакциях заключительных строк стихотворения. В первой редакции они звучат следующим образом:

C'est ainsi que le vin règne par ses bienfaits,
Et chante ses exploits par le gosier de l'homme.
Grandeut de la bonté de Celui que tout nomme,
Qui nous avait déjà donné le doux sommeil,
Et voulut ajouter le Vin, fils du Soleil,
Pour réchauffer le coeur et calmer la souffrance
De tous ces malheureux qui meurent en silence. (I. P. 605)

В 1852 году они звучали так:

Pour apaiser le coeur et calmer la souffrance
De tous ces innocents qui meurent en silence,
Dieu leur avait déjà donné le doux sommeil;
Il ajouta le vin, fils sacré du Soleil. (I. P. 606)

Наконец, после существенного изменения смысла, они приобрели в 1857 году следующий вид:

Pour noyer la rancoeur et bercer l'indolence
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil! (I. P. 121)

[Чтоб усыпить тоску, чтоб скуку утолить,
Чтоб в грудь отверженца луч радости пролить,
Бог создал сон; Вино ты, человек, прибавил
И сына Солнца в нем священного прославил!

(Перевод Эллиса.)]

При этом со всей ясностью обнаруживается, как строфа обретает стройные очертания лишь вместе с кощунственным содержанием.

Социальные мотивы парижского быта можно встретить уже у Сент-Бёва[7]. У него они были достижением лирической поэзии, но достижением познания от этого они еще не стали. В представлениях образованного и материально независимого человека нищета и алкоголь находят существенно иной контекст, нежели у Бодлера.

> Dans ce cabriolet de place l'examine
> L'homme qui me conduit, qui n'est plus que machine,
> Hideux, à barbe épaisse, à longs cheveux collés:
> Vice et vin et sommeil chargent ses yeux soûlés.
> Comment l'homme peut-il ainsi tomber? pensais-je,
> Et je me reculais à l'autre coin du siége [1].
>
> [Я сел в кабриолет с возницей бородатым
> И принялся следить за этим автоматом:
> Уродлив, грязен, туп, взлохмачен, и притом
> Как затуманен взгляд пороком и вином!
> И думал я, садясь подальше от возницы:
> Как может человек так низко опуститься?
> *(Перевод М. Яснова.)*]

Это начало стихотворения, далее — нравоучительное толкование. Сент-Бёв задается вопросом, не оказывается ли его душа столь же бесприютной, как и душа извозчика.

Какова основа более свободного и полного понимания, которое встречали обездоленные у Бодлера, показывает литания «Авель и Каин». Она превращает

1 Ch. A. Sainte-Beuve. Les consolations. Pensées d'août. Notes et sonnets — un dernier rêve. (Poésies de Sainte-Beuve, 2e partie). Paris, 1863. P. 193.

библейское противостояние двух братьев во вражду двух непримиримых человеческих пород:

Race d'Abel, dors, bois et mange;
Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange
Rampe et meurs misérablement [1].

[Сын Авеля, дремли, питайся;
К тебе склонён с улыбкой Бог.

Сын Каина, в грязи валяйся,
Свой испустив предсмертный вздох.
(Перевод Н. Гумилева.)]

Стихотворение состоит из шестнадцати двустиший, начинающихся с противопоставления, как и приведенные выше. Каин, прародитель обездоленных, предстает в нем основателем рода, который иначе как пролетарским назвать нельзя. В 1838 году Гранье де Кассаньяк опубликовал свою «Histoire des classes ouvriers et des classes bourgoises» [«История класса рабочих и класса буржуа»]. В этой книге автор считал, что обнаружил происхождение пролетариата: речь идет о породе недочеловеков, возникших от скрещивания разбойников и проституток. Знал ли Бодлер об этих рассуждениях? Вполне возможно. Наверняка известно, что с ними был знаком Маркс, увидевший в Гранье де Кассаньяке «мыслителя» бонапартистской реакции. На его расовую теорию «Капитал» откликнулся изобретением понятия «породы владельцев своеобразного товара» [2], под которой понимается пролетариат. Именно таким предстает у Бодлера род, ведущий свое начало от Каина. Ему, правда, не удалось дать определение этому

1 I. P. 136.

2 Marx K. Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Ungekürzte Ausgabe nach der 2. Aufl. von 1872. Bd. 1. Berlin, 1932. S. 173.

роду. Это порода тех, кто не обладает никаким другим товаром, кроме своей рабочей силы.

Это стихотворение Бодлера входит в цикл, озаглавленный «Мятеж» *.

Три произведения, его составляющие, объединяются общим богохульным настроем. Сатанизм Бодлера не следует принимать слишком всерьез. Если он и обладает каким-либо значением, то лишь как единственная поза, которая позволяла Бодлеру протяженное время занимать позицию нонконформиста. Завершающее стихотворение цикла, «Литания Сатане», по своему теологическому содержанию представляет собой miserere [*лат.* Помилуй] офитической[8] литургии. Сатана предстает в люциферовом ореоле: как хранитель глубокого знания, как наставник прометеевых искусств, как

* За заглавием следует примечание, опущенное в более поздних изданиях. Оно выдает стихотворения цикла за искусное подражание «софизмам невежества и ярости». В действительности о подражании не может быть и речи. Судебные власти Второй империи понимали это, как ясно это и их наследникам. С большой беспечностью выдает подобное понимание барон Сейер в своей интерпретации стихотворения, открывающего цикл «Мятеж». Оно называется «Le reniement de Saint Pierre» [«Отречение святого Петра»] и содержит строки:

Rêvais-tu de ces jours…
Où, le coeur tout gonflé d'espoir et de vaillance,
Tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,
Où tu fus maître enfin? Le remords n'a-t-il pas
Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance? (I. P. 136)

[Ужель не вспомнил ты…
Как торгашей бичом из храма гнал когда-то
И вел людей к добру, бесстрашен и велик?
Не обожгло тебя Раскаянье в тот миг,
Опередив копье наемного солдата?
(Перевод В. Левика.)]

В этом remords [раскаянье] ироничный истолкователь усматривает упрек Бодлера самому себе в том, что «такая благоприятная возможность установления диктатуры пролетариата была упущена» (Ernest Seillière. Baudelaire. Paris, 1931. P. 193).

покровитель упрямых и непокорных. Меж строк мелькает мрачный облик Бланки.

> Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
> Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud [1].
>
> [Ты, осужденному дающий взор холодный,
> Чтоб с эшафота суд изречь толпе народной!
> *(Перевод Эллиса.)*]

Этот Сатана, в цепочке обращений появляющийся также как «исповедник ⟨...⟩ заговорщиков», — совсем не тот адский интриган, которого стихи именуют Сатаной Трисмегистом, демоном, а прозаические тексты — его высочеством, подземное обиталище которого располагается неподалеку от бульваров. Леметр обратил внимание на несоответствие, из-за которого дьявол у Бодлера оказывается «то прародителем всякого зла, то, в то же самое время, великим поверженным, великой жертвой» [2].

Проблему можно представить и иначе, если задаться вопросом, что принуждало Бодлера придавать своему радикальному отречению от господствующего класса радикально-теологическую форму.

Протест против буржуазных понятий порядка и благопристойности сохранился после поражения пролетариата в июньских боях у господствующего класса лучше, чем у угнетенных. Сторонники свободы и права видели в Наполеоне III не императора-солдата, каким тот хотел быть, выступая наследником своего дядюшки, а авантюриста, оказавшегося баловнем судьбы. Так его фигура представлена в «Les châtiments» [«Наказаниях»]. В то же время boheme dorée [золотая богема] видела в его шумных празднествах, в пышном

1 I. P. 138.

2 Jules Lemaître. Les contemporains. Etudes et portraits littéraires. 4e série. P. 30.

дворе, которым он себя окружил, воплощение своих мечтаний о «свободной» жизни. Мемуары, в которых граф Вьель-Кастель описывает окружение императора, изображают людей вроде Мими и Шонара[9] вполне почтенными обывателями. В верхних слоях общества хорошим тоном был цинизм, тогда как в низших — бунтарские мысли. Виньи[10] в «Элоа», следуя за Байроном, прославляет в гностическом духе падшего ангела, Люцифера. С другой стороны, Бартельми[11] в «Немезиде» приписывает сатанизм господствующему классу; он заставляет их читать мессу agio [банковскому проценту] и петь ренте псалом [1].

Двойственный облик сатаны прекрасно известен Бодлеру. У него сатана говорит не только за тех, кто внизу, но и за тех, кто наверху. Маркс едва ли мог желать лучшего читателя для следующих строк. «Когда пуритане, — говорится в „Восемнадцатом брюмера“, — на Констанцском соборе пожаловались на греховность папского образа жизни ⟨...⟩, кардинал Пьер д'Айи гневно обрушился на них: „Лишь дьявол собственной персоной может спасти католическую церковь, а вам ангела подавай“. Так и французская буржуазия восклицала после государственного переворота: „Лишь глава Общества 10-го декабря может спасти буржуазное общество! Лишь кража спасет собственность, лжесвидетельство — религию, блуд — семью, беспорядок — порядок“» [2].

Бодлер, поклонник иезуитов, и в часы мятежности не желал полностью и навсегда расставаться с этим спасителем. Его поэзия оставила за собой право на то, от чего и проза его не отказывалась. Потому в ней и появляется сатана. Ему она обязана утонченной

1 A.-M. Barthélemy. Némésis. Satire hebdomadaire. Paris, 1834. T. 1. P. 225 («L'archevêché et la bourse»).

2 Marx K. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, op. cit. S. 124.

силой не отказываться совсем — даже в минуты отчаянного протеста — следовать за *ним*, при том что разум и человечность протестовали против этого. Слова благочестия почти всегда вырываются из уст Бодлера как боевой клич. Он не желает расстаться со своим сатаной. Он — истинное оружие в борьбе, которую Бодлер постоянно вел со своим неверием. Дело не в святынях и молитве, дело в люциферовой привилегии поносить сатану, в руки которого Бодлер себя отдал.

Поддерживая дружеские отношения с Пьером Дюпоном[12], Бодлер стремился заявить о себе как о социальном поэте. Критические сочинения д'Оревийи[13] дают представление об этом авторе: «В этом таланте и в этом уме Каин одержал верх над кротким Авелем — жестокий, изголодавшийся, исполненный зависти и дикий Каин, отправившийся в города, чтобы упиться хмелем злобы, который там бродит, и причаститься ложным идеям, празднующим там триумфы» [1].

Эта характеристика совершенно точно указывает на то, что связывало Бодлера с Дюпоном. Подобно Каину, Дюпон «отправился в города», расставшись с идиллией. «Песня, как ее понимали наши отцы ⟨...⟩, да и простой лирический напев не существуют для него» [2].

Дюпон почувствовал кризис лирической поэзии, начавшийся с прогрессирующим разрывом между городом и деревней. Одна из его строк невольно это выдает; он говорит, что поэт попеременно «внимает то лесам, то толпе». Массы отплатили ему за его внимание; в период революции 1848 года Дюпон был у всех на устах. Когда завоевания революции были утрачены одно за другим, Дюпон сочинил свою

1 J. Barbey d'Aurevilly. Les oeuvres et les hommes. 3e partie: Les poètes. Paris, 1862. P. 242.

2 Pierre Larousse. Grande dictionaire universel du XIX siècle. T. 6. Paris, 1870. P. 1413 (Article «Dupont»).

«Песню о голосовании». В политической лирике того времени мало что может сравниться с ее рефреном. Он — лист лаврового венка, который, по Марксу, заслужило «угрожающе мрачное чело»[1] борцов Июньской революции.

Fais voir, en déjouant la ruse,
O République! à ces pervers,
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouge éclairs![2]

[Опять для нас готовят узы...
Но ты, порвав сплетенья лжи,
Республика, свой лик Медузы,
Им в блеске молний покажи!
(Перевод В. Дмитриева.)]

Актом литературной стратегии было введение, написанное Бодлером в 1851 году к одному из выпусков стихотворений Дюпона. В нем можно обнаружить следующие диковинные высказывания: «Смехотворная теория школы искусства для искусства исключила мораль, а зачастую и страсть; оттого она не могла не оказаться бесплодной». И далее, явно с намеком на Огюста Барбье[14]: «Когда объявился поэт, несмотря на отдельные случайные неудачи почти подтверждавший свое величие, и возвестил святость Июльской революции, а затем столь же пламенными строками описал нищету в Англии и Ирландии, ⟨...⟩ вопрос был решен раз и навсегда, и отныне искусство стало неразделимым с моралью и пользой»[3].

1 Marx K. Dem Andenken der Juni-Kämpfer. Cit. nach: Karl Marx als Denker, Mensch und Revolutionär. Ein Sammelbuch. Hrsg von D. Rjazanov. Wien—Berlin, 1928. S. 40.

2 Pierrre Dupont. Le chant du vote. Paris, 1850 (пагинация отсутствует).

3 II. P. 403–405.

В этом нет ничего от той двойственности, которая окрыляла собственную поэзию Бодлера. Она проникалась интересами угнетенных, причем их иллюзиями в той же мере, что и их делом. Она прислушивалась к песням революции, но и к тому «высшему голосу», который слышался в барабанной дроби экзекуций. Когда Бонапарт путем государственного переворота приходит к власти, Бодлера на мгновение охватывает возмущение. «Но затем он начинает смотреть на события „с точки зрения провидения“ и смиряется, словно монах» [1].

«Теократия и коммунизм» [2] были для него не убеждениями, а голосами, каждый из которых пытался склонить его слух на свою сторону: один из них был не столь ангельским, а другой не столь уж адским, по его мнению. Прошло немного времени, и Бодлер отказался от своего революционного манифеста. По прошествии нескольких лет он пишет: «Дюпон обязан своими первыми песнями грации и женственности своей природы. К счастью, революционная активность, захватившая тогда почти всех, не полностью сбила его с естественного пути» [3].

Резкий разрыв с искусством для искусства был значим для Бодлера лишь как жест. Он позволил ему обозначить территорию, свободную для него как литератора. В этом он опередил авторов своего времени — не исключая крупнейших из них. Отсюда становится ясно, в чем было его превосходство над литературной повседневностью, которая его окружала.

Литературная жизнь полтора века вращалась вокруг литературных журналов. К концу первой трети

1 Paul Desjardins. Poètes contemporains. Charles Baudlaire. — In: Revue bleue. Revue politique et littéraire. 3e série, t. 14, 24me année, 2e semestre, N 1, 2 juillet 1887. P. 19.

2 II. P. 659.

3 II. P. 555.

девятнадцатого века положение начало меняться. Благодаря введению литературного раздела художественная литература получила рынок сбыта в ежедневной газете. Появление этого раздела подвело итог изменениям, которые принесла Июльская революция прессе. Отдельные номера газет во время реставрации продавать не разрешалось; газету получали только подписчики. Кому была не по карману подписная цена в 80 франков, оставалась одна возможность — кафе, где за одной газетой нередко собиралось несколько читателей. В 1824 году в Париже было сорок семь тысяч подписчиков ежедневных газет, в 1836-м — семьдесят, а в 1846-м — двести тысяч. Решающую роль в этом стремительном взлете сыграла газета Жирардена «La Presse». Ее отличали три важных нововведения: снижение подписной цены до 40 франков, введение отдела объявлений и публикация романов с продолжением. Одновременно краткая, дробная информация начала конкурировать с пространными репортажами. Она привлекала меркантильной полезностью. Дорогу ей торила так называемая «réclame»: под ней понимали по видимости беспристрастные, на деле же оплаченные издателем заметки в редакционной части, обращавшие внимание на книгу, которой накануне или даже в том же номере было посвящено отдельное объявление. Сент-Бёв уже в 1839 году жаловался на их воздействие, разрушающее мораль. «Разве можно было разносить в пух и прах» в разделе критики «произведение ⟨...⟩, о котором несколькими строками ниже утверждалось, что оно представляет собой эпохальный шедевр. Притягательная сила становящегося все более крупным шрифта объявлений не знала преград: она становилась магнитной горой, отклоняющей стрелку компаса»[1].

1 Sainte Beuve. De la littérature induxtrielle. — In: Revue des deux mondes, 4e série, 1839. P. 682–683.

Эта «reclame» знаменует начало развития, завершением которого стала биржевая колонка в газетах, оплаченная заинтересованной стороной. Едва ли история газетной информации может быть написана в отрыве от истории коррупции прессы.

Места для информации требовалось немного; именно она, а не политическая передовая статья или роман с продолжением давали газете возможность ежедневно — в сочетании с умело варьируемой верстской — менять свой облик, что составляло часть ее внешней притягательности. Газета должна была постоянно обновляться; городские сплетни, театральные интриги, а также «полезные сведения» были ее излюбленными источниками. Присущая ей непритязательная элегантность, ставшая столь характерной для литературного раздела, примечается за ней с самого начала. Мадам Жирарден в своих «Парижских письмах» приветствует появление фотографии: «Сейчас многих занимает фотография — изобретение господина Дагерра, и нет ничего уморительнее разъяснений, которые наши салонные ученые дают по ее поводу. Господин Дагерр может быть спокоен, его тайну у него никто не похитит ⟨...⟩. Действительно, его открытие удивительно, но никто в нем толком ничего не понимает: слишком уж часто нам его растолковывали» [1].

Не так скоро и не повсеместно нашел признание стиль газетной эссеистики. В 1860 и 1868 году в Марселе и Париже были изданы два тома «Revue parisiennes» [«Парижского обозрения»] барона Гастона де Флотта. Его задача заключалась в борьбе с небрежностью исторических сведений, в особенности в литературных отделах парижской прессы. В кафе, во время

1 Mme Emile de Girardin née Delphine Gay. Oeuvres complètes. T. 4: Lettres parisiennes 1836–1840. Paris, 1860. P. 289–290.

аперитива происходило потребление газетной информации. «Привычка пить аперитив ⟨...⟩ установилась с появлением бульварной прессы. Прежде, когда существовали лишь большие, серьезные газеты ⟨...⟩, время аперитива не существовало. Оно стало логическим следствием „Парижской хроники“ и городских сплетен» [1].

Атмосфера кафе задавала редакторам темп службы новостей еще до того, как была изобретена соответствующая техника. Когда к концу Второй империи стал действовать электрический телеграф, бульвар утратил свою монополию. Отныне сообщения о происшествиях и преступлениях поступали со всего света.

Таким образом, адаптация литератора к обществу, в котором он находился, происходила на бульваре. Там он сталкивался с любым происшествием, с последней остротой или последним слухом. Там он раскрывал во всей красе свои отношения с коллегами и бонвиванами, при этом он зависел от эффектности производимого впечатления так же, как и кокотки от своего искусства одеваться *.

На бульваре проводит он свое свободное время, которое выставляет перед людьми как часть своего рабочего дня. Он ведет себя так, будто научился у Маркса тому, что стоимость любого товара определяется общественно необходимым временем, затраченным на его изготовление. В результате стоимость его собственной рабочей силы ввиду продолжительного безделья, которое в глазах публики предстает необходимым для

* «Немного присмотревшись, можно было легко обнаружить, что девушка, появляющаяся в восемь часов богато одетой, в элегантном костюме, — та же, что в девять предстает гризеткой, а в десять одевается крестьянкой» (F.-F.-A. Beraud. Les filles publiques de Paris, et la police qui les régit. Paris-Leipzig, 1839. T. 1. P. 51).

1 Gabriël Guillemot. Le bohème. Physionomies parisiennes. Dessins par Hadol. Paris, 1868. P. 72.

совершенствования этой силы, приобретает почти фантастические масштабы. Не одна только публика склонялась к подобным оценкам. Высокие гонорары за публикации в литературном отделе газеты показывают, что эти оценки были обусловлены общественными отношениями. И в самом деле, между понижением подписной платы, развитием отдела объявлений и растущим значением литературного отдела существовала связь.

«В силу новых обстоятельств» — снижения подписной платы — «газета должна жить за счет объявлений ⟨...⟩, чтобы получить много объявлений, необходимо, чтобы та часть полосы, что стала доской объявлений, попалась на глаза как можно большему числу читателей. Появилась потребность в приманке, обращенной ко всем безотносительно их личного мнения и замещающей политику любопытством ⟨...⟩. Как только была задана исходная точка, подписная цена в 40 франков, то с почти полной уверенностью дорога вела через объявления к роману с продолжением» [1].

Именно этим объясняются высокие гонорары литературного отдела. В 1845 году Дюма заключил с газетами «Constitutionnel» и «Presse» договор, по которому ему в течение пяти лет обязались выплачивать ежегодный гонорар не менее 63 тысяч франков при минимальной ежегодной продукции в восемнадцать томов [2].

Эжен Сю получил за «Парижские тайны» аванс в 100 тысяч франков. Гонорар Ламартина[15] за период с 1838 по 1851 год составил, согласно имеющимся подсчетам, до 5 миллионов франков. За «Историю жирон-

1 Alfred Nettement. Histoire de la littérature française sous le Gouvernement de Juillet. 2e éd. Paris, 1859. T. 1. P. 301–302.

2 См. Ernest Lavisse. Histoire de France contemporaine. Depuis la révolution jusqu'à la paix de 1919. T. 5: S. Charléty: La monarchie de juillet (1830–1848). Paris, 1921. P. 352.

дистов», сначала появившуюся в газете, он получил 600 тысяч франков. Сногсшибательные гонорары за расхожий литературный товар, разумеется, приводили к злоупотреблениям. Случалось, что издатели, приобретая рукопись, оставляли за собой право подписывать ее именем другого автора по своему усмотрению. Это предполагало, что некоторые удачливые романисты со спокойной совестью позволяли использовать свое литературное имя. Более подробно об этом можно прочесть в памфлете «Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et Cie» [«Фабрика романов, Торговый дом Александра Дюма и Ко.»] [1].

В «Revue des deux mondes» писали тогда: «Кто упомнит заглавия всех книг, подписанных господином Дюма? Знает ли он их сам? Если он не ведет гроссбух с колонками „дебет“ и „кредит“, то наверняка ⟨...⟩ забыл не одно из своих детищ, для которых он является законным, незаконным или приемным отцом» [2].

Поговаривали, что Дюма держал у себя в подвале целую команду нищих литераторов. И через десять лет после того, как об этом написали большие журналы, в 1855 году в небольшом богемном листке можно прочесть следующее живописное изображение удачливого романиста, которого автор именует де Санти: «Вернувшись домой, де Санти тщательно запирает входную дверь ⟨...⟩ и открывает маленькую потайную дверцу, скрытую за библиотекой. Так он попадает в довольно грязное, плохо освещенное помещение. Там сидит человек со спутанными волосами, с длинным гусиным пером в руке, поглядывающий мрачно, но подобострастно. В нем за версту можно узнать прирожденного

1 Eugène de [Jacquot] Mirecourt. Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et Companie. Paris, 1845.

2 Paulin Limayrac. Du roman actuel et de nos romanciers // Revue des deux mondes. T. 11. 14e année, nouvelle série, 1845. P. 953–954.

романиста, хоть он всего лишь бывший министерский чиновник, познакомившийся с искусством Бальзака благодаря чтению „Constitutionnel". Он и есть подлинный автор „Комнаты скелетов", он и есть романист» *[1].

В период Второй республики парламент пытался бороться с засильем газетной литературы. Был установлен налог: сантим за каждый номер газеты с продолжением романа. После введения реакционных законов о печати, ограничивших свободу слова и потому придавших литературному разделу газеты еще большее значение, это положение вскоре утратило силу.

Высокие гонорары за литературные публикации в газетах в сочетании с выходом на широкую публику приносили их авторам большую популярность. Кое-кому представлялось возможным соединить имеющиеся у него славу и средства — и политическая карьера открывалась для него сама собой. Отсюда появлялись новые формы коррупции, и последствия их были серьезнее, чем злоупотребление именами известных авторов. И если уж у литераторов пробудилось политическое честолюбие, то режим поспешил направить его по верному пути. В 1846 году Сальванди, министр колоний, предложил Александру Дюма предпринять за счет правительства — на это было выделено 10 тысяч франков — поездку в Тунис, чтобы заняться пропагандой колонизации. Экспедиция оказалась неудачной, стоила немалых средств и закончилась малым депутатским запросом в парламенте. Более удачливым был Сю,

* Использование литературных «негров» не ограничивалось романом с продолжением. Скриб[16] держал для написания диалогов своих пьес целый ряд анонимных сотрудников.

1 Paul Saulnier. Du roman en géneral et du romancier moderne en particulier // Le bohème. Journal non politique, 1re année, N 5, 29 avril 1855. P. 2.

не только увеличивший в результате успеха своих «Парижских тайн» число подписчиков «Constitutionnel» с 3600 до 20 000, но и избранный в депутаты голосами 130 000 парижских рабочих в 1850 году. Пролетарские избиратели выиграли от этого немного; Маркс назвал выборы «сентиментально смягчающим комментарием» [1] предшествовавшего им распределения мандатов. Если литература таким образом могла послужить началом политической карьеры привилегированных авторов, то и карьера эта в свою очередь могла быть использована для критического анализа их произведений. Примером этого служит Ламартин.

Решающие удачи Ламартина, «Méditations» [«Медитации»] и «Harmonies» [«Гармонии»], относятся ко времени, когда французское крестьянство еще пользовалось захваченными землями. В наивных стихах, обращенных к Альфонсу Карру[17], поэт сравнивает свое творчество с трудом виноградаря:

Tout homme avec fierté peut vendre sa sueur!
Je vends ma grappe en fruit comme tu vends ta fleur,
Heureux quand son nectar, sous mon pied qui la foule,
Dans mes tonneaux nombreux en ruisseaux d'ambre coule,
Produisant à son maître, ivre de sa cherté,
Beaucoup d'or pour payer beaucoup de liberté! [2]

[Любой свой тяжкий труд продать и горд, и рад!
Ты свой цветок продашь, а я — свой виноград;
Он под моей ногой становится нектаром
И сладким янтарем течет по бочкам старым,
И виноградаря хмелит его цена:
Свободу золотом он оплатил сполна!
(Перевод М. Яснова)]

1 Marx. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, op. cit. P. 68.
2 Alphonse de Lamartine. ⟨Oeuvres poétiques complètes. Ed. Guyard. Paris, 1963. P. 1506 («Lettre à Alphonse Karr»)⟩.

Эти строки, в которых Ламартин восхваляет свои успехи как подобные крестьянским и хвалится гонорарами, которые ему приносит его продукция на рынке, достаточно красноречивы, если рассматривать их не столько с моральной стороны *, сколько как выражение классового чутья Ламартина. Это было чутье мелкоземельного крестьянства. В этом заключена часть истории поэзии Ламартина. Положение мелкоземельного крестьянства стало в сороковые годы критическим. Его тяготило долговое бремя. Его земельные участки на деле находились уже «не на так называемых родных просторах, а в ипотечных списках» [1].

Тем самым крестьянский оптимизм, основа светлого взгляда на природу, свойственного лирике Ламартина, пошатнулся. «Если вновь возникавший надел, пребывавший в гармонии с обществом, зависимый от природных сил и подчиненный власти, защищавшей его своим авторитетом, естественно предполагал религиозный настрой, то измученный долгами, находящийся в разладе с обществом и властью, принуждающий к труду сверх сил надел естественно рождает антирелигиозный настрой. Небо было прелестным приложением к только что обретенной полоске земли, тем более что от него зависит погода; и оно становится оскорблением, когда его начинают навязывать в качестве замены земельного надела» [2].

* В открытом письме Ламартину ультрамонтаньяр Луи Вейо пишет: «Разве Вам не известно, что „быть свободным“ должно значить скорее: презирать блеск золота! А чтобы обеспечить себе свободу того рода, которая покупается золотом, Вы творите книги на тот же коммерческий манер, что овощи или вино!» (Louis Veuillot. Pages choisies avec une introduction critique par Antoine Albalat. Lyon-Paris, 1906. P. 31.)

1 Marx. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, op. cit. P. 122–123.

2 Marx. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, op. cit. P. 122.

Стихи Ламартина были облаками как раз на таком небе, как писал о том Сент-Бёв еще в 1830 году: «Поэзия Андре Шенье[18] ⟨...⟩ словно пейзаж, над которым Ламартин простер небо» [1].

Это небо рухнуло навсегда, когда французские крестьяне в 1849 году проголосовали за президентство Бонапарта. Ламартин внес свой вклад в подготовку этого вотума *.

«Он, должно быть, и не подозревал, — писал Сент-Бёв о его роли в революции, — что ему было назначено стать Орфеем, который своим золотым смычком направляет и умиротворяет вторгающихся варваров» [2].

Бодлер же сухо называет его «немного девкой, немного проституткой» [3].

Едва ли кто обладал более зорким взглядом, чем Бодлер, когда дело касалось проблематичных сторон этого блестящего явления. Это, возможно, связано с тем, что для него самого изначально этот особый золотой блеск оставался недоступным. Порше считает, что у Бодлера, похоже, не было выбора относительно того, куда отдавать свои рукописи [4].

* Используя донесения тогдашнего российского посла в Париже, Киселева, Покровский доказал, что события развивались таким образом, как их уже представлял себе Маркс в работе «Классовая борьба во Франции». 6 апреля 1849 года Ламартин уверил посла, что в город стягиваются войска — мера, которую буржуазия позднее пыталась оправдать рабочими демонстрациями 16 апреля. Замечание Ламартина, что для концентрации войск ему понадобится дней десять, в действительности бросает на эти демонстрации ложный свет. (См. M.N.Pokrowski. Historische Aufsdtze. Ein Sammelband. Wien-Berlin, 1928. S. 108–109.)

1 Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme. Nouvelle édition. (Poésie de Sainte-Beuve. 1re partie.) Paris, 1863. P. 159–160.

2 Sainte-Beuve. Les consolations, op. cit. P. 118.

3 Цит. по: François Porché. La vie douloureuse de Charles Baudelaire. Paris, 1926. P. 248.

4 См. Porché, op. cit. P. 156.

«Бодлеру, — пишет Эрнест Рейно, — приходилось ⟨...⟩ сталкиваться с жульничеством; он имел дело с издателями, спекулировавшими тщеславием светской публики, любителей и начинающих авторов и принимавшими рукописи, только если на книгу была подписка» [1].

Поведение самого Бодлера соответствует этой ситуации. Он отдает одну и ту же рукопись в несколько редакций, идет на повторные издания, нигде этого не упоминая. Он очень рано начинает смотреть на литературный рынок без всяких иллюзий. В 1846 году он пишет: «Каким бы прекрасным ни был дом, он прежде всего — и это до того, как глаз задержится на его красоте, — имеет столько-то метров в длину и столько-то — в ширину. Так же и литература, представляющая собой бесценнейшую материю, прежде всего измеряется числом строк; и литературный архитектор, которому одно только имя не обеспечивает барыша, не может торговаться» [2].

Вплоть до конца жизни место Бодлера на литературном рынке было незавидным. Подсчитали, что он всем своим творчеством заработал не более 15 тысяч франков.

«Бальзак губит себя кофе, Мюссе[19] оглушает себя абсентом ⟨...⟩, Мюржер умирает в госпитале, а теперь вот и Бодлер. И ни один из этих писателей не был социалистом!» [3] — пишет Жюль Труба, личный секретарь Сент-Бёва. Бодлер несомненно заслужил признание, которым наделяет его последняя фраза. Однако он не переставал понимать при этом истинное положение

1 Ernest Raynaud. Ch. Baudelaire. Etude biographique et critique suivi d'un essai de bibliographie et d'iconographie baudelairiennes. Paris, 1922. P. 319.

2 II. P. 385.

3 Цит. по: Eugène Crépet. Charles Baudelaire. Etude biographique, revue et mise à jour par Jacque Crépet. Paris, 1906. P. 196–197.

литератора. Для него было привычным делом сравнивать литератора — и в первую очередь самого себя — с проституткой. Об этом свидетельствует сонет «Продажной музе» — «La muse vénale». Вводное стихотворение к «Цветам зла», «Au lecteur» [«К читателю»][20], показывает поэта в неблаговидном положении человека, получающего звонкую монету за свои откровения. Одно из самых ранних стихотворений, не вошедших в «Цветы зла», обращено к уличной девке. Его вторая строфа гласит:

> Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme;
> Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme,
> Je tranchais du tartufe et singeais la hauteur,
> Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur[1].
>
> [Она за медный грош готова продаваться,
> Но было бы смешно пред нею притворяться
> Святошей и ханжой — я тоже из таких:
> Я и за полгроша продам свой лучший стих.
> *(Перевод М. Яснова.)*]

Последняя строфа, «Cette bohème-là, c'est mon tout» [Такова богема, таков весь я], с легкостью причисляет это существо к богемному братству. Бодлер знал, каково в действительности положение литератора: тот отправляется на рынок, как фланер, намереваясь поглазеть на его толчею, а на деле — чтобы найти покупателя.

2. Фланер

Ступив на рынок, писатель стал оглядываться там, словно в панораме. Его первые попытки сориентироваться отразились в своеобразном литературном

1 I. P. 209.

жанре. Это панорамная литература. Не случайно такие публикации, как «Книга о всякой всячине», «Французы, изображенные ими самими», «Дьявол в Париже», «Большой город», пользовались расположением столицы в то же время, что и панорамы. Эти книги состоят из отдельных очерков, которые своей ориентацией на истории из жизни знаменитостей словно повторяют пластический первый план панорамы, а информационным сопровождением — ее широкий фон. Множество авторов участвовало в этих изданиях. Тем самым подобные сборники являются отражением того же коллективного беллетристического труда, для которого Жирарден[1] открыл возможность публикации в литературном отделе газеты. Эти тома были салонным одеянием для письменной продукции, изначально предназначенной для уличного потребления. Наиболее значимое место в этой литературе занимали невзрачные терадки карманного формата, которые назывались «physiologies» [физиологии]. Они пестрели типажами, встречающимися тому, кто оглядывает рыночную площадь. Не было фигуры парижской жизни, от юркого уличного торговца на бульварах до франтов в оперном фойе, которая не была бы обрисована физиологическими очерками. Расцвет этого жанра приходится на начало сороковых годов. Он стал высшей школой литературного отдела газеты; поколение Бодлера эту школу прошло. То, что ему самому она мало что могла дать, свидетельствует о том, как рано он двинулся своим путем.

В 1841 году было выпущено семьдесят шесть новых физиологических очерков [1].

1 См. Charles Louandre. Statistique littéraire. De la production intellectuelle en France depuis quinze ans. Derniére partie. — Revue ds deux mondes, t. 20, 17e année, nouv. série, 15 nov. 1847. P. 686–687.

Далее начинается упадок этого жанра; с уходом буржуазной монархии исчез и он. В своей основе он был мелкобуржуазным. Монье[2], мастер этого жанра, был обывателем, наделенным необычайной способностью самонаблюдения. Физиологические очерки никогда не выходили за пределы чрезвычайно ограниченного обывательского кругозора. Поработав над городскими типажами, их авторы принялись за физиологию города. Появились очерки «Париж ночью», «Париж за столом», «Париж на воде», «Париж верхом», «Живописный Париж», «Париж в браке». Когда и эта жила истощилась, отважились на «физиологию» народов. Не забыли и о «физиологии» животных, которые издавна служили темой для безобидной насмешки. Главное было в безобидности. В своих штудиях по истории карикатуры Эдуард Фукс обращает внимание на то, что у истоков физиологических очерков стоят так называемые сентябрьские законы, то есть ужесточенные цензурные меры 1836 года. Из-за них целый штат способных и поднаторевших в жанре сатиры художников оказался одним махом отсеченным от политики. Если это удалось в графике, то уж в литературе правительственный маневр должен был тем более увенчаться успехом. Ведь в ней не было политической энергии, которую можно было бы сравнить с энергией Домье[3]. Таким образом, реакция стала предпосылкой, «объясняющей возникновение колоссального обозрения буржуазной жизни, которым ⟨...⟩ занялись во Франции ⟨...⟩. Все проходило перед глазами: дни радости и печали, работа и отдых, семейные нравы и холостяцкие обычаи, семья, дом, дети, школа, общество, театр, типажи, профессии»[1].

1 Eduard Fuchs. Die Karikatur der europäischen Völker. Erster Teil: Vom Altertum bis zum Jahre 1848. 4. Aufl. München, 1921. S. 362.

Неторопливая безмятежность этих описаний вполне согласна с настроем фланера, отправляющегося на асфальтовые мостовые пополнять свой гербарий. Однако уже тогда не все места в городе подходили для бесцельных прогулок. Широкие тротуары до Османа[4] были редкостью, узкие же не давали надежной защиты от проезжавших экипажей. Фланерство едва ли получило бы значимое развитие, если бы не пассажи. «Пассажи, недавнее изобретение промышленной роскоши, — сообщает иллюстрированный путеводитель по Парижу, вышедший в 1852 году, — представляют собой крытые стеклом, вымощенные мрамором проходы через целые массивы домов, владельцы которых объединились для подобного предприятия. По обеим сторонам этих проходов, освещаемых сверху, располагаются самые элегантные магазины, так что подобный пассаж оказывается городом, миром в миниатюре». В этом мире фланер чувствует себя как дома; он готов стать летописцем и философом «излюбленного места праздношатающихся и курильщиков, ярмарки всевозможных малых ремесел» [1].

Сам же он ищет там верного средства от скуки, процветающей под недремлющим оком окрепшей реакции. «Кто смог бы предаться скуке в человеческой толпе, — говорил, по свидетельству Бодлера, Гис[5], — тот глупец. Глупец, повторю я, и глупец презренный» [2].

Пассажи являются гибридом улицы и интерьера. Если говорить о литературной технике физиологических очерков, то речь идет об испытанном приеме газетного фельетона — обращать бульвар в интерьер. Улица становится для фланера квартирой, где он чувствует себя так же уютно, как буржуа — в своих четы-

1 Ferdinand von Gall. Paris und seine Salons. Bd. 2. Oldenburg, 1845. S. 22.

2 II. P. 333.

рех стенах. Блестящие эмалевые таблички компаний для него — такое же и даже более эффектное украшение стен, чем живопись, украшающая салон буржуа; балюстрады — его конторка, на которой он устраивает свою записную книжку; газетные киоски — его библиотеки, а террасы кафе — его эркеры, из которых он после завершенных трудов взирает на свое домашнее хозяйство. То, что жизнь во всем ее разнообразии, в ее неисчерпаемом изобилии вариаций только и может процветать на серой булыжной мостовой и на сером фоне деспотии, — вот в чем заключался политический подтекст словесности, к которой принадлежали физиологические очерки.

Эта словесность и в социальном отношении была достаточно скользкой. Длинный ряд странных и простоватых, симпатичных и суровых характеров, представленных читателю физиологическими очерками, объединялся одним: они безобидны, исполнены благодушия. Подобный взгляд на ближнего был слишком далек от реальности, так что без особо веских причин появиться не мог. Взгляд этот порождался беспокойством особого рода. Людям приходилось приспосабливаться к новому, чуждому обстоятельству, обычному для больших городов. Удачную формулировку нашел Зиммель[6], подметивший, в чем тут дело. «Тот, кто видит, не слыша, в гораздо большей степени ⟨...⟩ обуреваем беспокойством, чем тот, кто слышит, не видя. В этом заключается нечто примечательное для социологии большого города. Взаимоотношения людей в больших городах ⟨...⟩ отличаются ярко выраженным перевесом активности зрения над активностью слуха. Основной причиной этого является общественный транспорт. До появления омнибусов, железной дороги, трамваев в девятнадцатом столетии люди не оказывались в ситуации, когда они достаточно долгое время,

измеряемое минутами и даже часами, вынуждены смотреть друг на друга, не обмениваясь словами»[1].

Новое состояние было, как обнаруживает Зиммель, не таким уж уютным. Уже Булвер[7] подкреплял свое изображение жителя большого города в «Юджине Эраме», ссылаясь на высказывание Гёте, согласно которому любой человек, будь то самый благородный или самый презренный, несет в себе тайну, которая сделала бы его ненавистным всем окружающим, если бы она открылась[2].

Физиологические очерки как раз и подходили для того, чтобы отодвигать в сторону подобные беспокойные представления как незначащие мелочи. Они надевали на городских жителей, если можно так выразиться, оберегающие шоры «ограниченной городской скотины», как о том говорится в одном месте у Маркса[3].

Насколько основательно они по необходимости сужали поле зрения, показывает характеристика пролетариата в «Физиологии французской индустрии» Фуко: «Наслаждение покоем для пролетария прямо-таки утомительно. Пусть его дом под безоблачным небом будет совершенно утопать в зелени, овеянный ароматом цветов и окруженный птичьим щебетом, — если он в бездействии, то прелести уединенности не для него. Однако стоит только случайно донестись до его слуха резкому звуку или свистку с отдаленной фабрики, стоит ему только услышать равномерный стук, издаваемый водяным колесом мануфактуры, как чело его

1 G. Simmel. Mélange de philosophie rélativiste. Contribution à la culture philosophique. Traduit par A. Guillain. Paris, 1912. P. 26–27.

2 [E. G. Bulwer Lytton]. Eugene Aram. A tale. By the author of «Pelham», «Devereux» etc. Paris, 1832. P. 314.

3 Marx und Engels über Feuerbach. Der erste Teil der «Deutschen Ideologie». In: Marx-Engels Archiv, Bd. 1, Frankfurt a.M., 1926. S. 272.

проясняется ⟨...⟩. Он уже не чувствует утонченного цветочного аромата. Дым высокой фабричной трубы, гулкие удары молота о наковальню заставляют его трепетать от радости. Он вспоминает блаженные дни своего труда, направляемого духом изобретательства» [1].

Предприниматель, прочитав это описание, возможно, спокойнее обычного отходил ко сну.

И в самом деле, первое, что приходило в голову, — это внушать людям благожелательное представление друг о друге. Тем самым физиологические очерки вносили свою лепту в построение фантасмагории парижской жизни. Однако их приемы не могли дать серьезных результатов. Люди знали друг друга как кредитор должника, как продавец покупателя, как работодатель служащего — и прежде всего они знали друг друга как конкуренты. Пробуждать в них представление о партнерах как безобидных чудаках было делом довольно бесперспективным. И вот в этой литературе довольно рано зародился другой взгляд на вещи, обладавший гораздо большим энергетическим воздействием. Он восходит к физиогномике восемнадцатого столетия. Правда, он имеет довольно мало общего с солидными усилиями физиономистов того времени. У Лафатера[8] и Галля[9] наряду с умозрением и визионерством присутствовала и подлинная эмпирия. Физиологические очерки питались ею, ничего не добавляя от себя. Они уверяли, что каждый в состоянии, не будучи отягощенным специальными познаниями, угадывать профессию, характер, происхождение и образ жизни прохожих. У них этот дар предстает как способность, дарованная жителям большого города от рождения. Подобные убеждения более других были близки Бальзаку. Его пристрастие к масштабным высказываниям хорошо

1 Foucaud, op. cit. P. 222–223.

сочеталось с ними. Он пишет, например: «Гений настолько виден в человеке, что даже самый большой неуч, оказавшись в Париже и столкнувшись с великим художником, тут же поймет, к чему он прикоснулся» [1].

Дельво[10], друг Бодлера и наиболее интересный из газетных литераторов второго ряда, уверен, что в состоянии столь же легко разделить парижскую публику на слои, как геолог — напластования пород. Если бы это удалось, то жизнь в большом городе была бы далеко не столь тревожной, как это представлялось людям. Тогда не более чем красным словцом обернулся бы вопрос Бодлера: «Что значат опасности, подстерегающие в лесу и на равнине, по сравнению с повседневными потрясениями и войнами в недрах цивилизации? Сжимает ли человек свою одураченную добычу в объятиях на бульваре или пронзает дичь в глухом лесу, — разве это не тот же неизменный человек, то есть самое совершенное из всех хищных животных?» [2]

Бодлер обозначает эту жертву словом *dupe*, что значит «обманутый, тот, кого обвели вокруг пальца»; его противоположностью является знаток человеческих душ. Чем менее безопасным оказывается большой город, тем больше требуется, как полагали, хорошо разбираться в людях, чтобы действовать в нем. На самом же деле обостряющаяся конкуренция прежде всего заставляет индивида властно заявлять о своих интересах. Точное их знание часто оказывается при оценке поведения человека гораздо полезнее знания его сущности. Дар, которым фланер так любит похваляться, оказывается поэтому скорее одним из идолов, которых уже Бэкон поселил на рынке. Бодлер этому идолу не поклонялся. Вера в первородный грех хранила его от веры

1 Honoré de Balzac. Le cousin Pons. Ed. Conard. Paris, 1914. P. 130.
2 II. P. 637.

в знание людей. Он был заодно с де Местром[11], который в свою очередь соединил изучение догматов с изучением Бэкона[12].

Успокоительные микстурки, выставленные на продажу авторами физиологических очерков, вскоре перестали действовать. Зато литературе, державшейся возбуждающих и опасных сторон городской жизни, было уготовано большое будущее. Эта литература также имеет дело с толпой. Однако у нее другие приемы, нежели у физиологических очерков. Определение типажей значит для нее не много; она больше интересуется функциями, присущими человеческой массе в большом городе. Среди них выделялась одна, отмеченная уже в полицейском донесении накануне девятнадцатого века. «Почти невозможно, — пишет парижский тайный агент в 1798 году, — придерживаться добропорядочного образа жизни при большой плотности населения, когда каждый предстает для всех прочих, так сказать, неизвестным, а потому может никого и не стесняться» [1].

Здесь масса оказывается убежищем, укрывающим асоциального типа от преследователей. Среди ее опасных сторон эта функция массы обозначилась ранее других. С ней связаны истоки детективного жанра.

В годы террора, когда каждый несет в себе нечто от конспиратора, каждый попадает и в ситуацию, когда ему приходится изображать детектива. Фланерство дает ему для этого самые лучшие шансы. «Наблюдатель, — говорит Бодлер, — это принц, повсюду хранящий свое инкогнито» [2].

Если фланер таким образом становится детективом поневоле, то с точки зрения социальной это ему вполне

1 Цит. по: Adolphe Schmidt. Tableaux de la révolution française. Publiés sur les papiers inédits du département et de la police secrète de Paris. T. 3. Leipzig, 1870. P. 337.

2 II. P. 333.

кстати. Это оправдывает его праздность. Его бездействие лишь кажущееся. За ним скрывается бдительность наблюдателя, не упускающего из вида преступника. Так перед детективом открываются довольно широкие пространства самоощущения. Он вырабатывает формы реакции, подобающие темпу большого города. Он ловит события на лету; он может считать себя существом, близким художнику. Всякий похвально отзывается о быстром карандаше рисовальщика. Бальзак вообще полагает, что сила художника связана с быстротой восприятия *.

Соединение криминалистического чутья с легкой беззаботностью фланера — вот в общих чертах основа «Могикан Парижа» Дюма. Герой книги отправляется на поиски приключений, путешествуя за листком бумаги, брошенным на ветер. По какому бы следу ни двинулся фланер, тот приведет его к преступлению. В этом скрыт намек на то, как и детективный сюжет, несмотря на свой трезвый расчет, причастен фантасмагории парижской жизни. Детектив еще не прославляет преступника, но прославляет его преследователей, и прежде всего оправдывает причины, по которым они за ним охотятся. Мессак показал, как при этом проявляется стремление пробуждать ассоциации с Купером [1](13).

Самое интересное во влиянии Купера заключается в том, что это влияние не скрывают, напротив, его выставляют напоказ. В упомянутых «Могиканах Парижа» это проявляется уже в заглавии; автор дает читателю понять, что откроет ему в Париже дремучие леса и прерии. Гравюра на дереве, помещенная на фронтисписе

* В «Серафите» Бальзак говорит о «быстром взоре, восприятие которого поставляет фантазии стремительно сменяющиеся контрасты земных просторов».

1 См. Régis Messac. Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique. Paris, 1929.

третьего тома, изображает заросшую кустарником, в те времена почти безлюдную улицу, подпись гласит: «Дебри улицы д'Анфер». Издательский проспект этой книги описывает сюжет в блестящих напыщенных фразах, в которых чувствуется рука опьяненного своими успехами автора: «Париж и могикане ⟨...⟩, эти два понятия сталкиваются как qui vive [кто идет?] двух незнакомых гигантов. Их разделяет пропасть, а в ней вспыхивает соединяющая их электрическая искра, рожденная Александром Дюма». Феваль[14] еще прежде того перенес краснокожую женщину в полную приключений жизнь большого города. Ее зовут Това, и ей удается во время поездки в фиакре оскальпировать четверых своих белых спутников так, что кучер ничего не замечает. «Парижские тайны» в самом начале отсылают к Куперу, обещая, что герои книги, обитатели парижского дна, «ничуть не менее далеки от цивилизации, нежели дикари, столь превосходно изображенные Купером». Особенно же Бальзак отличался тем, что неустанно поминал Купера как образец для подражания. «Поэзия ужаса, наполняющая американские леса, в которых на тропе войны сталкиваются враждующие племена, — эта поэзия, столь удачно развитая Купером, точно так же присуща и мельчайшим деталям парижской жизни. Прохожие, лавки, наемные экипажи или человек, прильнувший к окну, — все это занимало телохранителей Пейрада столь же напряженно, как рухнувшее дерево, бобровая плотина, шкура бизона, недвижное каноэ или гонимый ветром лист — читателя романа Купера». Интрига у Бальзака богата игрой, смешивающей индейские сюжеты с детективом. Его «могикане в пенсне» и «гуроны в сюртуках» давно вызывали критику [1].

1 См. André le Breton. Balzac. L'homme et l'oeuvre. Paris, 1905. P. 83.

В то же время Ипполит Бабу, близко знавший Бодлера, писал в 1857 году, оглядываясь назад: «Если Бальзак ⟨...⟩ пробивает стены, чтобы проложить дорогу наблюдению, то любопытные приникают к дверям, чтобы подслушивать ⟨...⟩, со словом обращаются как police detective [полицейский детектив], как говорят наши чопорные соседи англичане» [1].

Детективный сюжет, пробуждающий интерес логической конструкцией (в принципе не обязательной для уголовной истории), впервые появляется во Франции с переводами рассказов По[15] «Тайна Мари Роже», «Убийство на улице Морг», «Похищенное письмо». Вместе с заимствованием этих моделей Бодлер воспринял и жанр. Творчество По свободно вливалось в его собственное, и Бодлер подчеркивает это обстоятельство, солидаризуясь с методом, в котором сходились отдельные жанры, использованные По. По был одним из наиболее блестящих мастеров техники новой литературы. Как замечает Валери [2], он первым обратился к опыту научного повествования, современной космогонии, изображения патологических состояний. Эти жанры были для него точным порождением метода, бывшего, по его мнению, универсальным. Именно в этом с ним солидаризуется Бодлер и пишет, следуя По: «Недалеко то время, когда поймут, что литература, отказывающаяся шагать, дружески обнявшись с наукой и философией, — литература убийственная и самоубийственная» [3].

Детективная новелла, наиболее значимое по своим последствиям техническое достижение По, принадле-

1 Hippolyte Babou. La vétité sur le cas de M. Champfleury. Paris, 1857. P. 30.

2 См. Baudelaire. Les fleurs du mal. Ed. Crès. Paris, 1928. — Introduction de Paul Valéry.

3 II. P. 424.

жала литературе, отвечавшей постулату Бодлера. Ее анализ — часть анализа творчества самого Бодлера, пусть он и не писал подобных историй. В виде disjecta membra [*лат.* разрозненных частей] «Цветам зла» известны три их решающих элемента: жертва и место преступления («Une martyre» [«Разрушение»]), убийца («Le vin de l'assassin» [«Хмель убийцы»]), толпа («Le crépuscule du soir» [«Вечерние сумерки»]). Отсутствует четвертый элемент, позволяющий разуму проникнуть в эту заряженную аффектами атмосферу. Бодлер не писал детективных новелл, потому что по структуре его инстинктов самоотождествление с детективом для него было невозможно. Расчет, конструктивный момент находился для него на стороне асоциального начала. Оно полностью погружено в жестокость. Бодлер был слишком хорошим читателем де Сада[16], чтобы стать конкурентом По *.

Изначальное социальное содержание детективной новеллы — исчезновение следов индивида в толпе большого города. Подробно этим мотивом По занимается в «Тайне Мари Роже», самой большой по объему из своих детективных новелл. Одновременно же эта история оказывается примером того, как используется журналистская информация для раскрытия преступлений. Созданный По детектив, шевалье Дюпен, действует не только на основании увиденного им, но и используя газетные сообщения. Критический анализ газетной информации становится несущей конструкцией повествования. В частности, необходимо установить время совершения преступления. Одна из газет, «Commerciel», полагает, что жертва, Мари Роже, была убита сразу же после того, как покинула дом своей матери.

* «Для объяснения зла следует всегда обращаться ⟨...⟩ к Саду» (II. P. 694).

«„Невозможно предположить, — настаивает газета, — чтобы кто-нибудь, столь известный публике, как эта молодая особа, мог пройти незамеченным три квартала“. Такую мысль мог высказать лишь мужчина, коренной парижанин, видный член общества, который, как правило, ходит только по определенным улицам в деловой части города. ⟨...⟩ Он проходит туда и обратно в определенные часы, и его маршрут пролегает по улицам, где ему на каждом шагу встречаются люди, интересующиеся им из-за общности их занятий. Мари же в своих прогулках вряд ли придерживалась какого-либо определенного маршрута. А в данном случае наиболее вероятным будет предположение, что она избрала путь, как можно более отличающийся от обычных. Сопоставление, которое, как мы подозреваем, подразумевала „Commerciel“, оказалось бы справедливым, только если бы два сопоставляемых индивида прошли через весь город. В этом случае, при условии равной обширности круга их знакомств, были бы равны и их шансы на равное число встреч со знающими их людьми. Я же считаю не только возможным, но и гораздо более вероятным, что Мари могла в любое заданное время проследовать по какому-либо из многочисленных путей, соединяющих ее жилище и жилище ее тетки, не встретив ни единого человека, который был бы ей известен или которому была бы известна она. Рассматривая этот вопрос наиболее полно и правильно, мы должны все время помнить о колоссальном несоответствии между кругом знакомств даже самого известного парижанина и всем населением Парижа» [1].

Если оставить в стороне контекст, в котором возникают эти рассуждения у По, то детектив хотя и утра-

1 Edgar Poe. Histoires extraordinaires. Trad. de Charles Baudelaire. (Ch. Baudelaire. Oeuvres complètes. T. 5; Traductions I. Ed. C. Lévy). Paris, 1885. P. 484–486. *(Перевод И. Гуровой.)*

чивает компетентность, однако проблема сохраняет свою значимость. В измененной форме она лежит в основе одного из наиболее знаменитых стихотворений «Цветов зла», сонета «A une passante» [«Прохожей»].

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! [1]

[Ревела улица, гремя со всех сторон.
В глубоком трауре, стан тонкий изгибая,
Вдруг мимо женщина прошла, едва качая
Рукою пышною край платья и фестон,

С осанкой гордою, с ногами древних статуй...
Безумно скорчившись, я пил в ее зрачках,
Как бурю грозную в багровых облаках,
Блаженство дивных чар, желаний яд проклятый!

Блистанье молнии... и снова мрак ночной!
Взор Красоты, на миг мелькнувшей мне случайно!
Быть может, в вечности мы свидимся с тобой;

Быть может, никогда! И вот осталось тайной,
Куда исчезла ты в безмолвье темноты.
Тебя любил бы я — и это знала ты!

(Перевод Эллиса.)]

1 I. P. 106.

В сонете «Прохожей» толпа предстает не как убежище для преступника, а как место, где скрывается избегающая поэта любовь. Можно сказать, что сонет — о роли толпы в существовании не буржуа, а человека как существа эротического. На первый взгляд ее роль может показаться негативной, но это не так. Видение, завораживающее эротически настроенного наблюдателя, в толпе не просто от него уходит — только благодаря этой толпе оно и приходит к нему. Восхищение городского жителя — любовь не столько с первого, сколько с последнего взгляда. «Jamais» [никогда] оказывается кульминацией встречи, в которой страсть, вроде бы несбывшаяся, на самом деле только и вспыхивает в поэте. В этой страсти он сгорает, однако из пламени не возникает птица Феникс. Возрождение в первом терцете открывает такой взгляд на происшедшее, который в свете предшествующей строфы оказывается чрезвычайно проблематичным. Тело пронзает судорога — не изумление видением, вторгающимся во все покои его существа, это скорее шок от того, как властная похоть внезапно захватывает одинокого горожанина. Дополнение «comme un extravagant» [как безумный] говорит почти об этом; значение, которое поэт придает тому обстоятельству, что представшая перед ним женщина носит траур, вовсе не предназначено это скрыть. В действительности между четверостишиями, описывающими происшедшее, и терцетами, дающими его преображенное толкование, — глубокая пропасть. Тибоде, сказавший относительно этих строк, что «они могли быть написаны только в большом городе» [1], не продвинулся далее самого поверхностного слоя. Их внутренняя конфигурация выражается

1 Albert Thibaudet. Intérieurs. Baudelaire, Fromentin, Amiel. Paris, 1924. P. 22.

в том, что в них сама любовь познается как стигматизированная большим городом *.

Со времен Луи Филиппа[17] у буржуа обнаруживается стремление компенсировать то, что их частная жизнь в большом городе проходит бесследно. Они пытаются решить эту проблему в собственных четырех стенах. Это выглядит так, словно для них дело чести — оставить в вечности след если не своих земных дней, то своих предметов быта и обстановки. Буржуа неутомимо собирают отпечатки множества предметов; они создают футляры и чехлы для тапочек и карманных часов, термометров и рюмок для яиц, столовых приборов и зонтов. Они предпочитают плюшевую и бархатную обивку, хранящую след от каждого прикосновения. Для макартовского стиля[18] — стиля конца Второй империи — квартира становится своего рода шкатулкой. Стиль делает ее футляром для человека и укладывает его туда со всеми его принадлежностями, обеспечивая сохранность человеческого следа, как природа хранит в граните след умерших растений. Не следует, однако, забывать, что у этого процесса было две стороны. Реальная или сентиментальная ценность сохраняемых таким образом предметов оказывается акцентированной. Их скрывают от профанного взгляда того, кто ими не владеет; особенно характерно, что при этом стирается их силуэт. Нет ничего удивительного в том, что

* Мотив любви к случайной прохожей подхватывает в одном из своих ранних стихотворений Георге. Решающий момент он все же упустил — движение толпы, несущее женщину мимо поэта. В результате возникает натужная элегия. Говорящий, как он признается своей даме, отвел свой взгляд, «влажный от томления, / не решаясь его в твой вперить взор» (Stefan George. Hymnen Pilgerfahrten Algabal. 7. Aufl., Berlin, 1922. S. 23). Бодлер не оставляет никаких сомнений в том, что *он* заглянул прохожей прямо в глаза.

сопротивление контролю, становящееся второй натурой асоциального элемента, обнаруживается и у обладающей собственностью буржуазии. В этом поведении можно усмотреть диалектическую иллюстрацию к тексту, публиковавшемуся с продолжением в «Journal officiel». Уже в 1836 году Бальзак писал в «Модесте Миньон»[19]: «Попробуйте-ка остаться неузнанными вы, несчастные дщери Франции, попытайтесь затеять самый пустячный роман, когда цивилизация отмечает на площадях час отъезда и прибытия фиакра, пересчитывает и дважды штемпелюет письма: при их поступлении на почту и при их разноске: когда она нумерует дома, заносит в реестр налогообложения даже этажи зданий, предварительно пересчитав все их ходы и выходы: когда ей скоро будет подвластна вся территория, изображаемая до мельчайших подробностей на огромных листах кадастра» [1].

Обширная сеть контроля, начиная со времен Французской революции, все теснее оплетала своими ячейками буржуазную жизнь. Хорошим показателем прогресса работы по учету и контролю в больших городах является нумерация домов. Наполеоновская администрация предписала в Париже обязательную нумерацию в 1805 году. Однако в пролетарских кварталах эта рядовая полицейская мера натолкнулась на сопротивление; о квартале столяров Сент-Антуан еще в 1864 году писали: «Если спросить кого-нибудь из обитателей этого предместья, какой у него адрес, то он непременно назовет имя, которое носит его дом, а не сухой официальный номер» [2].

Разумеется, в долговременной перспективе подобное сопротивление было бессильно против стремления

1 Balzac. Modeste Mignon. Ed. du Siècle. Paris, 1850. P. 99. *(Перевод О. Моисеенко.)*

2 Sigmund Engländer. Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen. 3. Theil. Hamburg, 1864. S. 126.

властей с помощью сложной регистрационной сети восполнить утрату следов человека, который оказался растворен в толпе больших городов. Бодлер чувствовал себя столь же ущемленным этим стремлением, как и какой-нибудь уголовник. Скрываясь от кредиторов, он обитал в кафе или читальнях. Случалось, что он значился одновременно по двум адресам — однако в день, когда требовалось заплатить за квартиру, он нередко ночевал у своих друзей, в третьем месте. Так он скитался по городу, давно переставшему быть родиной фланера. Любая постель, в которую он ложился, становилась для него «lit hasardeux» [случайной кроватью] [1].

Крепе насчитывает четырнадцать парижских адресов Бодлера в период между 1842 и 1858 годом.

Технические меры были призваны обеспечить процесс административного контроля. У истоков процедуры идентификации личности, современный стандарт которой задается разработанной Бертильоном дактилоскопией, стоит опознание личности по подписи. В истории этой процедуры узловым моментом является изобретение фотографии. Для криминалистики оно не менее значимо, чем изобретение книгопечатания для письменной культуры. Фотография впервые позволила надолго и однозначно запечатлеть следы отдельного человека. Детективный жанр начинается в тот момент, когда была окончательно одержана эта принципиальнейшая из всех побед над инкогнито. С того времени не прекращаются усилия зафиксировать слова и дела человека.

Знаменитая новелла По «Человек толпы» представляет собой нечто вроде рентгеновского снимка детективного повествования. Оболочка, какой в детективе является преступление, в ней отсутствует. Осталась

1 I. P. 115. [Из стихотворения «Туманы и дожди». *(Перевод В. Левика.)*]

одна арматура: преследователь, толпа, неизвестный, двигающийся по Лондону так, чтобы все время оставаться в гуще толпы. Этот неизвестный и есть фланер как таковой. Так понимал его и Бодлер, назвавший фланера в своем эссе о Гисе «l'homme des foules» [человеком толпы]. Однако описание этой фигуры, которое мы находим у По, свободно от снисходительности, с которой к ней относился Бодлер. Для По фланер — прежде всего тот, кому неуютно в своем собственном обществе. Оттого он стремится в толпу; неподалеку следует искать и причину, по которой он скрывается в толпе. По намеренно смазывает грань между фланером и асоциальным элементом. Чем труднее разыскать человека, тем больше он вызывает подозрений. Отказываясь от дальнейшего преследования, рассказчик внутренне подводит следующий итог своих наблюдений: «Этот старик, — произнес я наконец, — прообраз и воплощение тягчайших преступлений. Он не может остаться наедине с самим собой. Это человек толпы» [1].

Автор направляет интерес читателя не только на этого человека; с не меньшей энергией занят он и изображением толпы. И происходит это как по документальным, так и по художественным причинам. Она оказывается примечательной в обоих отношениях. Что прежде всего поражает, так это увлеченность, с которой рассказчик следит за зрелищем толпы. За ним следит из своего углового окна и кузен из известного рассказа Э. Т. А. Гофмана. Однако взгляд кузена, запертого у себя дома, весьма скован в своем движении по толпе. И насколько более проницателен взгляд человека, неотрывно следящего за толпой через витрину

1 Poe. Nouvelles histoires extraordinaires. Trad. der Charles Baudelaire. (Ch. Baudelaire. Oeuvres complètes. T. 6; Traductions II. Ed. C. Lévy). Paris, 1887. P. 102. *(Перевод М. Беккер.)*

кофейни! Различие в выборе наблюдательного пункта отражает отличие Берлина от Лондона. В одном случае — обыватель, сидящий в своем эркере, как в театральной ложе; если ему нужно повнимательнее присмотреться к происходящему на рыночной площади, у него под рукой есть театральный бинокль. В другом случае — безымянный потребитель, входящий в кофейню, чтобы вскоре вновь покинуть ее, повинуясь притяжению толпы, с которой он находится в постоянном соприкосновении. В одном случае множество пестрых жанровых картинок, складывающихся в альбом раскрашенных гравюр; в другом — грандиозная панорама, которая могла бы вдохновить великого мастера гравюры: бескрайняя людская масса, в которой никто не может рассмотреть другого со всей ясностью, но и никто не остается совсем скрытым от других. Немецкому бюргеру положены узкие границы. И все же по своим задаткам Гофман принадлежал к тому же семейству, что и По с Бодлером. В биографической заметке к его последним сочинениям говорится: «Вольная природа никогда не вызывала у Гофмана особого интереса. Его более всего занимал человек, общение с людьми, наблюдение за ними, просто созерцание людей. Когда он отправлялся летом на прогулку, что при хорошей погоде происходило ежедневно ближе к вечеру, то ⟨...⟩ нелегко было найти трактир или кондитерскую, в которую он бы не заглянул, чтобы посмотреть, что за народ там собрался» [1].

Позднее Диккенс, когда ему доводилось путешествовать, постоянно жаловался на отсутствие уличного шума, без которого у него работа не ладилась. «Не могу и выразить, как мне не хватает улиц, — писал он в 1846 году из Лозанны, работая над романом „Домби

1 E. T. A. Hoffmann. Ausgewählte Schriften. Bd. 15: Leben und Nachlaß. Von J. E. Hitzig. Bd. 3. 3. Aufl. Stuttgart, 1839. S. 32–34.

и сын". — Похоже, что они дают что-то моему мозгу, без чего он не может обойтись, когда необходимо работать. Неделю, две недели я могу прекрасно писать в уединенном месте; после этого мне достаточно одного дня в Лондоне, чтобы восстановиться ⟨...⟩. Однако напряжение и труд, необходимые для того, чтобы писать изо дня в день без этого волшебного фонаря, совершенно непомерны ⟨...⟩. Мои персонажи словно замирают, если их не окружает толпа» [1].

Среди многого, чем Бодлер недоволен в ненавистном ему Брюсселе, его более всего бесит одно: «Ни одной витрины. Фланерство, любимое народами, наделенными фантазией, в Брюсселе невозможно. Смотреть не на что, и на улицах нечего делать» [2].

Бодлер любил уединенность, но хотел ощущать ее в толпе.

В рассказе По на город опускаются сумерки. Он наблюдает город при свете газовых фонарей. Видение улицы как интерьера, в котором обитает фантасмагория фланера, неотделимо от газового освещения. Первые газовые фонари появились в пассажах. Ко времени детства Бодлера относятся первые попытки установить фонари под открытым небом, светильники появились на Вандомской площади. При Наполеоне III газовые фонари стремительно множатся на парижских улицах [3].

В результате безопасность в городе возросла; толпа на улице и в ночное время стала привычной, звездное небо исчезло из образов ночного города из-за фонарей в гораздо большей мере, чем из-за высоких

1 [Franz Mehring]. Charles Dickens // Die Neue Zeit, 1911/1912, Bd. 1. S. 622.

2 II. P. 710.

3 [Marcel Poete et al.]. La transformation de Paris sous le Second Empire. Exposition de la Biblothèque et les travaux historique de la ville de Paris. Organisée avec le concours des collections de P. Blondel [et al.]. Paris, 1910. P. 65.

домов. «Я запахиваю полог за заходящим солнцем: теперь оно отправилось в постель, как и подобает; у меня же остается только один свет — свет газового рожка»*[1].

Луна и звезды отныне не заслуживают упоминания.

Во времена расцвета Второй империи магазины на центральных улицах Парижа закрывались не ранее десяти вечера. Это был период активной ночной жизни. «Человеку позволительно отдохнуть, — писал тогда Дельво в посвященной второму часу пополуночи главе своей книги „Heures parisiennes“ [„Парижские часы“], — для этого у него есть возможность остановки и передышки, но спать он не имеет права»[2].

На Женевском озере Диккенс меланхолично вспоминает Геную, где у него было две мили освещенных улиц, по которым он мог блуждать ночью. Позднее, когда пассажи стали вымирать, а фланерство вышло из моды и газовый свет уже не казался столь благородным, последнему фланеру, печально двигавшемуся по пустому пассажу Кольбер, казалось, что дрожащий огонь газового рожка означал всего лишь то, что само пламя опасается, как бы в конце месяца не кончились деньги на его оплату[3].

В то время Стивенсон сочинил свой плач по исчезающим газовым фонарям. Стихотворение повторяет ритм движения уличного фонарщика, зажигающего фонарь за фонарем. Сначала этот ритм контрастирует с равномерной рассеянностью сумерек, затем — с тем жестоким шоком, который испытывают города, одним махом оказывающиеся в сиянии электрического

* Тот же образ в «Вечерних сумерках»: небо медленно запахивается, подобно гигантскому алькову, см. I. P. 108.

1 Julien Lemer. Paris au gaz. Paris, 1861. P. 10.

2 Alfred Delvau. Les heures parisiennes. Paris, 1866. P. 206.

3 См. Louis Veuillot. Les odeurs de Paris. Paris, 1914. P. 182.

освещения. «Этот свет должен падать лишь на убийц и государственных преступников, либо освещать коридоры в сумасшедшем доме — ужас, ужас, вот что он внушает» [1].

Есть основания полагать, что газовое освещение довольно поздно стало восприниматься столь идиллическим образом, подобно тому, как это отражено в эпитафии Стивенсона. Прежде всего, об этом свидетельствует разбираемый текст По. Едва ли можно описать воздействие этого света в более мрачных тонах: «⟨...⟩ лучи газовых фонарей, вначале с трудом боровшиеся со светом угасающего дня, теперь сделались ярче и озаряли все предметы своим неверным сиянием. Все вокруг было мрачно, но сверкало подобно черному дереву, с которым сравнивают слог Тертуллиана» [2(20].

«В доме, — можно прочитать у По в другом месте, — газовое освещение совершенно неуместно. Его мерцающий, резкий свет оскорбляет взор» [3].

Мрачной и рассеянной, подобно свету, в котором она движется, предстает и сама лондонская толпа. Это касается не только черни, выползающей ночью «из своих нор» [4].

Класс достаточно состоятельных служащих описывается у По следующим образом: «У каждого намечалась небольшая лысина, а правое ухо, за которое они имели привычку закладывать перо, презабавно оттопыривалось. Я заметил, что они всегда снимали и надевали шляпу обеими руками и носили свои часы на

1 Robert Louis Stevenson. Virginibus Puerisque and other papers. London. P. 192 («A plea for gas lamps»).

2 Poe. Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit. P. 94. *(Перевод М. Беккер.)*

3 Poe. Histoires grotesques et sérieuses. (Charles Baudelaire. Oeuvres complètes. T. 10). Paris, 1937. P. 207.

4 Poe. Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit. P. 94. *(Перевод М. Беккер.)*

короткой золотой цепочке добротного старинного образца»[1].

К непосредственности зрительного впечатления По в своем описании не стремился. Единообразие, которому подчиняется мелкий буржуа в силу своего присутствия в толпе, преувеличено; его шествие готово превратиться в униформированное. Еще более удивительно описание манеры движения толпы. «У большей части прохожих вид был самодовольный и озабоченный. Казалось, они думали лишь о том, как бы пробраться сквозь толпу. Они шагали нахмурив брови, и глаза их перебегали с одного предмета на другой. Если кто-нибудь нечаянно их толкал, они не выказывали ни малейшего раздражения и, пригладив одежду, торопливо шли дальше. Другие — таких было тоже немало — отличались беспокойными движениями и ярким румянцем. Энергично жестикулируя, они разговаривали сами с собой, словно чувствовали себя одинокими именно потому, что кругом было столько народу. Встречая помеху на своем пути, люди эти внезапно умолкали, но продолжали с удвоенной энергией жестикулировать и, растерянно улыбаясь, с преувеличенной любезностью кланялись тому, кто им мешал, ожидая, пока он не уйдет с дороги» *[2].

1 Poe. Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit. P. 90–91. *(Перевод М. Беккер.)*

* Параллель к этому месту обнаруживается в «Un jour de pluie» [«Дождливом дне»]. Стихотворение, хотя оно и подписано другим именем, принадлежит Бодлеру (см. Baudelaire Ch. Vers retrouvés. Ed. J. Mouquet. Paris, 1929). Совпадение последней строки с упоминанием Тертуллиана у По поразительно тем более, что вещь была написана не позднее 1843 года — в то время, когда Бодлер ничего не знал о По.

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,
Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,
Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
Partout fange, déluge, obscurité du ciel:
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel! (I. P. 211)

2 Poe. Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit. P. 89. *(Перевод М. Беккер.)*

Может показаться, что речь идет о подвыпивших и опустившихся типах. На самом же деле речь идет о «людях с положением, коммерсантах, стряпчих и биржевых маклерах» [1].

Дело здесь не в психологии классов *.

У Зенефельдера[21] есть литография, изображающая игорный клуб. Никто из ее персонажей не предается игре обычным способом. Каждый одержим своим аффектом: один безудержной радостью, другой недоверием к партнеру, третий мрачным отчаянием, четвертый лезет в драку, а кто-то готовится наложить на себя руки. Своей экстравагантностью графический лист напоминает По. И все же критический запал По более масштабен, под стать ему и средства. Мастерский ход его изображения заключается в том, что он выражает безнадежную изолированность людей в их частных интересах не через различия в их действиях, как это делает Зенефельдер, а через неупорядоченное однообразие, будь то однообразие их одежды или их поведения. Готовность, с которой получившие в толпе толчок еще и извиняются, дает указание на то, откуда берутся средства, используемые По. Они происходят из клоунского репертуара. И он использует их так же,

* Образ Америки, какой ее представлял себе Маркс, соткан, похоже, из той же материи, что и описание По. Маркс подчеркивает «лихорадочное молодое движение материального производства» в Штатах и возлагает на него вину за то, что «не было ни времени, ни удобного случая», чтобы «разделаться со старым миром духов» (Marx. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, op. cit. S. 30). У По даже физиономия деловых людей скрывает в себе нечто демоническое. Бодлер описывает, как с наступлением темноты в воздухе «вяло, как дельцы, пробуждаются злые демоны» (I. P. 108). Возможно, это место в «Вечерних сумерках» возникло не без влияния По.

1 Poe. Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit. P. 89–90. *(Перевод М. Беккер.)*

как позднее их будут использовать актеры-эксцентрики. В работе эксцентрика соотнесенность с экономикой очевидна. Своими угловатыми движениями он имитирует действие как машин, подающих ткань, так и конъюнктуры, продвигающей товары. Сходное подражание «лихорадочному ⟨...⟩ движению материального производства» и соответствующим формам деловой жизни осуществляют движущиеся в изображенной у По толпе. В описании По предвосхищено то, что стал делать позднее своими аттракционами луна-парк, превращающий маленького человека в клоуна-эксцентрика. Люди ведут себя у По так, словно они в состоянии выполнять только рефлекторные движения. Эти действия предстают еще более лишенными человеческих свойств из-за того, что у По упоминаются только люди. Если толпа останавливается, то это происходит не из-за того, что ей мешают экипажи, — о них нет ни слова, — а из-за того, что путь ей преграждают другие толпы. В человеческой массе такого рода расцвет фланерства был невозможен.

В Париже времен Бодлера дело до этого еще не дошло. Паромы еще пересекали Сену в тех местах, где позднее пролегли мосты. В год смерти Бодлера одному из предпринимателей еще могло прийти в голову пустить по городу для удобства состоятельных горожан пять сотен паланкинов. Еще были популярны пассажи, в которых фланер мог забыть об экипажах, теснивших на улице пешеходов. Были прохожие, врезавшиеся в толпу, но были еще и фланеры, которым нельзя было обойтись без своего поля действия, без приватного пространства. Фланер — праздношатающаяся личность, в этом его протест против разделения труда, обращающего людей в специалистов. Точно так же протестует он и против их деловитости. Году в 1840-м хорошим тоном считалось выгуливать черепах в пассажах. Темп,

заданный черепахой, вполне подходил фланеру. Будь его воля, то и прогрессу пришлось бы освоить черепаший шаг. Однако последнее слово осталось не за ним, а за Тейлором[22], провозгласившим лозунг «долой фланерство»[1].

Кое-кто стремился заранее получить представление о будущем. Как писал в 1857 году Ратье в своем утопическом сочинении «Paris n'existe pas» [«Париж не существует»], «фланер, которого можно было прежде встретить на улице и перед витринами, этот ничтожный, никчемный, вечно глазеющий тип, обуреваемый дешевыми страстями и не ведающий ничего кроме мостовой, фиакров и газовых фонарей ⟨...⟩ превратился теперь в земледельца, винодела, занялся выработкой льна, производством сахара, изготовлением стальных изделий»[2].

Продолжая свои блуждания, человек же толпы под вечер оказывается в еще открытом универсальном магазине. Там он как рыба в воде. Существовали ли во времена По многоэтажные магазины? Как бы то ни было, По пишет, что пребывающий в вечном движении прохожий ходил по магазинам «в течение полутора часов». «Он заходил во все лавки подряд, ни к чему не приценивался, не произносил ни слова и диким, отсутствующим взором глядел на все окружающее»[3].

Если пассаж — классическая форма интерьера, каким представляется фланеру улица, то его деградированной формой является универсальный магазин. Универсальный магазин — последнее прибежище фла-

1 Georges Friedmann. La crise du progrès. Esquisse d'histoire des idées 1895–1935. 2e éd. Paris, 1936. P. 76.

2 Paul-Ernest de Rattier. Paris n'existe pas. Paris, 1857. P. 74–75.

3 Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit. P. 98. *(Перевод М. Беккер.)*

нера. Если сначала улица стала для него интерьером, то теперь этот интерьер стал для него улицей, и он принялся блуждать по лабиринту товаров, как прежде блуждал по городскому лабиринту. Замечательная особенность рассказа По заключается в том, что он объединяет и самое раннее описание фланера, и символ его конца.

Жюль Лафорг[23] сказал о Бодлере, что тот первым заговорил о Париже как «осужденный на ежедневное столичное существование» [1].

Он мог бы сказать, что тот первым заговорил и об опиате как данном для облегчения мук этому — и только этому — осужденному. Толпа не только новейшее прибежище отверженных; она и новейший наркотик бесприютных. Фланер бесприютен в толпе. Тем самым он разделяет судьбу товара. Эту особенность он не сознает. Однако от этого она сказывается на нем ничуть не меньше. Она пронизывает его блаженным облегчением, как наркотик, позволяющий ему забыть множество унижений. Опьянение, которому предается фланирующий, сродни состоянию товара, окруженного толпой покупателей.

Если бы у товара была душа — о чем Маркс сказал как-то в шутку [2], — то она была бы самой проникновенной из всех, когда-либо существовавших на свете. Ведь она должна была бы в каждом видеть покупателя, в чьи руки и в чей дом она желала бы попасть. А ведь именно способность проникаться состоянием других — это и есть природа опьянения, которому предается фланер в толпе. «Поэт пользуется ни с чем не сравнимой привилегией быть по желанию самим собой и кем-то другим. Подобно блуждающим душам, ищущим тело,

1 Jules Laforgue. Mélanges posthumes. Paris, 1903. P. 111.
2 Marx. Das Kapital, op. cit. S. 95.

он может, когда захочет, войти в обличье другого. Любое обличье открыто для него; если какие-то места кажутся ему недоступными, то это потому, что они в его глазах не стоят усилий, необходимых для их посещения»[1].

Так говорит сама душа товара. Именно последние слова довольно точно дают представление о том, что товар бормочет бедняге, бредущему вдоль витрины с красивыми и дорогими вещами. Они ничего не хотят о нем знать, они им не проникаются. В характерной зарисовке «Les foules» («Тóлпы») говорит другими словами сам фетиш, и отзвук его слов так силен в чувствительной натуре Бодлера, что способность проникнуться неорганическим явлением оказывалась одним из источников его вдохновения *.

* К примерам, собранным в первой части, следует прибавить как один из наиболее важных второе стихотворение из озаглавленных «Сплин». Вряд ли кто до Бодлера мог написать нечто подобное его строке «Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées» [Я старый будуар, весь полный роз поблекших] (I. P. 86). Все стихотворение настроено на проникновение материей, являющейся мертвой в двойном смысле. Во-первых, это материя неорганическая, во-вторых — выбывшая из процесса обращения.

Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Saharah brumeux;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche. (I. P. 86)

[Кусок материи живой, ты будешь вечно
Гранитом меж валов пучины бесконечной,
Вкушающий в песках Сахары мертвый сон!
Ты, как забытый сфинкс, на карты не внесен, —
Чья грудь свирепая, страшась тепла и света,
Лишь меркнущим лучам возносит гимн привета!
(Перевод Эллиса.)]

Образ сфинкса, завершающий стихотворение, наделен мрачной прелестью надзирателей у входа в магазины, каких еще можно встретить в пассажах.

1 I. P. 420–421.

Бодлер был знатоком наркотических препаратов. Тем не менее от него, судя по всему, ускользнуло одно из наиболее значимых в социальном отношении действий наркотиков. Оно заключается в том, что наркоманы, находясь под воздействием наркотика, становятся очаровательны. Этот же эффект обнаруживает товар под воздействием шумящей вокруг него, возбужденной толпы. Массовость публики, благодаря которой, собственно, и формируется рынок, обращающий товар в товар, усиливает очарование товара для среднего покупателя. Когда Бодлер говорит о «религиозном экстазе больших городов»[1], то неназванным субъектом этого состояния можно было бы считать товар. А «священная проституция души», в сравнении с которой «то, что люди именуют любовью, представляется поистине мелким, ограниченным и слабым»[2], может быть только — если противопоставление любви сохраняет свой смысл — проституцией товарной души. «Cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe» [*фр.* Эта святая проституция души посвящает себя всему целиком, поэзии и милосердию. И в неожиданности, которое внезапно себя проявляет, и в неизвестности, которое минует.][3], говорит Бодлер. Именно на эту поэзию и на это милосердие претендуют занимающиеся проституцией. Они вкусили тайн открытого рынка, они ни в чем не уступали товару. Рынку обязан был он своими прелестями, и эти прелести становились средствами воздействия. Именно такими описывает их Бодлер в «Вечерних сумерках»:

> A travers les lueurs que tourmente le vent
> La prostitution s'allume dans les rues;

1 II. P. 627.
2 I. P. 421.
3 I. P. 421.

Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange [1].

[И проституция вздымает меж огней,
Дрожащих на ветру, свой светоч ядовитый...
Как в муравейнике, все выходы открыты;
И, как коварный враг, который мраку рад,
Повсюду тайный путь творит себе Разврат.
Он, к груди города припав, неутомимо
Ее сосет.

(Перевод В. Брюсова.)]

Лишь масса городских жителей позволяет проституции распространиться на значительную часть города. И лишь масса позволяет сексуальному объекту испытывать опьянение от той бездны очарования, которое он сам распространяет на окружающих.

Не всякого захватывало пьянящее зрелище, представляемое толпой большого города. Задолго до того, как Бодлер написал свое стихотворение в прозе «Тóлпы», Фридрих Энгельс попытался живописать суету лондонских улиц. «Такой город, как Лондон, в котором можно часами блуждать, даже не приближаясь при этом к окраине, не находя и малейшего знака, указывающего на близость сельских просторов, — вещь своеобразная. Эта колоссальная централизация, это скопление полутора миллионов человек в одном месте усиливает мощь этих полутора миллионов стократно ⟨...⟩. Однако жертвы, которых ⟨...⟩ это стоило, обнаруживаются лишь позднее. Проведя день-другой на мостовой главных улиц ⟨...⟩, замечаешь, что эти лондонцы должны были пожертвовать лучшей частью своей человеческой натуры, чтобы добиться всех тех чудес цивили-

1 I. P. 108.

зации, которыми кишит их город, что в них пропадают, так и не пробудившись, или оказываются подавленными сотни сил ⟨...⟩. Уже в уличной толчее есть что-то отвратительное, нечто возмущающее человеческую натуру. Разве все эти сотни тысяч людей всех классов и всех сословий, протискивающиеся в этой толпе, разве все они — не люди, наделенные одними и теми же свойствами и способностями, а также одним и тем же стремлением стать счастливым? ⟨...⟩ И все же они мчатся друг мимо друга, словно нет у них ничего общего, словно нет им друг до друга дела, и все же единственное их согласие — молчаливый уговор, что каждый будет держаться той стороны тротуара, что справа от него, чтобы два несущихся друг навстречу другу потока не препятствовали друг другу; и все же никому не приходит в голову удостоить других хотя бы взгляда. Жестокое равнодушие, бездушная изоляция каждого индивида, поглощенного своими частными интересами, проявляется тем отвратительнее и оскорбительнее, чем больше этих индивидов оказывается спрессовано в небольшом пространстве»[1].

Фланер лишь по видимости пронизывает эту «бездушную изоляцию каждого индивида, поглощенного своими частными интересами», наполняя пустоту, вызванную в нем его собственной изоляцией, заимствованными, да еще и сочиненными интересами других людей. Рядом с ясным описанием Энгельса невнятно звучат слова Бодлера: «Удовольствие, испытываемое от пребывания в толпе, — это таинственное выражение наслаждения умножением числа»[2]; однако высказывание

1 Engels. Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen. 2. Ausg. Leipzig, 1848. S. 36–37.

2 II. P. 626.

проясняется, если представить себе, что произносится оно не столько человеком, сколько товаром. Поскольку человек, будучи рабочей силой, является товаром, то ему нет и нужды специально представлять себя товаром. Чем больше этот образ бытия, к которому он приговорен способом производства, входит в его сознание, — чем дальше продвигается его пролетаризация, — тем больше пронизывает его ледяное дыхание товарного хозяйства, тем меньше ему будет необходимо входить в роль товара. Однако класс мелких буржуа, к которому принадлежал Бодлер, в тот момент еще не дошел до такого состояния. На ведущей вниз лестнице, о которої здесь идет речь, он еще находился на верхних ступенях. Для многих из них еще должен был настать день неизбежного столкновения с товарным характером своей рабочей силы. Но этот день еще не пришел. Так что у них пока еще была возможность, так сказать, воспользоваться оставшимся временем. Поскольку их уделом в лучшем случае могло быть удовольствие, а никак не господство, то и отпущенный им историей срок использовался для праздного времяпрепровождения. Кто отправляется убивать время, ищет наслаждения. Но при этом было ясно, что наслаждению этого класса были положены тем более узкие пределы, чем больше он стремился ему предаться *в пределах* этого общества. Менее ограниченным наслаждение оказывалось, когда он был в состоянии получать удовольствие *от этого* общества. Если же он желал достичь в наслаждении этого рода виртуозности, то без вчувствования в товар ему было не обойтись. И отведать этого проникновения в товарность он должен был с вожделением и робостью, подсказанными ему предчувствием его собственной судьбы как класса. В конце концов он должен был выработать перед лицом этой судьбы некоторый чувствительный

орган, способный находить прелесть даже в попорченном, в гниющем. Бодлер, говорящий в стихотворении о куртизанке, что «сердце ее, помятое, как персик, созрело для мудрой жизни» так же, как и ее тело, был наделен таким чувствительным органом. Благодаря ему он мог испытывать от этого общества наслаждение, будучи уже наполовину отверженным им.

В позе предающегося подобному наслаждению Бодлер погружался в созерцание толпы. Самое же глубокое очарование этого зрелища заключалось в том, чтобы не пытаться спрятаться в опьянении, которое оно ему дарило, от ужасной социальной действительности. Бодлер удерживал ее в своем сознании, правда, так, как «все еще» продолжают сознавать реальность опьяневшие. Поэтому большой город у Бодлера почти никогда не предстает в непосредственном изображении его обитателей. Прямота и ожесточенность, с которой такой автор, как Шелли, запечатлел Лондон в образе населяющих его людей, не подошли бы для Парижа, увиденного Бодлером.

Hell is a city much like London —
A populous and a smoky city;
There are all sorts of people undone;
Small justice, and still less pity [1].

[Град Лондон есть подобье Ада:
Мгла, безысходность, многолюдье.
И вход заказан в оба града
Для доброты и правосудья.
(Перевод А. Глебовской.)]

Для фланера эта картина словно подернута пеленой. И пелену эту образует толпа; она колышется

1 Percy Bisshe Shelley. The complete poetical works. London, 1932. P. 346 («Peter Bell the third part»)[24].

«в изгибах сумрачных старинных городов»[1]. Она обращает для фланера ужас в очарованье[2]. Лишь когда эта пелена оказывается прорванной и взгляду фланера предстает «одна из людных площадей», опустевшая во время уличных боев[3], он тоже начинает видеть город в истинном свете.

Если требуется подтверждение мощи, с какой опыт толпы взволновал Бодлера, то можно указать на тот факт, что под знаком этого опыта Бодлер попытался вступить в соревнование с Гюго. Для Бодлера было очевидно, что именно здесь скрывалась сила Гюго. Он восхваляет в Гюго «caractère poétique... interrogatif» [вопрошающий... поэтический характер][4] и добавляет, что тот не только умеет четко и ясно передать ясное, но и с непременной смутностью изображает то, что может быть явлено только в темном и неясном виде. Из трех стихотворений «Парижских картин», посвященных Гюго, одно начинается с обращения к заполненному людьми городу — «О город, где плывут кишащих снов потоки»[5] — другое же следит, как через толпу, сквозь «пеструю картину»[6] города бредут старушки *.

Толпа была новым предметом лирики. Еще новатора Сент-Бёва хвалили за то, что он, как это и подобает поэту, «находит толпу несносной»[7].

* В цикле «Старушки» третье стихотворение подчеркивает его соперничество почти дословной близостью к третьему стихотворению в цикле Гюго «Фантомы». Таким образом, соотнесенными оказались сильнейшие из написанных Бодлером и слабейшие из написанных Гюго стихи.

1 I. P. 102. *(Перевод П. Якубовича.)*
2 Ср. I. P. 102.
3 II. P. 193.
4 II. P. 522.
5 II. P. 100. *(Перевод Эллиса.)*
6 I. P. 103.
7 Sainte-Beuve. Les consolations, op. cit. P. 125. (Цитируемое Сент-Бёвом по рукописи высказывание принадлежит Жоржу Фарси.)

Этот предмет поэзии был открыт Гюго во время его изгнания на Джерси. В своих одиноких прогулках по побережью он видел себя в толпе благодаря одной из могучих антитез, без которых немыслимо его вдохновение. Толпа входит в поэзию Гюго как предмет созерцания. Ее моделью является океан, а мыслитель, погруженный в размышления при виде этого вечного зрелища, и есть истинный исследователь толпы, которой он отдается, как шуму прибоя. «Подобно тому как он, изгнанник, бросает взгляд с одинокой скалы на великие страны с их богатыми судьбами, точно так же он взирает и на прошлое народов ⟨...⟩. Он углубляется со своими судьбами в гущу событий, и они становятся для него живыми и сливаются с бытием природных стихий, с морем, с выветренными скалами, с несущимися облаками и с прочими возвышенными явлениями, свойственными одинокой и спокойной жизни в общении с природой» [1].

«L'océan même s'est ennuyé de lui» [Даже океан смирялся перед ним], — сказал о Гюго Бодлер, лучом своей иронии коснувшись поэта, предающегося размышлениям на скалистом берегу. Бодлер не ощущал порыва, приковывающего внимание к театру природы. Его опыт толпы вмещал следы «обид и тысячи толчков», достающихся прохожему в городской толчее и не дающих уснуть осознанию своего «я». (В сущности, именно этим осознанием «я» наделяет он фланирующий товар.) Толпа никогда не вызывала у Бодлера искушения запустить лот мысли в пучины мира. Гюго же пишет: «les profondeurs sont des multitudes» [глубин — множество] [2], открывая тем самым для своих размышлений

1 Hugo von Hofmannsthal. Versuch über Victor Hugo. München, 1925. P. 49.

2 Цит. по: Gabriel Bounoure. Abîmes de Victor Hugo. — In: Mesures, 15 juillet 1936. P. 39.

огромный простор. Естественно-сверхъестественное, поразившее Гюго в толпе, можно встретить и в лесу, и среди зверей, и в морском прибое; в каждом из этих явлений может на мгновение блеснуть физиономия большого города. «Pente de la rêverie» [«Бездны мечты»] рисует величественную картину переплетения всего множества живых существ.

> La nuit avec la foule, en ce rêve hideux,
> Venait, s'épaississant ensemble toutes deux,
> Et, dans ces régions que nul regard ne sonde,
> Plus l'homme était nombreux, plus l'ombre était
> profonde[1].
>
> [Так, в мрачной грезе той, средь сонма диких див,
> Вся ночь безумная прошла, мой дух смутив.
> В краях, куда ничье не проникало око,
> Где без числа людей, где море тьмы глубокой...
> *(Перевод Д. Бродского.)*]

А также:

> Foule sans nom! chaos! des voix, des yeux, des pas.
> Ceux qu'on n'a jamais vus, ceux qu'on ne connaît pas.
> Tous les vivants! — cités bourdonnant aux oreilles
> Plus qu'un bois d'Amérique ou des ruches d'abeilles[2].
>
> [Безумие, чему нет меры и границ,
> Хаос неведомых шагов, наречий, лиц!
> Громады городов, их гул, превосходящий
> Гуденье тысяч пчел иль ропот дикой чащи.
> *(Перевод Д. Бродского.)*]

С помощью толпы природа заявляет о своих изначальных правах на город. Однако не одна природа осуществляет таким путем свои права. В «Отверженных»

1 Hugo. Oeuvres complètes, op. cit. Poésie. T. 2: Les orientales, Les feuilles d'automne. Paris, 1880. P. 365.

2 Hugo, op. cit. P. 363.

есть удивительное место, в котором жизнь леса предстает архетипом массового сосуществования. «Происходящее на этой улице не было бы удивительным для леса; стволы и подлесок, мелкий кустарник, неразлучно переплетенные ветви и высокие травы ведут свою жизнь в полутьме, обитающее ниже человеческого роста воспринимает находящееся над человеком сквозь туман». В этом изображении можно обнаружить то, что определяло свойственный Гюго опыт толпы. В толпе находящееся ниже человека вступает в соприкосновение с тем, что витает над ним. Этот свальный грех определяет все прочие связи. Толпа предстает у Гюго чудищем, порождаемым необузданными, сверхчеловеческими силами из того, что стоит ниже человека. Визионерский прорыв, заключенный в концепции толпы у Гюго, более адекватен социальному бытию, чем «реалистический» подход, с которым он относился к ней в политике. Ведь толпа и в самом деле — игра стихий, если это выражение можно приложить к общественным отношениям. Улица, пожар, несчастный случай на дороге собирают вместе людей, оказывающихся свободными от классовых характеристик. Они предстают конкретными скоплениями; однако в социальном отношении они остаются абстрактными, то есть погруженными в свои изолированные частные интересы. Моделью их являются покупатели, клиенты, собирающиеся — следуя каждый своим частным интересам — на рынке ради «общего дела». Эти скопления часто ведут лишь статистическое существование. Оно скрывает то, что является в них подлинно чудовищным: сложение частных лиц как таковых благодаря случайному действию их частных интересов. Однако когда подобные скопления оказываются предметом внимания — а об этом заботятся тоталитарные государства, постоянно и в обязательном порядке собирая

свою клиентуру в толпы по всем поводам, — их ублюдочный характер проявляется со всей ясностью. И прежде всего это происходит для самих участников. Они обращают случайность рыночного хозяйства, сводящего их вместе, в «судьбу», в которой вновь обретает себя «раса», «порода». Тем самым они высвобождают одновременно и стадные инстинкты, и рефлекторную деятельность. Народы, находящиеся на авансцене Западной Европы, знакомятся со сверхъестественным, которое Гюго узрел в толпе. Правда, Гюго не смог разобрать, какой исторический знак — плюс или минус — присущ этой величине. Однако в его творчестве это нашло отражение в странном искажении: в форме спиритических протоколов.

Контакт с миром духов, повлиявший, как известно, во время пребывания Гюго на Джерси с равной глубиной и на его жизнь, и на творчество, был, как ни странно это звучит, прежде всего контактом с массами, которого поэт в изгнании, естественно, оказался лишен. Ведь толпа — способ существования мира духов. Так, Гюго самого себя видел прежде всего гением в сонме гениев, бывших его предками. В «Вильяме Шекспире» целые страницы заполнены рапсодиями, изображающими вереницу этих властителей духа, начиная Моисеем и кончая Гюго. Однако это только небольшая группа в гигантской толпе усопших. Римское ad plures ire [*лат.* разделить общую судьбу, умереть] было для хтонического таланта Гюго отнюдь не пустым звуком. Духи умерших явились поздно, как вестники ночи, в последнем сеансе. Записи, сделанные на Джерси, сохранили их послания: «Всякий великий человек трудится над двумя творениями. Над творением, создаваемым им при жизни, и над своим духовным творением (...). Живущий поглощен первым творением. Однако ночью, в глубокой тишине, в этом живущем —

о ужас! — пробуждается творец духовный. Как? — восклицает тварное создание. — Это еще не все? Нет, — отвечает дух, — поднимайся, разразилась буря, собаки и лисы воют, повсюду тьма, природа объята смятением, она содрогается под бичом Господним ⟨...⟩. Духовный творец видит фантомную идею. Слова упираются, и фраза застывает в страхе ⟨...⟩, окно тускнеет, и лампа в ужасе мерцает ⟨...⟩. Берегись, живущий, берегись, человек земного века, подданный мысли, порожденной землей. Ибо пред тобой безумие, пред тобой могила, пред тобой бесконечность, пред тобой фантомная идея» [1].

Космический ужас в переживании невидимого, запечатленный в этих словах Гюго, ничем не похож на простое состояние испуга, одолевающее Бодлера в «Сплине». К тому же Бодлер не проявлял особого понимания в отношении спиритических занятий Гюго. «Подлинная цивилизация, — говорил он, — не заключается в столоверчении». Однако Гюго не занимала цивилизация. Он чувствовал себя в мире духов вполне уютно. Этот мир был, можно сказать, космическим дополнением домашнего уклада, в котором тоже не обходилось без пугающих обстоятельств. Близость Гюго с являвшимися духами лишает их значительной доли присущего им ужаса. Это отношение также не лишено деловитости и обнажает их очевидность. Аналогом ночных видений оказываются пустые абстракции, более или менее внятные олицетворения, обычные в памятниках того времени. «Драма», «Лирика», «Поэзия», «Мысль» и многие подобные фигуры обозначены в протоколах сеансов на острове Джерси наряду с голосами хаоса.

1 Gustave Simon. Chez Victor Hugo. Les tables tournantes de Jersey. Procés-verbaux des séances. Paris, 1923. P. 306–308, 314.

Необозримые сонмы мира духов — это может помочь в разгадке — служат для Гюго прежде всего публикой. Удивляет не столько то, что в его творчество входит мотив столоверчения, — скорее удивительно то, что в своем творчестве он обращается к потустороннему миру. И аплодисменты, на которые тот мир не скупился, были провозвестниками того невообразимого успеха, который ожидал его в преклонном возрасте по возвращении на родину. Когда на его семидесятилетие перед его домом на авеню д'Эйло собралась толпа столичных жителей, это было реальным воплощением и образа морских волн, накатывающих на скалистый берег, и посланий из мира духов.

Наконец, непроницаемая тьма толпящихся людей была и источником революционных видений Виктора Гюго. В «Châtiments» день освобождения описывается следующим образом:

> Le jour où nos pillard, où nos tyrans sans nombre
> Comprendront que quelqu'un remue au fond de l'ombre[1].

Могло ли представление об угнетенных массах, осененное знаком толпы, быть соотнесено с внятным революционным суждением? Не было ли оно скорее ясной формой его ограниченности, каково бы ни было ее происхождение? В парламентских дебатах 25 ноября 1848 года Гюго обрушился на Кавеньяка, варварски подавившего Июньское восстание. Однако 20 июня он при обсуждении вопроса о национальных мастерских отчеканил сентенцию: «У монархии были свои бездельники, есть свои лодыри и у республики» *.

1 Hugo. Oeuvres complètes, op. cit., Poésie. T. 4: Les châtiments. Paris, 1882. P. 397 («Le caravane IV»).

* Пелин, характерный представитель низших слоев богемы, писал в своем издании «Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme» [«Красные шары. Листок мирного клуба прав

У Гюго поверхностные суждения о современности и блаженная уверенность в будущем соседствуют с глубоким знанием жизни, формирующейся в лоне природы и в толще народной. Гармонично сочетать их Гюго так и не удалось, да он и не чувствовал в том потребности, что было, наверное, условием огромной претенциозности, огромного объема и огромного же влияния его творчества на современников. В главе «Отверженных», озаглавленной «Арго», противоречивые стороны его натуры сталкиваются с импонирующей резкостью. После смелого взгляда в языковые мастерские простого народа писатель заключает: «С 89 года народ, весь целиком, вырастает в некую возвышенную личность; нет бедняка, который, сознавая свое право, не видел бы проблеска света; умирающий от голода чувствует в себе честность Франции; достоинство гражданина есть его внутреннее оружие, кто свободен, тот добросовестен; кто голосует, тот царствует» [1].

Виктор Гюго видел вещи такими, какими они представлялись ему в свете опыта чрезвычайно успешной литературной и блестящей политической карьеры.

человека»] об этой речи: «Гражданин Гюго дебютировал в Национальном собрании. Он показал себя, как и ожидалось, декламатором, позером и фразером; в духе своей последней изощренной и клеветнической листовки он говорил о лодырях, о нищете, о бездельниках, о попрошайках, о преторианцах мятежа, о кондотьерах — одним словом, собрал все метафоры, чтобы закончить нападками на национальные мастерские» (anon. Faits divers. — In: Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme, 1re année, N 1, du 22 au 25 juin 1848. P. 1). В своей «Парламентской истории Второй республики» Эжен Спюллер пишет: «Виктор Гюго был избран голосами реакции. (...) Он всегда голосовал с правыми, за исключением двух или трех случаев, когда политика не играла никакой роли» (Eugène Spuller. Histoire parlementaire de la Seconde République suivi d'une petite histoire du Second Empire. Paris, 1891. P. 111, 266).

1 Hugo. Oeuvres complètes, op. cit., Roman. T. 8: Les misérables. IV. Paris, 1881. P. 306. *(Перевод К. Локса.)*

Он был первым крупным писателем, чьи произведения публиковались под заглавиями, включавшими имена собирательные: «Отверженные», «Труженики моря». Толпа была для него, почти в античном смысле, толпой, представлявшей его публику: это были его читатели и его избиратели. Одним словом, Гюго совсем не был фланером.

Для толпы, которая следовала за Гюго и за которой следовал он, Бодлер не существовал. Зато эта толпа существовала для него. Ее зрелище ежедневно заставляло его ощущать глубину своей неудачи. И это была, должно быть, не последняя из причин, по которым он искал этого зрелища. Отчаянное высокомерие, захлестывавшее его как волнами, он подогревал славой Виктора Гюго. Возможно, его еще сильнее подзуживали политические воззрения Гюго. Это были взгляды гражданина. Толпа большого города не могла поколебать его устоев. Он узнавал в ней народные массы. Он хотел быть плотью от их плоти. Отделение церкви от государства, прогресс и демократия были стягами, которые он поднимал над головами окружающих. Эти стяги просветляли бытие масс. Они обозначали черту, отделяющую индивида от толпы. Стерег этот рубеж Бодлер, в том и было его отличие от Гюго. Однако он походил на него в том, что тоже не мог проникнуть за пределы той социальной иллюзии, которая отражается в толпе. Поэтому он противопоставлял ей идеальный образ, столь же некритичный, как и концепция толпы, присущая Гюго. Этим идеальным образом был герой. В то время как Гюго славит в своем современном эпосе массу как героя, Бодлер ищет прибежище для героя в толпе большого города. Гюго как гражданин погружается в толпу, Бодлер как герой отрешается от нее.

3. Современность

Бодлер лепил свой образ художника по образцу героя. Оба с самого начала оказываются взаимозаменяемыми. «Сила воли, — говорится в „Салоне 1845 года“, — несомненно является поистине драгоценным даром, и приложение ее явно никогда не бывает тщетным, ибо ее оказывается достаточно, чтобы даже ⟨...⟩ второразрядным произведениям придать нечто неповторимое ⟨...⟩, зритель наслаждается усилием, он смакует пролитый автором пот» [1].

В «Советах молодым литераторам», написанных годом позже, содержится чудесная формула, согласно которой «contemplation opiniâtre de l'oeuvre de demain» [упорное видение будущего произведения] [2] оказывается порукой вдохновения. Бодлеру знакомо «indolence naturelle des inspirés» [природное равнодушие вдохновения] [3]; сколько труда необходимо, «чтобы из фантастических видений возникло произведение искусства» [4], люди, подобные Мюссе, никогда не могли понять. Зато он с самого первого момента предстает перед публикой со своим собственным кодексом, со своими уставами и табу. Баррес(1 готов «видеть в каждом словечке Бодлера следы тех усилий, благодаря которым он достиг столь великих результатов» [5].

«Даже в своем нервном кризисе, — пишет Гурмон(2, — Бодлер сохраняет нечто здоровое» [6].

1 II. P. 26.
2 II. P. 388.
3 II. P. 531.
4 Цит. по: Albert Thibaudet. Intérieurs. Paris, 1924. P. 15.
5 Цит. по: André Gide. Baudelaire et M. Faguet. — Nouvelle revue française, t. 4, 1er novembre 1910. P. 513.
6 Rémy de Gourmont. Promenades littéraires. Deuxième série. Paris, 1906. P. 86.

Наиболее удачную формулировку нашел символист Гюстав Кан[3], сказавший, что «поэтический труд у Бодлера походит на телесное усилие»[1].

Подтверждение этого обнаруживается в тексте — в метафоре, заслуживающей более пристального рассмотрения.

Речь идет о метафоре фехтовальщика. Бодлер любил изображать с ее помощью воинский облик как облик артистический. Описывая Константина Гиса, к которому он был привязан, Бодлер посещает его в час, когда другие спят: «Как он стоит, согнувшись над столом, рассматривая лист бумаги столь же зорко, как днем окружающие его предметы; как он фехтует своим карандашом, пером, кистью; как летят брызги под потолок из стакана с водой; как он пробует перья прямо на своей рубашке; как быстро и яростно принимается он за работу, словно боясь, что образы его покинут. Он задирист, хоть перед ним и нет противника, а парирует он свои собственные выпады»[2].

В подобном «воображаемом поединке» Бодлер изобразил себя в начальной строфе «Солнца», и это, пожалуй, единственное место в «Цветах зла», в котором он запечатлен за поэтической работой. Дуэль, которой поглощен каждый художник и в которой он, «прежде чем пасть побежденным, вопит от ужаса»[3], оправлена в раму идиллии; насильственные черты отходят на второй план, а проступает ее очарование.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,

1 Baudelaire. Mon coeur mis à nu et fusée. Journaux intimes. Edition comforme au manuscrit. Préface de Gustave Kahn. Paris, 1909. P. 5.
2 II. P. 334.
3 Цит. по: Raynard, op. cit. P. 318.

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés [1].

[В предместье, где висит на окнах ставней ряд,
Прикрыв таинственно-заманчивый разврат,
Лишь солнце высыплет безжалостные стрелы
На крыши города, поля, на колос зрелый —
Бреду, свободу дав причудливым мечтам,
И рифмы стройные срываю здесь и там;
То, как скользящею ногой на мостовую,
Наткнувшись на слова, сложу строфу иную.
(Перевод Эллиса.)]

Одним из намерений, которые преследовал Бодлер в «Парижском сплине», сборнике стихотворений в прозе, было приложение этого просодического опыта и к прозе. В посвящении, адресованном главному редактору газеты «Presse» Арсену Уссе[4], не только выражается это намерение, но и поясняется, на чем же, собственно, основан этот опыт. «Кто из нас в минуты честолюбия не мечтал о чуде поэтической прозы, музыкальной без размера и рифмы, достаточно гибкой и послушной, чтобы примериться к лирическим порывам души, к извивам мечты, к содроганиям совести? От постоянного пребывания в больших городах, из сплетения в них бесконечных взаимоотношений, возникает главным образом этот неотступный идеал» [2].

Если попытаться уловить этот ритм и проследить за этой манерой работы, то обнаружится, что фланер у Бодлера вовсе не в той степени может считаться автопортретом поэта, как можно было бы подумать.

1 I. P. 96
2 I. P. 405–406. *(Перевод Эллиса.)*

Одна существенная черта реального Бодлера — поглощенного своим произведением — в этот образ не попала. Это — отрешенность. Во фланере триумфирует жажда зрелищ. Она может концентрироваться, сжимаясь в наблюдение, — так возникает детектив-любитель; она может разливаться в зеваке — тогда фланер превращается в badaud [зеваку] *.

Проницательные картины города не написаны ни тем, ни другим. Они написаны теми, кто пересекают город словно отрешенные, погруженные в свои мысли и заботы. К ним приложимо представление о fantasque escrime [воображаемом фехтовании]; их состояние, не имеющее ничего общего с состоянием наблюдателя, имел в виду Бодлер. В своей книге о Диккенсе Честертон мастерски изобразил человека, движущегося по большому городу и при этом погруженного в свои мысли. Упорные блуждания Чарльза Диккенса начались еще в детские годы. «Когда он справлялся с работой, ему не оставалось ничего другого, как бродить по улицам, и так он исходил половину Лондона. Ребенком он был склонен к мечтаниям, собственная печальная судьба занимала его более всего ⟨...⟩. Он стоял в темноте под фонарями Холборна, а в Чаринг-Кроссе он испытывал мученические страдания. ⟨...⟩ Его занимало не наблюдение, как это свойственно педантам; он созерцал Чаринг-Кросс не для того, чтобы углубить образование; он не пересчитывал фонари Холборна, чтобы

* «Нельзя путать фланера с зевакой; следует учитывать один нюанс... Обычный фланер никогда не теряет своей индивидуальности; индивидуальность зеваки, напротив, утрачена. Она улетучилась во внешний мир ⟨...⟩, этот мир опьяняет его до самозабвения. Под влиянием зрелища, перед ним открывающегося, зевака становится безличным существом, он уже более не человек: он публика, толпа» (Victor Fournel. Ce qu'on voit dans les rues de Paris. Paris, 1858. P. 263).

выучить арифметику. Диккенс не собирал отпечатки вещей в своей душе; он скорее сам оставлял отпечаток своей души на предметах»[1].

Не часто доводилось Бодлеру в поздние годы совершать прогулки по парижским улицам. Кредиторы преследовали его, давала о себе знать болезнь, а к этому добавились размолвки с подругой жизни. Удары судьбы, ему достававшиеся, и сотни идей, которыми он их парировал, Бодлер-поэт воспроизводит в хитрых уловках своей метрики. Постигать работу Бодлера над стихами так, словно он был фехтовальщиком, — значит распутывать ее как непрерывную последовательность мельчайших импровизаций. Варианты его стихотворений свидетельствуют о том, что он постоянно над ними трудился и что его волновала каждая мелочь. Эти экспедиции, во время которых он сталкивался со своими поэтическими питомцами на парижских улицах, не всегда были добровольными. В первые годы своего литераторского существования, когда он обитал в отеле «Пимодан»(5, друзья дивились скрытности Бодлера, удалявшего из своей комнаты все следы литературного труда, и прежде всего письменный стол *.

* Друг юности Бодлера, Прарон, пишет, вспоминая о событиях середины 40-х годов: «Письменными столами, за которыми размышляют или пишут, мы пользовались редко (...). Что касается меня, — продолжает он, упомянув Бодлера, — то я чаще всего видел, как он сочинял свои стихи на ходу, шагая по улице туда и сюда; я не видел, чтобы он сидел за стопкой бумаги» (цит. по: Alphonce Séché. La vie des «Fleurs du mal». Amiens, 1928. P. 84). Подобное же рассказывает и Банвиль об отеле «Пимодан»: «Когда я пришел туда в первый раз, то не нашел ни словарей, ни рабочего кабинета, ни письменного стола, точно так же не было ни буфета, ни столовой, не было ничего, что напоминало бы об устройстве буржуазного жилища» (Théodore de Banville. Mes souvenirs. Paris, 1882. P. 81–82).

1 G. K. Chesterton. Charles Dickens. Traduit de Archille Laurent et L. Martin-Dupont. Paris, s.a. [1927]. P. 31.

В то время он, выражаясь образно, отправился на покорение улицы. Позднее, расставаясь шаг за шагом со своим буржуазным бытием, он все больше воспринимал ее как прибежище. Однако сознание бренности этого бытия было заложено во фланерство с самого начала. Фланерство обращает нужду в добродетель, обнаруживая при этом склад, характерный для концепции героя у Бодлера во всех ее составляющих.

Нужда, которую приходится скрывать, является в данном случае не только материальной; она касается и поэтического труда. Стереотипность опыта Бодлера, слабая согласованность его идей, застывшее в его чертах беспокойство указывают на то, что он не располагал возможностями, которые открывают человеку большие знания и широкий исторический кругозор. «У Бодлера как писателя был серьезный недостаток, о котором он даже не подозревал: он был невежествен. Что он знал, знал основательно, но знал он мало. Он не имел понятия об истории, физиологии, археологии, философии ⟨...⟩. Внешний мир занимал его мало; он, возможно, и замечал его, но уж никак его не изучал» [1].

Разумеется, тут же возникает оправданное желание в ответ на эти и подобные критические замечания [2] указать на необходимую и полезную замкнутость работающего человека, на неизбежную в любой продуктивной деятельности идиосинкразию, однако у этого обстоятельства есть другая сторона. Оно способствует перенапряжению автора во имя одного принципа, принципа «творчества». Перенапряжение это тем более опасно, что оно, будучи лестным для самоощущения автора, прекрасно работает на охранение интересов враждебного ему общественного устройства. Богем-

1 Maxime du Camp. Souvenirs littéraires. T. 2: 1850–1880. Paris, 1906. P. 65.

2 Georges Rency. Physionomies littéraires. Bruxelles, 1907. P. 288.

ный образ жизни способствовал поддержанию суеверного почитания творческого начала, на что Маркс реагирует замечанием, верным как для умственного, так и для физического труда. Первое положение проекта «Готской программы» («Труд есть источник всякого богатства и всякой культуры») он сопровождает критической оговоркой: «У буржуа есть серьезные основания присочинять труду сверхъестественную творческую силу; ведь именно из природной обусловленности труда следует, что человек, не располагающий иной собственностью, кроме своей рабочей силы, при всех общественных и культурных условиях будет оказываться рабом других людей, тех, кто сделался собственниками материальных предпосылок труда»[1].

У Бодлера не было почти ничего, что составляет материальные предпосылки умственного труда: не было у него ни библиотеки, ни квартиры, без которых, как и без многого другого, он вынужден был обходиться в течение всей своей жизни, проходившей одинаково неустроенно как в Париже, так и за его пределами. «К физическим страданиям, — пишет он 26 декабря 1853 года своей матери, — я в определенной мере привык, приучившись надевать под драные брюки и куртку, пронизываемую ветром, две рубашки, чтобы было не так холодно, а что касается дырявых башмаков, то я приноровился заполнять их соломой или даже бумагой, так что на мою долю остаются почти что одни моральные страдания. Однако я должен признаться, что дошел уже до того, что, боясь вконец изорвать свои вещи, стараюсь не делать резких движений и не слишком много ходить»[2].

1 Marx. Randglossen zum Programm der Deutschen Arbeiterpartei. Mit einer ausführlichen Einleitung und aechs Anhängen hrsg. von K. Korsch. Berlin — Leipzig, 1922. S. 22.

2 Baudelaire. Dernières lettres inédites à sa mère. Avertissement et notes de J. Crépet. Paris, 1926. P. 44–45.

Среди испытаний, восславленных Бодлером в образе героя, опыт такого рода был наиболее несомненным.

Лишенный собственности индивидуум всплывает в образе героя в это время еще у одного автора, причем в ироническом свете. Это происходит у Маркса. Речь идет об идеях первого из Наполеонов, и Маркс пишет: «Кульминационным пунктом „idées napoléoniennes“ [наполеоновских идей] ⟨...⟩ является гипертрофия армии. Армия была point d'honneur [делом чести] мелкоземельных крестьян, это были они сами, обращенные в героев». Однако теперь, при Наполеоне III, «армия перестала быть цветом крестьянской молодежи, она стала болотным растением сельского люмпен-пролетариата. Она состоит по большей части из remplaçants [заместителей] ⟨...⟩, как и второй из Бонапартов сам был лишь remplaçant, заместитель Наполеона» [1].

Взгляд от этого зрелища переходит к образу фехтующего поэта, на секунду задерживается на мародере, наемнике, «фехтующем» в другой манере, блуждающем по местам боев *.

Однако прежде всего две знаменитые строки Бодлера звучат особенно отчетливо благодаря непримет-

* Ср.: «Pour toi, vieux maraudeur, | l'amour n'a pas plus de goût, non plus que la dispute». (I. P. 89) [Нет вкуса ни к любви, ни к спору, ни к разбою. *(Перевод В. Шора.)*] — Одно из немногих отвратительных явлений в объемной, по большей части бесцветной литературе о Бодлере — книга Петера Классена. Для этой книги, написанной в духе выродившейся терминологии кружка Георге, представляющей Бодлера чуть ли не в стальном шлеме, характерно, что она помещает в центр его жизненной ситуации ультрамонтаньярскую реставрацию, а именно тот момент, «когда в духе возрожденной монархии милостью Божьей сама святость в окружении обнаженных клинков проследовала по улицам Парижа. Это было, должно быть, решающее переживание его жизни, поскольку затрагивало самое его существо» (Peter Klassen. Baudelaire. Welt und Gegenwelt. Weimar, 1931. P. 9). Бодлеру тогда было всего шесть лет.

1 Marx. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, op. cit. P. 122–123.

ной синкопе, отдаваясь в гулкой пустоте социального пространства, о котором говорит Маркс. Они завершают вторую строфу третьей части «Старушек». Пруст сопровождает их словами «il semble impossible d'aller au dela» [кажется, что дальше зайти невозможно] [1].

Ah! que j'en ai suivi, de ces petites vieilles!
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s'asseyait à l'écart sur un blanc,

Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
Versent quelque héroïsme au coeur des citadins [2].

[Как наблюдать любил я за одной из вас!
В часы, когда заря вечерняя алела
На небе, точно кровь из ран живых сочась,
В укромном уголку она одна сидела

И чутко слушала богатый медью гром
Военной музыки, который наполняет
По вечерам сады и боевым огнем
Уснувшие сердца сограждан зажигает.
(Перевод П. Якубовича.)]

Духовые оркестры, составленные из сыновей крестьянской бедноты и исполнявшие свои мелодии для бедноты городской, — вот олицетворение героизма, робко скрывающего свою затертость в словечке quelque [своего рода] и именно в этой своей позе оказывающегося единственно возможным в таком обществе. В груди его героев обретаются те же самые чувства, что

1 Marcel Proust. A propos de Baudelaire. — Nouvelle revue française, t. 16, 1er juin 1921. P. 646.
2 I. P. 104.

и у этих мелких людей, собравшихся вокруг военного оркестра. Сады, которые упоминаются в стихотворении как «наши», — это сады, открытые для городского люда, тщетные желания которого упираются в ограду больших закрытых парков. Публика, в них обитающая, не совсем та, что течет вокруг фланера. «К какой бы партии человек ни принадлежал, — писал Бодлер в 1851 году, — он не может оставаться безучастным к зрелищу болезненных городских жителей, глотающих фабричную копоть, вдыхающих хлопковую пыль, подвергающихся воздействию хлора, ртути и всех возможных ядов, необходимых для производства замечательных изделий ⟨...⟩. Эти люди жаждут чудес, право на которые даровала им все же наша земля; они ощущают волнение пурпурной крови в своих жилах, и они бросают долгий, отягощенный печалью взгляд на солнечный свет и тени больших парков»[1].

Эти жители — фон, на котором проступает силуэт героя. Образующуюся таким образом картину Бодлер снабдил своей собственной надписью. Он написал под ней слово la modernité [современность].

Герой — подлинный субъект modernité. Это значит: чтобы жить современностью, требуется героический склад. Того же мнения придерживался и Бальзак. В этом мнении Бальзак и Бодлер противостоят романтизму. Они превозносят страсти и решимость; романтики же — на стороне отречения и смирения. Однако новое воззрение имеет гораздо более сложное сплетение, гораздо богаче оговорками у лирика, чем у романиста. Две риторические фигуры показывают, как это происходит. В обеих перед читателем предстает герой в его современном виде. У Бальзака гладиатор становится коммивояжером. Крупный коммивояжер Годис-

1 II. P. 408.

сар готовится к тому, чтобы отправиться в Турень. Бальзак описывает его приготовления и прерывает себя, чтобы воскликнуть: «Что за атлет! Что за арена! И что за оружие: он, мир и его уста!» [1]

Бодлер же узнает раба-фехтовальщика в современном пролетарии; среди обещаний, которые дает обездоленному вино, в пятой строфе стихотворения «L'âme du vin» [«Душа вина»] звучит:

> J'allumerai les yeux de ta femme ravie;
> A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
> Et serai pour ce frêle athlète de la vie
> L'huile qui raffermit les muscles des lutteurs [2].
>
> [В глазах твоей жены я загорюсь, играя,
> У сына бледного зажгу огонь ланит,
> И на борьбу с судьбой его струя живая,
> Как благовония — атлета, вдохновит.
> *(Перевод Эллиса.)*]

Действия наемного рабочего в его повседневном труде нисколько не уступают тем, что в древности позволяли гладиатору снискать аплодисменты и славу. Эта фигура — плоть от плоти того подлинного опыта, что воплотился в Бодлере; она порождена размышлениями поэта о своем собственном положении. Одно место из «Салона 1859 года» показывает, в каком свете он хотел бы предстать. «Когда я слышу, как художников, подобных Рафаэлю или Веронезе, прославляют с тайным умыслом унизить все созданное после них ⟨...⟩, я задаюсь вопросом, не является ли достижение, само по себе по крайней мере не уступающее тому, что совершили они ⟨...⟩, заслуживающим бесконечно

1 Balzac. L'illustre Gaudissart. (Oeuvres complètes. T. 13: Scènes de la vie de province. Les parisiens en province). Paris, 1901. P. 5

2 I. P. 119.

большего уважения, поскольку возникло в атмосфере и в окружении, враждебно настроенных»[1].

Бодлер любил помещать свои тезисы в контекст контрастно, словно в барочном освещении. Его общие теоретические соображения предполагали затенение их взаимосвязи — если таковая имелась. Почти всегда ключом к расшифровке таких затененных мест оказываются письма. Применительно к приведенному пассажу, относящемуся к 1859 году, можно обойтись без подобной процедуры, поскольку ясно обнаруживается его несомненная связь с другим высказыванием, сделанным более чем за десять лет до того, высказыванием чрезвычайно странным. Последующие рассуждения помогут восстановить эту связь.

Препятствия, которые современность воздвигает перед естественным производительным порывом человека, несоизмеримы с его силами. Можно понять его, когда он сдается и спасается бегством, выбирая смерть. Современности подобает находиться под знаком самоубийства, подтверждающим своей печатью героическую волю, не желающую уступать ни пяди враждебному умонастроению. Самоубийство здесь не отказ, а героическое страдание. Оно представляет собой подлинное завоевание современности в области аффектов *.

Именно так, как passion particulière de la vie moderne [особая страсть современной жизни], выступает самоубийство в классическом пассаже, посвященном тео-

* Под сходным углом зрения видится позднéе самоубийство у Ницше. «Христианство заслуживает самого сильного порицания за то, что лишило ⟨...⟩ ценности великое очищающее нигилистическое движение, возможно, находившееся в стадии зарождения ⟨...⟩, удерживая от нигилистического поступка, от самоубийства» (Цит. по: Karl Löwith. Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen. Berlin, 1935. S. 108).

1 II. P. 239.

рии современности. Выбор смерти античным героем является исключением. «Где изображение самоубийства в античности ⟨...⟩ за исключением Геракла[6] на горе Эта, Катона Утического[7] и Клеопатры?» [1][8]

Правда, Бодлер и у современных авторов его не находит, ссылка на Руссо и Бальзака, следующая за этим высказыванием, откровенно слаба. Однако современность поставляет сырой материал для подобных изображений, дело только за мастером, который мог бы им заняться. Сырье это отложилось как раз в тех слоях, которые выявляются как фундамент современности. Первые заметки по теории современности относятся к 1845 году. В то же время и идея самоубийства стала привычной в рабочих массах. «Нарасхват идет литография, изображающая английского рабочего, отчаявшегося от того, что потерял заработок, и сводящего счеты с жизнью. Один рабочий даже является в квартиру Эжена Сю, чтобы там повеситься, в его руке записка: „⟨...⟩ Я думал, мне будет легче умереть под крышей человека, защищающего и любящего нас“» [2].

Адольф Буайе, книгопечатник, публикует в 1841 году небольшую книгу «De l'état des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail» [«О положении рабочих и о его улучшении посредством организации труда»]. Это были умеренные рассуждения, направленные на то, чтобы перетянуть на сторону рабочей ассоциации старые корпорации странствующих подмастерьев, еще проникнутые цеховыми обычаями. Книжка не имела успеха, автор наложил на себя руки и в открытом письме призвал своих собратьев по страданиям

1 II. P. 133–134.

2 Charles Benoist. L'homme de 1848. II: Comment il s'est développé le communisme, l'organisation du travail, la réforme. — In: Revue des deux mondes, 84e année, 6e période, t. 19, 1er février 1914. P. 667.

последовать его примеру. Самоубийство вполне могло представляться человеку вроде Бодлера единственным героическим действием, оставшимся на долю городским multitudes maladives [*фр.* немощным людям толпы] в годы реакции. Возможно, ретелевская Смерть[9], которой он очень восхищался, виделась ему ловким рисовальщиком, что стоит перед мольбертом и набрасывает на полотно разные виды самоубийств. Что касается колорита картины, то он определялся палитрой моды.

С момента установления Июльской монархии в мужской одежде начали преобладать черный и серый цвета. Эта новинка занимала Бодлера в «Салоне 1845 года». Завершая свое первое сочинение, он рассуждает: «Имени художника среди всех прочих достоин тот, кто способен уловить в современной жизни эпический момент и учит нас линиями и красками постигать, насколько мы являемся великими и поэтичными в наших лакированных башмаках и галстуках. Пусть же истинные первопроходцы доставят нам на следующий год изысканное наслаждение: возможность отпраздновать появление истинно нового» [1].

Годом спустя: «А что касается костюма, облачения современного героя ⟨...⟩, разве нет у него своей красоты и своего особого шарма? Разве это не та одежда, которая нужна нашей эпохе; ведь она страдает и несет еще на своих черных, тщедушных плечах символ вечной печали. Черный костюм и сюртук обладают политической прелестью не только как выражение всеобщего равенства — есть в них и поэтическая прелесть, а именно — выражение общественного расположения духа, представленного в необозримой процессии скорбящих: скорбящих политических, эротических, част-

1 II. P. 54–55.

ных. Все мы участвуем в каком-либо погребальном обряде. Абсолютно одинаковая ливрея безутешности является доказательством равенства ⟨...⟩. И разве не обладают складки ткани, корчащие гримасы и обвивающиеся змеями вокруг мертвой плоти, своей потаенной прелестью?»[1]

Эти представления причастны тому глубокому очарованию, которое испытывает поэт в сонете «Прохожей» при виде женщины, одетой в траур. Текст 1846 года завершается следующим рассуждением: «Ведь герои „Илиады“ не подадут вам воды, Вотрен, Растиньяк, Бирото — и тебе, Фонтанарес[10], который так и не отважился признаться публике, что претерпел под мрачным, словно к бою затянутым фраком, какой мы все носим; и тебе, Оноре де Бальзак, самой странной, самой романтической и самой поэтической среди всех фигур, порожденных твоей фантазией»[2].

Пятнадцать лет спустя Фридрих Теодор Фишер, демократ из южной Германии, критически анализируя мужскую моду, приходит к мыслям, сходным с мыслями Бодлера. Только акцент смещается; то, что входит у Бодлера в качестве цветовой составляющей в сумеречные видения наступающей современности, оказывается у Фишера обнаженным аргументом в политической борьбе. Принимая во внимание господствующую после 1850 года реакцию, Фишер пишет: «Отстаивать цвета своего флага считается смешным, твердо придерживаться позиций — ребячеством; как тут и одежде не стать бесцветной, бесформенной и в то же время облегающей?»[3]

1 II. P. 134.
2 II. P. 136.
3 Friedr. Theod. Vischer. Kritische Gänge. Neue Folge. 3. Heft. Stuttgart, 1861. S. 117 («Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode»).

Крайности сходятся; политическая критика Фишера пересекается в своих метафорических выражениях с ранними фантазиями Бодлера. В сонете «Альбатрос», написанном в морском путешествии, которое, как надеялись, должно было послужить исправлению юного поэта, Бодлер узнает себя в этих птицах, чью беспомощность на палубе, куда их бросили матросы, он описывает словами:

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule! [1]

[И вот, когда царя любимого лазури
На палубе кладут, он снежных два крыла,
Умевших так легко парить навстречу бури,
Застенчиво влачит, как два больших весла.

Быстрейший из гонцов, как грузно он ступает!

(Перевод П. Якубовича.)]

О широких, закрывающих локти рукавах жакета Фишер замечает: «Это уже и не рукава, а рудименты крыльев, как у пингвинов, плавники, а движение этих бесформенных придатков во время ходьбы напоминает безумные, бестолковые движения, вроде размахивания руками, толкания чего-то, почесывания, загребания — все разом» [2].

Тот же взгляд на вещи — и тот же образ.

Вот как Бодлер дает более ясное определение обличья современности — не утаивая каинову печать на ее

1 I. P. 22.
2 Vischer, op. cit. S. 111.

челе: «Большинство поэтов, обращающихся к подлинно современным сюжетам, удовлетворялось сюжетами затверженными, официальными — эти поэты озабочены нашими победами и нашим политическим героизмом. Да и это они делают неохотно, лишь постольку, поскольку правительство отряжает их на это и оплачивает. А тем не менее существуют сюжеты из частной жизни, являющиеся значительно более героическими. Зрелище светской жизни и тысяч неустроенных живых существ, обитающих в подземельях большого города, — преступников и содержанок — «Gazette des tribunaux» и «Moniteur» доказывают, что нам достаточно лишь раскрыть глаза, чтобы увидеть героизм, которым мы обладаем» [1].

В сферу героического у Бодлера попадает апаш[11]. Ему присущи черты, отмеченные Бунуром в одиночестве Бодлера, — «noli me tangere [*лат.* не прикасайся ко мне], замкнутость индивидуума в свой особости» [2].

Апаш расстался с добродетелями и законом. Раз и навсегда он разорвал contrat social [общественный договор]. И потому ему мнится, что от буржуа его отделяет целый мир. Он не признает в нем черт сообщника, вскоре столь впечатляюще обрисованных Гюго в «Châtiments». Правда, иллюзиям Бодлера была суждена гораздо более долгая жизнь. Они стали основой поэзии апашей. Они связаны с жанром, разрабатываемым уже более восьмидесяти лет. Первым напал на эту жилу Бодлер. Героем По был не преступник, а детектив. Что же касается Бальзака, то ему известны лишь великие отщепенцы. Вотрен познает взлеты и падения; у него есть своя карьера, как и у прочих героев Бальзака.

1 II. P. 134–135.
2 Bounoure, op. cit. P. 40.

Карьера преступника — такая же карьера, как и у прочих людей. Феррагюс[12] тоже замышляет великие дела и строит масштабные замыслы; он сродни карбонариям. Апаш, всю свою жизнь проводящий на задворках общества и большого города, до Бодлера не находил места в литературе. Стихотворение «Хмель убийцы», наиболее яркое воплощение этого сюжета в «Цветах зла», положило начало целому парижскому жанру. Его «художественным центром» стало заведение «Chat noir» [«Черная кошка»]. «Passant sois moderne» [«Прохожий, будь современным»] — гласила надпись на нем в его первые, легендарные годы.

Поэты находят отбросы общества на улицах, среди этих же отбросов — и героический прототип. Таким образом, в их просветленные фигуры, похоже, оказывается включенным и низкий типаж. В них угадываются черты старьевщика, постоянно занимавшего Бодлера. За год до того, как было написано «Вино тряпичников», появился прозаический портрет этой фигуры: «Вот перед нами этот человек — ему надлежит собирать отбросы прошедшего дня столицы. Все, что огромный город выбросил, все, что он потерял, все, что он презрел, все, что он растоптал, — все это он примечает и собирает. Он ведет анналы расточительства, реестры отбросов; он сортирует вещи, он ведет разумный отбор; он ведет себя как скряга в обхождении с сокровищем и дорожит мусором, который примет, после того как перемелется в челюстях богини индустрии, форму полезных и симпатичных вещей» [1].

Это описание представляет собой одну-единственную развернутую метафору деятельности поэта — той, что была по сердцу Бодлеру. Старьевщик или поэт — оба заняты отбросами; оба отправляются заниматься

1 I. P. 249–250.

своим делом в одиночку, в тот час, когда обыватель предается сну; даже характерные движения у них похожи. Надар упоминает «pas saccadé» [сбивчивую походку] Бодлера[1] — это шаг поэта, блуждающего по городу в поисках рифмы; такой же должна была быть и походка старьевщика, то и дело останавливающегося, чтобы поднять что-нибудь из отбросов, встретившихся ему на пути. Многое говорит о том, что Бодлер хотел тайком реализовать это родство. Во всяком случае, оно скрывает в себе пророчество. Шестьдесят лет спустя у Аполлинера[13] появляется собрат поэта, опустившегося до положения старьевщика. Это Кронианаталь, poète assassiné [убиенный поэт] — первая жертва погрома, который должен искоренить род лириков на земле.

Поэзия апашей предстает в двойственном свете. То ли отщепенец — герой большого города, то ли герой — это скорее сам поэт, слагающий свои произведения из этой материи? *

Теория современности допускает и то, и другое. Однако стареющий Бодлер в позднем стихотворении «Les plaintes d'un Icare» [«Жалобы Икара»] намекает, что он более не сочувствует людям того склада, среди которых он в юности искал героев.

Les amants des prostituées
Sont heureux, dispos et repus;

* Бодлер долго вынашивал план написания романов, действие которых происходит в этой среде. В его рукописях следы этих замыслов сохранились в виде заглавий: «Les enseignements d'un monstre» [«Уроки чудовища»], «L'entreteneur» [«Богатый покровитель»], «La femme malhonnête» [«Непристойная женщина»].

1 Цит. по: Firmin Maillard. La cité des intellectuels. Scènes cruelles et plaisantes de la vie littéraire des gens de lettre au XIXe siècle. 3e éd. Paris, s.a. [1905]. P. 362.

Quant à moi, mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées [1].

[В объятиях любви продажной
Жизнь беззаботна и легка,
А я — безумный и отважный —
Вновь обнимаю облака.

(Перевод Эллиса.)]

Поэт-местоблюститель античного героя, как о том свидетельствует название стихотворения, вынужден уступить место герою современному, о деяниях которого сообщает «Gazette des tribunaux» *.

На деле в понятии современного героя уже заложено это отречение. Он обречен на гибель, и чтобы обрисовать ее неизбежность, не требуется вмешательства трагика. Однако, как только современность получит свое, ей наступит конец. Тогда и будет ясно, на что она годится. После ее завершения будет ясно, сможет ли она сама когда-либо стать античностью.

Вопрос этот постоянно слышался Бодлеру. Древнее притязание на бессмертие он ощущал как собственное притязание на то, чтобы однажды быть прочитанным так, как читают античных авторов. Тезис, согласно которому «вся современность действительно достойна того, чтобы когда-либо стать античностью» [2], является для него парафразой задачи, стоящей перед художником как таковым. Гюстав Кан очень верно подметил в Бодлере «refus de l'occasion, tendue par la nature du prétexte lyrique» [отказ от случайного, усугубляющийся природой стихов на случай] [3].

* Лет восемьдесят спустя противопоставление сутенера и литератора обрело новую жизнь. После изгнания писателей из Германии в немецкую литературу вошла легенда о Хорсте Весселе[14].

1 I. P. 193.

2 II. P. 336.

3 Kahn, op. cit. P. 15.

Именно сознание этой задачи отвращало его от поэзии по поводу чего-нибудь и на какой-нибудь случай. Ничто для него в эпоху, которая досталась ему самому, не оказывалось ближе всего к «заданиям» античного героя, к «трудам» какого-нибудь Геракла, как задача, поставленная им самому себе: придать современности характерную форму.

Среди всех отношений, в которые вступает современность, отношение к античности — наиболее примечательное. Для Бодлера это представляется очевидным на примере Виктора Гюго. «Судьба назначила ему ⟨...⟩ претворить античные оды и античные трагедии в ⟨...⟩ те стихотворения и драмы, по которым он нам известен» [1].

Современность — обозначение одной из эпох; одновременно с этим она обозначает силу, действующую в эту эпоху, уподобляя ее тем самым античности. Бодлер неохотно и лишь в единичных случаях признавал ее за Гюго. Зато Вагнер[15] представлялся ему неограниченным, чистейшим излиянием этой силы. «В тех случаях, когда Вагнер в выборе своих сюжетов и в своей драматургической технике приближается к античности, он благодаря своей страстной экспрессии является важнейшим на данный момент представителем современности» [2].

Это положение содержит теорию современного искусства Бодлера in nuce [*лат.* в зародыше]. Роль античности как образца, согласно этой теории, ограничивается конструкцией; субстанция и вдохновенная мощь творения — дело modernité. «Горе тому, кто ищет в древности больше, чем чистое искусство, логику, общий метод. Если он слишком углубляется

1 II. P. 580.
2 II. P. 580.

в античность ⟨...⟩, то теряет ⟨...⟩ привилегии, которые дает ему текущий момент»[1].

А в концовке эссе о Гисе читаем: «Он повсюду искал преходящую, эфемерную красоту нашей текущей жизни. С позволения читателя она получает наименование современности»[2].

В сжатом виде теория Бодлера выглядит следующим образом: «В прекрасном сходится действие вечного, неизменного ⟨...⟩ и относительного, обусловленного обстоятельствами элемента. Второй элемент ⟨...⟩ определяется эпохой, модой, моралью, страстями. Без этого второго элемента ⟨...⟩ и первый не мог бы восприниматься»[3].

Нельзя сказать, чтобы такой подход отличался глубиной.

Теория современного искусства оказывается в представлениях Бодлера о современности наиболее слабым местом. Если общий взгляд позволяет обнаруживать мотивы современности, то делом теории искусства могло бы быть уяснение отношений с античным искусством. Ничего подобного Бодлер не пытался сделать. Отречение, представляющееся в его творчестве дефицитом природности и наивности. так и не было объяснено его теорией. Ее зависимость от По, вплоть до формулировок, является выражением ее скованности. Ее полемическая направленность была иной; она выделяется на сером фоне историзма и академического александрийства, получившего распространение благодаря Вильмену(16 и Кузену(17. В ее эстетических трактовках отсутствовало изображение современности, пронизанной античностью, как это можно обнаружить в некоторых стихотворениях «Цветов зла».

1 II. P. 337.
2 II. P. 363.
3 II. P. 326.

В первую очередь речь идет о стихотворении «Le cygne» [«Лебедь»]. Не случаен его аллегоризм. Город, находящийся в постоянном движении, застывает. Он становится как стекло — хрупким и при этом прозрачным, прозрачным в отношении его значения. «La forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel» [1] [Трудней забыть былое, / Чем внешность города пересоздать! *(Перевод Эллиса.)*] Облик Парижа отмечен бренностью, нестойкостью; он сопровождается аллегориями бренности: тварными — негритянки и лебедя; историческими — Андромахи[18], «и Гектора вдовы, и Гелена жены». Их объединяет печаль по былому и безнадежность будущего. В чем в конечном итоге современность проникновеннее всего роднится с античностью, так это именно в бренности. Париж, где бы он ни объявлялся в «Цветах зла», несет на себе ее отметины. «Crépuscule du matin» [«Предрассветные сумерки»] — отраженный в субстанции города всхлип пробуждающегося дня; «Le soleil» [«Солнце»] представляет город просвечивающим насквозь, как старая ткань на солнце; старик, каждый день в отчаянии берущийся за свое ремесло, потому что лишения и в старости не оставили его, — аллегория города, а старушки — «Les petites vieilles» — оказываются среди городских жителей единственными одухотворенными созданиями. Эти стихотворения смогли прожить десятилетия, не вызывая нареканий, и все благодаря одному предубеждению, служившему им щитом. Это — предубеждение против большого города. Оно отличает эти стихи почти от всего, что было сочинено о городе позднее. Одна строфа Верхарна[19] позволяет уловить, в чем тут дело.

1 I. P. 99.

Et qu'important les maux et les heures démentes
Et les cuves de vice où la cité fermente
Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles
Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté
Qui soulève vers lui l'humanité
Et la baptise au feu de nouvelles étoiles [1].

[Но что до язв? То было и прошло...
Что до котлов, где ныне бродит зло?
Коль некогда сквозь недра туч багровых,
В лучах изваянный, сойдет иной Христос
И выведет людей из злой юдоли слез,
Крестя огнем созвездий новых!
(Перевод М. Волошина.)]

Бодлеру неведома подобная перспектива. Его понятие бренности большого города является залогом долговременности его стихотворений, обращенных им к Парижу.

Стихотворение «Лебедь» также посвящено Гюго, возможно, как одному из немногих, чье творчество, как казалось Бодлеру, открывало новую античность. Если об этом и можно говорить применительно к Гюго, то источник его вдохновения был при этом принципиально отличным от источника вдохновения Бодлера. Гюго чужда способность цепенеть, которая — если позволительно использовать биологическое сравнение — стократно проявляется в сочинениях Бодлера, словно способность животного притворяться мертвым в момент опасности. Зато применительно к Гюго можно говорить о хтонических склонностях. Хотя они прямо и не называются, но достаточно явственно проступают в следующих словах Шарля Пеги[20]. Из них можно заключить, где скрывается различие между кон-

1 Emile Verhaeren. Les villes tentaculaires. Paris, 1904. P. 119 («L'âme de la ville»).

цепциями античности у Гюго и Бодлера. «Вот в чем можно быть уверенным: если Гюго видел нищего у дороги ⟨...⟩, то видел его таким, каков он есть, действительно таким, каков он действительно есть ⟨...⟩, видел его у античной дороги античным нищим, античным умоляющим. Если он видел мраморную облицовку какого-нибудь из наших каминов или же зацементированные кирпичи в одном из современных каминов, то видел в них то, чем они являются: камнем от очага. Камнем от античного очага. Если он видел входную дверь и порог, представляющий собой по обыкновению отесанный камень, то узнавал на этом отесанном камне античную линию: линию священного порога, каковой она и является»[1].

Не подобрать лучшего комментария к следующему месту из «Отверженных»: «Кабачки Антуанского предместья походят на таверны Авентинского холма, построенные над пещерой Сивиллы, откуда проникали в них идущие из ее глубин священные дуновения, — на те таверны, где столы были подобны треножникам и где пили тот напиток, который Энний называл сивиллиным вином»[2].

Тот же взгляд на мир породил и произведение, в котором впервые появился образ «парижской античности», лирический цикл Гюго «A l'arc de triomphe» [«К Триумфальной арке»]. Прославление этого памятника архитектуры начинается с видения Парижа как пустоши, «immense campagne» [необъятного поля], в которой сохранились только три монумента погибшего города: церковь Сен-Шапель, Вандомская колонна

1 Charles Péguy. Oeuvres complètes. [1.] Oeuvres de prose. T. 4: Notre jeunesse. Victore-Marie, comte Hugo. Introduction par A. Suarès. Paris, 1916. P. 388–389.

2 Hugo. Oeuvres complètes, op. cit. T. 8: Les misérables. IV. Paris, 1881. P. 55–56. *(Перевод К. Локса.)*

и Триумфальная арка. Большое значение, которое имеет этот цикл в творчестве Виктора Гюго, соответствует тому месту, которое он занимает в процессе возникновения скроенного по античному образцу образа Парижа девятнадцатого века. Бодлеру этот цикл был несомненно знаком. Он опубликован в 1837 году.

Семью годами ранее историк Фридрих фон Раумер в своих «Письмах из Парижа и Франции в 1830 году» отмечает: «Вчера я обозрел с колокольни Нотр-Дам огромный город; кто построил первый дом и когда рухнет последний и земля Парижа будет выглядеть, как ныне Фивы или Вавилон?» [1]

Эту землю, какой она станет когда-нибудь, когда «этот берег, у которого вода разбивается о гудящую опору моста, будет возвращен шепчущим камышам, колеблющимся под ветром» [2], описал Гюго:

> Mais non, tout sera mort. Plus rien dans cette plaine
> Qu'un peuple évanoui dont elle est encore pleine [3].
>
> [Все станет прах и тлен. И если жив народ,
> То он, со временем рассеявшись, умрет.
> *(Перевод М. Яснова.)*]

Через сто лет после Раумера с церкви Сакре-Кёр, другой возвышенной точки, обозрел Париж Леон Доде[21]. В его глазах история «современности» вплоть до настоящего момента предстает сжатой до ужасающего предела: «При взгляде сверху на это скопище дворцов, монументов, жилых домов и хибар возникает

1 Friedrich von Raumer. Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830. 2. Theil. Leipzig, 1831. S. 127.

2 Hugo. Oeuvres complètes, op. cit. Poésie. T. 3: Les chants du crépuscule, Les voix intéreures. Les rayons et les ombres. Paris, 1880. P. 234 («A l'arc de triomphe III»).

3 Hugo, op. cit. P. 244 («A l'arc de triomphe VIII»).

чувство, что им уготована катастрофа, или серия катастроф — климатических или социальных ⟨...⟩. Я провел часы, глядя с высоты Фурвьер на Лион, с Нотр-Дам де ля Гард — на Марсель и с Сакре-Кёр на Париж ⟨...⟩. Что яснее всего становится видно с этих возвышений, так это угроза. Скопления людей угрожающи [...]. Человек нуждается в работе, это верно, но есть у него и другие потребности ⟨...⟩. Среди прочих у него есть и потребность в самоубийстве, таящаяся в нем и в обществе, его формирующем; она сильнее инстинкта самосохранения. Вот и удивляешься, глядя со всех этих возвышений, что Париж, Лион и Марсель еще существуют»[1].

Вот облик, который обрела в нашем столетии passion moderne [современная страсть], узнанная Бодлером в самоубийстве.

Город Париж вошел в это столетие в образе, который придал ему Осман. Коренное преобразование лица города удалось ему с помощью самых скромных технических средств: лопаты, кирки, лома и тому подобных инструментов. И каковы же были масштабы разрушений, произведенных уже этими ограниченными средствами! И насколько выросла с тех пор — вместе с большими городами — мощь средств, способных сровнять их с землей! Каких только видений грядущего они не вызывают! В один из дней 1862 года, когда работы, руководимые Османом, достигли своего апогея и сносились целые кварталы, в послеполуденное время на мосту Пон-Нёф оказался Максим Дю Кан[22]. Расположившись неподалеку от оптического магазина, он ожидал, когда будут готовы его очки. «Автор, находившийся на пороге старости, пережил одно из тех

1 Léon Daudet. Paris vécu. Rive droite. Illustré de 46 compositions et d'une eau-forte originale par P.-J. Poitevin. Paris, 1930. P. 243–244.

мгновений, когда человек, окидывая взором прошедшую жизнь, во всем видит отражение собственной меланхолии. Небольшое ослабление остроты зрения, засвидетельствованное оптиком, вызвало в его памяти ⟨...⟩ закон неизбежной бренности всех человеческих вещей ⟨...⟩. Его, путешествовавшего по далям Востока, странствовавшего по пустыням, песок которых был прахом мертвых, вдруг посетила мысль, что и шумящий вокруг него город когда-нибудь погибнет, как погибло ⟨...⟩ множество столиц. Он обратил внимание на то, как интересует нас сегодня точное изображение Афин времен Перикла, Карфагена времен Барки, Александрии времен Птолемеев, Рима времен Цезарей ⟨...⟩. Благодаря внезапному озарению, дарящему иному великолепный сюжет, он замыслил написать о Париже книгу, какую не удосужились написать историки прошлого о своих городах ⟨...⟩. Перед его внутренним взором возникло творение его зрелого возраста»[1].

В поэме Гюго «К Триумфальной арке», в созданном Дю Каном величественном административно-техническом описании города узнается одного рода вдохновение, оказавшееся решающим для формирования идеи современности, присущей Бодлеру.

Осман начал работы в 1859 году. Они были подготовлены законодательно, необходимость их назрела давно. «После 1848 года, — писал Дю Кан в только что упомянутом труде, — Париж мог вот-вот превратиться в город, непригодный для жилья. Постоянное расширение сети железных дорог ⟨...⟩ ускорило развитие транспорта и прирост городского населения. Люди

1 Paul Bourget. Discours académique du 13 juin 1895. Succession à Maxime Du Camp. L'anthologie de l'Académie française. Paris, 1921. T. 2. P. 191–193.

задыхались в узких, грязных, запутанных старых переулках, в которых им приходилось тесниться, поскольку другого выхода не было» [1].

В начале пятидесятых годов парижане начали свыкаться с мыслью о неизбежности большого преобразования города. Можно предположить, что это очищающее преобразование в своей инкубационной фазе могло воздействовать на живую фантазию столь же сильно, сколь и вид самих городских работ — если даже не сильнее. «Les poëtes sont plus inspirés par les images que par la présence même des objets» [Поэты вдохновляются более образами, нежели самим присутствием вещей] [2], — говорит Жубер(23. То же можно отнести и к художникам. Если известно, что какая-то вещь скоро исчезнет, она становится образом. Именно это происходило с парижскими улицами того времени. Во всяком случае, произведение, чьи глубинные, скрытые связи с гигантским преображением Парижа не подлежат сомнению, было завершено еще за несколько лет до того, как сами работы начались. Речь идет о гравюрах Мериона(24 с видами Парижа. Ни на кого они не произвели такого сильного впечатления, как на Бодлера. Его трогало не столько археологическое представление о катастрофе, лежавшее в основе видений Гюго. Согласно его взглядам, античность должна была появиться из недр современности сразу, подобно Афине из головы Зевса. Мерион сделал видимым античный облик города, не тронув ни единого булыжника его мостовых. Именно такую точку зрения неустанно

1 Maxime Du Camp. Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle. T. 6. Paris, 1886. P. 253.

2 J. Joubert. Pensées. Précédées de sa sorrexpodance. D'une notice sur sa vie, son caractère et ses travaux par Paul de Raynal. 5e éd. Paris, 1869. T. 2. P. 267.

искал Бодлер, размышляя о modernité. Он был страстным поклонником Мериона.

Это были родственные души. Они родились в один год; их смерть разделяют лишь несколько месяцев. Оба умерли в одиночестве и в состоянии тяжелого психического расстройства: Мерион впавшим в маразм пациентом клиники «Шарантон», Бодлер, потеряв речь, в частной клинике. Слава обоих была поздней. Бодлер был чуть ли не единственным, поддержавшим Мериона при жизни *.

Не многое в его прозаических сочинениях может сравниться с коротким текстом о Мерионе. Рассуждая о Мерионе, он почитает современность, но при этом он воздает хвалу скрытому в ней античному облику. Ведь и у Мериона античность и современность пронизывают друг друга; и у Мериона форма этого взаимоналожения — аллегория — выступает со всей ясностью. Значимы подписи на его графических листах. Если безумие проникает в их текст, то его невразумительная темнота лишь подчеркивает «значение». Стихи Мериона под изображением моста Пон-Нёф с точки зрения их аллегорического смысла оказываются, при всей их изощренности, в непосредственной близости к «Squelette laboureur» [«Скелету-землеробу»]:

Ci-gît du vieux Pont-Neuf
L'exacte ressemblance
Tout radoubé de neuf
Par récente ordonnance.
O savants médecins,
Habiles chirurgiens,

* В двадцатом веке у Мериона появился биограф, Гюстав Жефруа. Не случайно, что самым блестящим произведением этого автора была биография Бланки.

De nous pourquoi ne faire
Comme du pont de pierre *[1].

[Вот прежний Новый мост,
Как встарь, водой удвоен,
Он снова в полный рост
По чертежам отстроен.
Когда же мой чертеж
И ты, хирург, возьмешь,
Чтоб, как мосту из камня,
Остаться на века мне?
(Перевод М. Яснова.)]

Жефруа удалось найти центральную точку творчества Мериона, нащупал он и его родство с Бодлером, прежде же всего он точно отмечает верность в передаче городских видов Парижа, сквозь который вскоре протянутся руины улиц, когда ищет уникальность этих графических листов в том, что они «хотя и сделаны непосредственно с натуры, но производят впечатление завершившейся жизни, умершей или обреченной на смерть» **[2].

* Мерион начал свою биографию морским офицером. Его последняя гравюра изображала Министерство военно-морского флота на площади Согласия. В облаках череда коней, колесниц и дельфинов устремляется к министерству. К ним присоединяются корабли и морские змеи, в процессии виднеется несколько человекообразных существ. Жефруа легко обнаруживает «значение», не задерживаясь на форме аллегории: «Его видения устремились на это здание, бывшее неколебимым как крепость. Там во время его молодости, когда он еще совершал дальнее путешествие, записывались данные о его служебной карьере. А теперь он прощается с этим городом, с этим домом, от которых претерпел так много страданий» (Gustave Geffroy. Charles Meryon. Paris, 1926. P. 161).

** Стремление сохранить «след» имеет решающее значение для его искусства. На сделанном Мерионом титульном листе к серии гравюр изображен расколотый камень с отпечатками древних растений.

1 Цит. по: Geffroy. Charles Meryon, op. cit. P. 59.

2 Geffroy. Charles Meryon, op. cit. P. 3.

Текст Бодлера о Мерионе приоткрывает значимость этой парижской античности. «Редко удавалось видеть естественную торжественность большого города, изображенную с большей поэтической силой: величественность вознесенных ввысь каменных масс, колокольни, перстом своим указующие на небо, обелиски индустрии, отряжающие дымные полчища навстречу небесной тверди *, леса, столь парадоксально покрывающие своими ажурными, похожими на паутину сплетениями громады построек, на которых ведутся работы, закрытое дымкой, оплодотворенное гневом и грозное небо, и глубокие просветы, поэзия которых жива в драмах, с которыми они соединяются в воображении, — ни один из сложных элементов, из которых складывается давшийся дорогой ценой и прославленный декор цивилизации, не был забыт» [1].

Среди планов, неосуществленность которых можно с горечью воспринимать как утрату, была идея издателя Делатра, собиравшегося напечатать серию работ Мериона с текстами Бодлера. Написанию этих текстов воспрепятствовал сам график; он не желал представлять себе задачу Бодлера иначе, нежели в виде перечня изображенных им домов и уличных перспектив. Если бы Бодлер взялся за осуществление этого замысла, то слова Пруста о «роли античных городов в творчестве Бодлера и карминно-красном цвете, который они ему местами сообщают» [2] стали бы более ясно ощутимыми, чем при их сегодняшнем прочтении. Среди этих горо-

* Ср. полное упрека замечание Пьера Ампа: «Художник (...) восторгается колонной вавилонского храма и презирает фабричную трубу» (Pierre Hamp. La littérature, image de la société // Encyclopédie française. T. 16: Arts et littératures dans la société contemporaine. I. Paris, 1935, fasc. 16.64–1).

1 II. P. 293.

2 Proust, op. cit. P. 656.

дов на первом месте для него находился Рим. В письме Леконту де Лилю[25] он признается в «естественном пристрастии» к этому городу. Возможно, оно возникло в нем под влиянием городских пейзажей Пиранези[26], на которых нереставрированные руины еще предстают единым целым с новым городом.

Сонет, включенный под тридцать девятым номером в «Цветы зла», начинается строками:

> Je te donne ces vers afin que si mon nom
> Aborde heureusement aux époques lointaines,
> Et fait rêver un soir les cervelles humaines
> Vaisseau favorisé par un grand aquilon,
>
> Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
> Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon [1].
>
> [Тебе мои стихи! Когда поэта имя,
> Как легкая ладья, что гонит Аквилон,
> Причалит к берегам неведомых времен
> И мозг людей зажжет виденьями своими —
> Пусть память о тебе назойливо гремит,
> Пусть мучит, как тимпан, чарует, как преданье.
> *(Перевод Эллиса.)*]

Бодлер хочет, чтобы его читали как античного автора. С удивительной быстротой притязание осуществилось. Ведь отдаленное будущее, epoques lointaines, о котором говорится в сонете, наступило; и произошло это спустя несколько десятилетий после смерти Бодлера, тогда как тому, должно быть, представлялось, что должны пройти века. Париж, правда, все еще существует, и основные тенденции общественного развития остались прежними. Однако чем прочнее они сохранялись, тем эфемернее представало в столкновении

1 I. P. 53.

с ощущением этих тенденций все, что находилось под знаком «подлинно нового». Современность, по крайней мере, осталась верна себе, а вот античность, которая должна была в ней скрываться, оказалась на деле образом устаревшего. «Под пеплом вновь обнаружен Геркуланум, но несколько лет заносят забвением нравы общества сильнее, чем все вулканические извержения» [1].

Античность Бодлера — античность римская. Лишь в одном месте греческая древность прорывается в его мир. Греция подарила ему образ героини, представляющийся достойным перенесения в современность и подходящий для этого. Греческими именами — Дельфина и Ипполита — наделены женские фигуры в одном из самых обширных и знаменитых стихотворений «Цветов зла». Оно посвящено лесбийской любви. Лесбиянка — героиня modernité. В ней эротический идеал Бодлера — женщина, от которой исходит твердость и мужская сила, — проникнут историческим идеалом, идеалом величия античного мира. В этом уникальность положения лесбиянки в «Цветах зла». Отсюда же становится понятным, почему Бодлер долгое время намеревался назвать книгу «Les lesbiennes» [«Лесбиянки»]. Вообще-то Бодлер был далеко не первым, кто открыл лесбиянку для искусства. Она была уже известна Бальзаку, автору «Fille aux yeux d'or» [«Златоокой девушки»], а также Готье[27], написавшему «Mademoiselle de Maupin» [«Мадемуазель де Мопэн»], и Делатушу[28], создавшему «Fragoletta» [«Фраголетту»]. Бодлер мог видеть ее и у Делакруа[29]; несколько вычурно он в критическом разборе его картин говорит

1 Barbey d'Aurevilly. Du dandysme et de G. Brummel. Memoranda. Paris, 1887. P. 30.

о «героическом проявлении современной женщины, окрашенном в инфернальные тона» [1].

Этот мотив получил распространение в сен-симонизме, часто использовавшем идею андрогина в своих культовых порывах. Сюда относится храм, который должен был украшать «Новый город» Дювейрьера[30]. Один из адептов замечает по этому поводу: «Храм должен изображать андрогина, мужчину и женщину ⟨...⟩. Подобное же деление должно быть предусмотрено для всего города, более того, для всего государства и всей земли: на ней будет женское и мужское полушарие» [2].

Более внятно, чем в этой архитектуре, не дождавшейся воплощения, сен-симонистская утопия в ее антропологическом содержании отразилась в размышлениях Клер Демар. Размашистые фантазии Анфантена[31] заслонили Клер Демар[32]. Манифест, оставленный ею потомкам, ближе к ядру сен-симонистской теории — гипостазированию индустрии как силы, движущей миром, нежели миф о матери, созданный Анфантеном. В тексте Демар речь также идет о матери, однако позиция ее существенно иная, чем у тех, чьи поиски были направлены на Восток. В разнообразной литературе того времени, посвященной будущему женщины, этот текст стоит особняком по своей силе и страстности. Он вышел под заглавием «Ma loi d'avenir» [«Мой закон будущего»]. В его заключительном разделе говорится: «Довольно материнства! Долой закон крови. Моя позиция: конец материнству. Как только женщина будет ⟨...⟩ освобождена от мужчин, платящих цену за ее

1 II. P. 162.

2 Henry-René d'Allemagne. Les Saint-Simoniens 1827–1837. Préface de S. Charléty. Paris, 1930. P. 310.

тело ⟨...⟩, она будет обязана своим существованием ⟨...⟩ исключительно своему собственному труду. Для этого она должна посвятить себя какому-либо занятию и исполнять какую-либо функцию ⟨...⟩. Тогда вам придется решиться отнять новорожденного от материнской груди и передать в руки социальной матери, в руки нанятой государством няньки. Такое воспитание будет лучше для ребенка ⟨...⟩. Ведь только тогда, и не ранее, мужчина, женщина и ребенок будут освобождены от закона крови, от закона эксплуатации человека человеком»[1].

Здесь чеканится в своем изначальном виде прообраз героической женщины, воспринятый Бодлером. Его лесбийская вариация не была делом писателей, она зародилась в самих сен-симонистских кружках. Что касается относящихся к этому свидетельств, то сами летописцы этой школы сохранили их явно не лучшим образом. Тем не менее одна из женщин, исповедовавших учение Сен-Симона, сделала следующее поразительное признание: «Я начала любить своего ближнего в женском обличье так же, как своего ближнего в мужском обличье ⟨...⟩. Я признавала за мужчиной его физическую силу и свойственный ему вид разума, однако ставила наравне с ним телесную красоту женщины и присущий ей вид духовной одаренности»[2].

Словно эхо этого признания, звучит критическое рассуждение Бодлера, которое трудно оставить без внимания. Оно относится к первой героине Флобера. «...госпожа Бовари по своей энергичности, честолюбию, а также мечтательности осталась мужчиной.

1 Claire Demar. Ma loi d'avenir. Ouvrage posthume publié par Suzanne. aris, 1834. P. 58–59.

2 Цит. по: Firmin Maillard. La légende de la femme émancipée. Histoire de femmes pour servir à l'histoire contemporaine. Paris, s.a. P. 65.

Подобно Палладе, вышедшей в полном вооружении из мозга Зевса, этот причудливый андрогин сохранил всю притягательность мужской души в прелестном теле женщины»[1].

И далее, относительно самого автора: «Все *мыслящие* женщины будут благодарны ему за то, что он возвысил представительницу их пола до уровня, безмерно далекого от чистого животного ⟨...⟩, и за то, что наделил этот двойственный характер расчетливостью и мечтательностью, образующими совершенное существо»[2].

Одним махом, как это ему вообще было свойственно, Бодлер производит супругу мелкого буржуа, созданную Флобером, в героини.

В поэзии Бодлера имеется множество важных, к тому же очевидных фактов, оставшихся без внимания. К их числу принадлежит противоположная направленность двух лесбийских стихотворений, следующих друг за другом в «Осужденных стихотворениях». «Лесбос» — это гимн лесбийской любви, тогда как «Дельфина и Ипполита» налагает на эту страсть проклятие, хотя и пронизанное дрожью сочувствия.

> Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?
> Vierges au coeur sublime, honneur de l'archipel,
> Votre religion comme une autre est auguste,
> Et l'amour se rira de l'Enfer et de Ciel![3]
>
> [Да не осмелятся судить вас лицемеры,
> О девы, чистые средь гибельных услад,
> Вы были жрицами возвышеннейшей веры,
> И рай был вам смешон, и пресловутый ад!
>
> *(Перевод В. Микушевича.)*]

1 II. P. 445. *(Перевод Л. Цывьяна.)*
2 II. P. 448. *(Перевод Л. Цывьяна.)*
3 I. P. 157.

Так говорится в первом из двух стихотворений, а вот второе:

Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez le chemin de l'enfer éternel! [1]

[Во мрак, во мрак, во мрак, вы, жертвы дикой страсти,
Которую никто еще не мог постичь!
(Перевод В. Микушевича.)]

Бросающийся в глаза разлад объясняется следующим образом: хотя для Бодлера лесбийская женщина не была проблемой, — ни с общественной точки зрения, ни в том, что касается ее наклонностей, — он в то же время, так сказать, как прозаик, не обладал по отношению к ней никакой позицией. В общей картине современности он находил для нее место, в действительности же он ее не узнавал. Потому он мог беспечно написать: «Нам знакома склонная к литературе дама, занимающаяся филантропией ⟨...⟩, сочинительница-республиканка, поэтесса будущего, фурьеристка или сен-симонистка *, — никогда наш взгляд не мог привыкнуть ко всему этому деланному и отталкивающему поведению ⟨...⟩, к этой имитации мужского духа» [2]. Было бы заблуждением полагать, что Бодлеру когда-либо взбрело в голову использовать свои поэтические произведения в качестве общественной поддержки лесбиянства. Это доказывают предложения, которые он делал своему адвокату для оправдательной речи в процессе над «Цветами зла». Презрение буржуазного общества неотделимо для него от героической природы этой страсти. «Descendez, descendez, lamentables victimes» — последнее слово, которое он бросает вслед

* Возможно, это намек на «Закон будущего» Клер Демар.
1 I. P. 161.
2 II. P. 534.

лесбиянке. Он обрекает ее на гибель. Спасение ее невозможно, поскольку путаница во взглядах Бодлера на лесбиянку непреодолима.

Девятнадцатый век начал неудержимое вовлечение женщины в производственный процесс за пределами домашнего хозяйства. Он осуществлял это преимущественно примитивным образом; он отправлял ее на фабрику. Тем самым с течением времени мужские черты неизбежно должны были проявиться в ней. А поскольку они были обусловлены фабричной работой, то в основном они обезображивали ее. Более развитые формы производства, а также политическая борьба в чистом виде могли способствовать появлению мужских черт более благородного свойства. Возможно, именно в этом смысле следует понимать движение везувийских женщин. Они создали во время февральской революции полк, состоявший из женщин. «Мы называем себя везувийскими женщинами, — значится в их уставе, — чтобы выразить этим, что в каждой нашей женщине действует революционный вулкан»[1].

В подобном изменении женского поведения проявлялись тенденции, занимавшие фантазию Бодлера. Не удивительно, если к этому была причастна и его глубокая идиосинкразия к беременности *.

Омужествление женщины привлекало его фантазию. И Бодлер одобрительно относился к этому процессу. Однако одновременно с этим ему было важно вырвать его из экономической обусловленности.

* Подтверждением служит фрагмент 1844 года (I. P. 213). Известный рисунок Бодлера пером изображает его возлюбленную в движении, поразительно похожем на походку беременной. Это нельзя считать аргументом против идиосинкразии.

1 Paris sous la République de 1848. Exposition de la Bibliothèque et des travaux historique de la ville de Paris. Paris, 1909. P. 28.

Так он и пришел к тому, чтобы придать этому направлению развития чисто сексуальный акцент. Он, должно быть, не мог простить Жорж Санд[33] именно того, что она осквернила черты лесбиянки своей интригой с Мюссе.

Деградация «прозаического» элемента, выражающаяся в отношении Бодлера к лесбиянкам, характерна и для других его произведений. Она изумляла внимательных наблюдателей. В 1895 году Жюль Леметр писал: «Перед нами творение, полное художественных ухищрений и намеренных противоречий ⟨...⟩. В момент увлеченности предельно резким описанием безотраднейших деталей реальности оно разражается спиритуализмом, уводящим далеко от непосредственного впечатления, оказываемого на нас вещами ⟨...⟩. Женщина для Бодлера — рабыня или животное ⟨...⟩, однако ей оказывается то же почтение, что и святой деве ⟨...⟩. Он проклинает „прогресс“, он чурается индустрии своего времени ⟨...⟩, и тем не менее он наслаждается особой нотой, привнесенной в нашу сегодняшнюю жизнь индустрией ⟨...⟩. Я полагаю, что специфическая черта Бодлера заключается в том, чтобы постоянно соединять два противоположных вида реакций ⟨...⟩, можно сказать, одну прошлую и одну современную. Это виртуозность воли ⟨...⟩, последнее новшество в области эмоциональной жизни»[1].

Бодлер стремился представить эту позицию как достижение волевого усилия. Однако ее оборотной стороной была нехватка убежденности, проницательности, последовательности. Во всех своих побуждениях Бодлер был во власти резких, шоковых перемен. Тем более заманчивым представлялся ему другой вариант жизни

1 Lemaître, op. cit. P. 28–31.

в противоречиях. Он проступает в заклинаниях, исходящих от многих из его лучших стихов, в некоторых из них этот вариант называет себя сам.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde[1].

[Взгляни на канал,
Где флот задремал:
Туда, как залетная стая,
Свой груз корабли
От края земли
Несут для тебя, дорогая.
(Перевод Д. Мережковского.)]

Эта знаменитая строфа раскачивается в убаюкивающем ритме; ее движение захватывает корабли, причалившие в канале. Колебаться между крайностями, получив привилегию, подобающую кораблям, — вот по чему томился Бодлер. Их изображение возникает там, где речь заходит о его глубинном, потаенном и парадоксальном идеале: быть несомым великой стихией, найти в ней успокоение. «Эти прекрасные, большие корабли, как они, незаметно убаюкиваемые ⟨...⟩, покоятся на мирной воде, эти сильные корабли, выглядящие такими томящимися и такими праздными, — не спрашивают ли они неслышным языком: когда мы отправимся к счастью?»[2]

В кораблях бесшабашность соединяется с готовностью к крайнему напряжению сил. От этого они при-

1 I. P. 67.
2 I. P. 630.

обретают потаенное значение. Есть особая ситуация, в которой встреча величия и беспечности происходит и в человеке. Под ее знаком проходила жизнь Бодлера. Он распознал ее и назвал «современность». Предаваясь созерцанию зрелища кораблей на рейде, Бодлер ищет в них сравнение. Силой, богатством мысли, гармоничностью, сложением подобен этим парусным кораблям не кто иной, как герой. Однако его тщетно зовут морские просторы. Он родился под несчастной звездой. Современность оказывается его злым роком. В ней нет места для героя, в ней нечего делать подобным людям. Она ставит его на вечный причал в тихой гавани, она обрекает его на вечное бездействие. В этом своем последнем воплощении герой предстает как денди. Столкнувшись с одним из них, совершенных, благодаря силе и безмятежности, в каждом своем движении, невольно скажешь себе: «Этот прохожий, должно быть, человек состоятельный; но совершенно точно в этом прохожем скрыт Геракл, для которого не нашлось применения» [1].

Кажется, словно его несет его же собственное величие. Отсюда понятно, что Бодлер в определенные часы воспринимал свое фланерство как наделенное тем же достоинством, что и напряжение своего поэтического дара.

Для Бодлера денди был потомком великих прародителей. Дендизм представлялся ему «последним отблеском героического начала в эпоху декаданса» [2].

Ему понравилось, когда он обнаружил у Шатобриана[34] замечание о денди у индейцев — свидетельство прежнего расцвета этих племен. В самом деле, нельзя не признать, что черты, объединившиеся в денди,

1 II. P. 352.
2 II. P. 351.

несут на себе совершенно определенный исторический почерк. Денди — порождение Англии, господствовавшей в мировой торговле. В руках лондонских биржевиков находилась торговая сеть, опутавшая земной шар, ее ячейки испытывали самые разнообразные, чрезвычайно частые, совершенно неожиданные подергивания. Торговец должен был на них реагировать, однако скрывать свои реакции. Возникающую в нем при этом внутреннюю борьбу позаимствовали денди, добавив свою режиссуру. Они разработали остроумную тренировку, позволяющую справиться с этой проблемой. Они соединили молниеносную реакцию с расслабленными, даже вялыми движениями и мимикой. Трюк, некоторое время считавшийся проявлением утонченности, представляет собой в некотором роде комичное, непроизвольное отражение проблемы. Вот показательное замечание: «Лицо элегантного человека ⟨...⟩ всегда должно быть несколько конвульсивным и искаженным гримасой. Если угодно, подобную гримасу можно приписывать прирожденному сатанизму» [1].

Такой внешность лондонского денди представлялась завсегдатаю парижских бульваров. Таким же было ее физиогномическое отражение у Бодлера. Его любовь к дендизму не была счастливой. У него не было дара нравиться, представляющего собой столь важный элемент в искусстве денди вызывать отвращение. Доводя до манерности то, что и само по себе отталкивало от него, Бодлер в результате, поскольку с растущей изоляцией росла и его неприступность, оказался в глубочайшем одиночестве.

Бодлер не был, подобно Готье, доволен своим временем, не удавалось ему, подобно Леконту де Лилю,

1 Les Petits-Paris. Par les auteurs des Mémoires de Bilboquet. [Par Taxile Delord et. al.] Paris, 1854. T. 10: Paris-viveur. P. 26.

и обманываться им. Не было у него и прекраснодушного идеализма, вроде того, каким располагали Ламартин или Гюго, не было ему дано, подобно Верлену[35], спастись бегством в благочестие. Поскольку в нем не было собственной убежденности, он принимал все новые обличья. Фланер, апаш, денди и старьевщик были для него такими ролями. Ведь современный герой не герой сам по себе — он играет роль героя. Героическая современность оказывается драмой, в которой роль героя свободна. На это намекнул и сам Бодлер, скрыв это, словно в ремарке на полях, в своих «Sept vieillards» [«Семи стариках»].

Un matin, cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux [1].

[Я шел в час утренний по улице унылой,
Вкруг удлинял туман фасадов высоту,
Как берега реки, возросшей с страшной силой:
Как украшение, приличное шуту,

Он грязно-желтой все закутал пеленою;
Я брел, в беседу сам с собою погружен,
Подобный павшему, усталому герою;
И громыхал вдали по мостовой фургон.

(Перевод Эллиса.)]

Декорации, актер и герой сходятся в этих строфах, и в неслучайности этого схождения нет никакого

1 I. P. 101.

сомнения. Современники замечали это без подсказок. Курбе[36] жаловался, когда рисовал Бодлера, что тот каждый день выглядит по-новому. А Шанфлёри[37] утверждал, что Бодлер был способен искажать свое лицо, как беглый каторжник [1].

Валлес[38] в своем злобном некрологе, обнаруживающем немалую прозорливость, назвал Бодлера cabotin [комедиантом] [2].

Скрываясь за масками, поэт в Бодлере хранил свое инкогнито. Насколько вызывающим могло быть его поведение, настолько осмотрителен он был в своем творчестве. Инкогнито — закон его поэзии. Строй его стихов напоминает план большого города, по которому можно передвигаться незамеченным, скрываясь среди жилых домов, в подворотнях и дворах. На этом плане словам, словно участникам заговора накануне мятежа, точно обозначены их позиции. Бодлер — конспиратор и в языке. Он то и дело рассчитывает его эффекты. То, что Бодлер избегал раскрываться перед читателем, не осталось незамеченным для проницательных умов. Жид[39] отмечает несоответствие между образом и вещью, очень точно рассчитанное [3].

Ривьер подчеркивал умение Бодлера начинать с какого-нибудь далекого слова; Бодлер учил, как двигаться неприметно, осторожно приближаясь к предмету [4].

Леметр говорит о формах, устроенных таким образом, чтобы предотвращать вспышку страсти [5], а Лафорг

1 Champfleury [Jules Husson]. Souvenirs et portraits de jeunesse. Paris, 1872. P. 135.

2 Перепечатан у А. Бийи: André Billy. Les écrivains de combat. Paris, 1931. P. 189.

3 См. Gide, op. cit. P. 512.

4 Jacque Rivière. Etudes.

5 Lemaître, op. cit. P. 29.

отмечает сравнение Бодлера, в котором лирический герой выставлен лжецом и предстает в тексте нарушителем спокойствия. «La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison» [Ночи вокруг сгущалась дымною стеною. *(Перевод К. Бальмонта.)*] — «можно привести множество других примеров»[1], добавляет Лафорг *.

Разделение слов на подобающие высокому стилю и несовместимые с ним воздействовало на все поэтическое творчество и признавалось испокон веков в трагедии не в меньшей мере, чем в лирике. В первые десятилетия девятнадцатого века это правило еще полностью сохраняло свою силу. Во время исполнения «Сида» Лебрена слово chambre [спальня] вызвало

* Вот некоторые из этого множества:

Nous volons au passage un plaisir cladestin
Que nous pressons bien fort comme une vielle orange. (I. P. 17)
[Мы новых сладостей и новой тайны грязной
Ища, сжимаем плоть, как перезрелый плод.
(Перевод Эллиса.)]

Ta gorge triomphante est une belle armoire. (I. P. 65)
[Грудь триумфальная изысканна, как шкаф...
(Перевод М. Яснова.)]

Comme un sanglot coupé par un sang écumeux
Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux (I. P. 118)
[Крик петуха вдали рвет сумрак сокровенный —
Так прерывается рыданье кровью пенной...
(Перевод М. Яснова.)]

La tête, avec l'amas de la crinière sombre
Et de ses bijoux prieux,
Sur la table de nuit, comme une renoncule,
Repose (I. P. 126)
[Под грузом черных кос и праздных украшений
Отрубленная голова
На столике лежит, как лютик небывалый...
(Перевод В. Левика.)]

1 Jules Laforgue. Mélanges posthumes. Paris, 1903. P. 113.

недовольное ворчание в зале. «Отелло» в переводе Альфреда де Виньи провалился из-за слова mouchoir [носовой платок], звучание которого в трагедии резало слух. Первым стал нивелировать в поэзии различие между словами обиходного и возвышенного языка Виктор Гюго. В том же духе действовал и Сент-Бёв. Он поясняет в «Жизни Жозефа Делорма»: «Я попытался ⟨...⟩ быть оригинальным по-своему, скромно и умеренно ⟨...⟩. Я назвал вещи интимной жизни их собственными именами, однако хижина была мне при этом ближе, чем будуар» [1].

Бодлер пошел дальше языкового якобинства Виктора Гюго и дальше буколических вольностей Сент-Бёва. Его образы оригинальны низостью предмета сравнения. Он ищет банальные события, чтобы обратить на них поэтический взгляд. Он говорит о том, как:

...vagues terreurs de ces affreuses nuits
Qui compriment le coeur comme un papier qu'on froisse [2].

[...неясный страх ночей ужасных,
сминает сердце, словно лист бумажный.]

Этот языковой жест, характерный для Бодлера-художника, становится подлинно значимым лишь у Бодлера-аллегориста. Он делает его аллегории сбивающими с толку, чем они и отличаются от привычных аллегорий. Последним заселил ими Парнас ампира Лемерсье[40], достигнув тем самым низшей точки поэзии классицизма. Бодлера это ничуть не смущало. Он привлекает множество аллегорий: благодаря языковому окружению, в которое он их помещает, принципиально

1 Saint-Beuve. Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, op. cit. P. 170.
2 I. P. 57.

меняется их характер. «Цветы зла» — первая книга, использовавшая в лирике слова не просто обиходные, но именно городские. При этом книга отнюдь не избегает выражений, которые, очистившись от поэтической патины, бросаются в глаза своим свежим блеском. В ней встречаются слова quinquet [лампа], wagon [вагон] или omnibus [омнибус]; она не боится упоминать bilan [баланс], réverbère [фонарь], voirie [свалка]. Так возникает поэтический словарь, в котором неожиданно и без всякой подготовки появляются аллегории. Если дух языка Бодлера в чем-то и можно уловить, то именно в этих ошарашивающих схождениях. Окончательную формулировку им придал Клодель[41]. Он сказал однажды, что Бодлер соединил стиль Расина с манерой журналистов Второй империи. Ни одно из слов, им употребляемых, не обречено заранее на аллегорию. Оно принимает эту нагрузку время от времени, в зависимости от того, о чем идет речь, какой сюжет предстоит выследить, подвергнуть осаде и покорить. Для заговора, который у Бодлера именуется поэзией, он привлекает на свою сторону аллегории. Они единственные посвящены в тайну. Где появляются la Mort [Смерть] или le Souvenir [Воспоминание], le Repentir [Раскаяние] или le Mal [Зло], там опорные пункты поэтической стратегии. Внезапное появление этих отрядов, опознаваемых по заглавной букве, посреди текста, не боящегося самых банальных слов, служит указанием на то, что Бодлер что-то затевает. Его техника — техника путчиста.

Через несколько лет после кончины Бодлера Бланки увенчал свою карьеру подлинным шедевром конспиративного искусства. Это случилось после убийства Виктора Нуара[42]. Бланки хотел провести смотр своих сил. Лично он был знаком лишь со своими ближайши-

ми подчиненными. Кто из его войска действительно знал его самого, неизвестно. Бланки договорился с Гранже, своим адъютантом, о проведении смотра бланкистов. Это событие описано у Жефруа следующим образом: «Бланки ⟨...⟩ вышел вооруженным из дому, попрощавшись с сестрами, и занял свое место на Елисейских полях. Там, по согласованию с Гранже, должен был состояться парад армии, тайным генералом которой был Бланки. Он знал командиров, теперь же должен был увидеть, как за ними маршируют строевым шагом построенные в колонны подчиненные. Так все и произошло. Бланки провел смотр, хотя никто и не подозревал о том зрелище, которое перед ним открывалось. В толпе, среди людей, видевших все, как и он, старик стоял прислонившись к дереву и внимательно смотрел, как приближались колонны его друзей, как они молча двигались в шуме толпы, постоянно прорезаемой выкриками» [1].

Сила, творившая такое, осталась, благодаря поэзии Бодлера, запечатленной в слове.

Бодлер узнавал облик героя современности и в заговорщике. «Довольно трагедий! — писал он в дни февральских событий в „Salut public“. — Покончим с историей Древнего Рима! Разве мы сегодня не превысили своим величием Брута?» [2]

Быть выше Брута, однако, оказалось не слишком большим величием. Когда Наполеон III пришел к власти, Бодлер не признал в нем Цезаря. В этом Бланки его превзошел. Однако глубже их различий было то, что их объединяло: их непокорность и нетерпение, сила возмущения и сила ненависти; было и бессилие, им обоим присущее. Бодлер в знаменитой строчке с легким

1 Geffroy. L'enfermé, op. cit. P. 276–277.
2 Crépet, op. cit. P. 81.

сердцем прощается с миром, «где дело и мечта не связаны родством» [1].

Но мечта была не так одинока, как ему казалось. Дело Бланки было в родстве с мечтой Бодлера. Они смыкались. Это сомкнувшиеся руки на камне, под которым Наполеон III похоронил надежды борцов Июньской революции.

II

О некоторых мотивах у Бодлера

1

Бодлер рассчитывал на читателей, для которых чтение лирики — дело не простое. К ним обращено стихотворное предисловие «Цветов зла». На их волю, а следовательно, и на способность сосредоточиться полагаться не стоит, они предпочитают чувственное наслаждение; они хорошо знакомы со сплином, начисто отбивающим интерес и способность к восприятию. Поразительно видеть лирика, обращенного к этой публике, самой неблагодарной. Объяснение, разумеется, напрашивается само собой. Бодлер хотел быть понятым: он посвящает книгу тем, кто на него похож. Обращение к читателю завершается апострофой:

> Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère! [2]
>
> [Читатель-лжец, мой брат и мой двойник!
> *(Перевод Эллиса.)*]

1 I. P. 136.
2 I. P. 18.

Ситуация окажется более значимой, если сказать о ней иначе: Бодлер написал книгу, изначально не рассчитывая на ее непосредственный успех у публики. Он рассчитывает на тот тип читателя, который описан во введении. И оказалось, что расчет был прозорливым. Читатель, на которого он ориентировался, был предоставлен ему следующей эпохой. О том, что это так, что, иными словами, условия восприятия лирической поэзии стали менее благоприятными, говорят три обстоятельства. Во-первых, лирик перестал считаться поэтом как таковым. Он уже более не «певец», каким был еще Ламартин; он вошел в рамки одного из жанров. (Эта специализация наглядно представлена Верленом; Рембо[1] уже был эзотериком, ex officio [*лат.* по обязанности] не допускающим публику к своим творениям.) Второе обстоятельство: массовый успех лирической поэзии после Бодлера более не отмечался. (Еще лирика Гюго встречала при публикации мощный резонанс; в Германии порог обозначен «Книгой песен»[2].) Третье обстоятельство можно описать следующим образом: публика стала менее открытой и для лирической поэзии, доставшейся ей от прежних времен. Отрезок времени, о котором здесь идет речь, начался примерно в середине девятнадцатого века. В ту же эпоху происходило неудержимое распространение славы «Цветов зла». Книга, рассчитанная на самых неблагосклонных читателей и нашедшая поначалу не многих благосклонных, в течение нескольких десятилетий стала классической; к тому же она стала одной из наиболее часто переиздаваемых.

Если условия восприятия лирической поэзии стали менее благоприятными, то нетрудно представить, что лирика лишь в исключительных случаях сохраняет еще контакт с непосредственным читательским опытом. Почему бы и нет, ведь структура этого опыта

изменилась. С таким подходом можно бы и согласиться, только не меньшее затруднение вызывает тогда характеристика того, что же в опыте изменилось. В подобной ситуации обращаются за помощью к философии. При этом обнаруживается одно примечательное обстоятельство. С конца девятнадцатого века философия предприняла ряд попыток овладеть «подлинным» опытом, в противоположность опыту, откладывающемуся в нормированном, лишенном природного начала существовании цивилизованных масс. Эти усилия обычно заносят под рубрику «философия жизни»[3]. Разумеется, они исходили не из существования человека в общественной среде. Они опирались на литературу, а лучше на природу, а еще лучше на мифологическую эпоху. Книга Дильтея[4] «Переживание и поэзия» была одной из первых в этом ряду, завершают его Клагес[5] и Юнг[6], вставший на сторону фашизма. Грандиозным монументом возвышается над этими публикациями ранняя работа Бергсона[7] «Matière et mémoire» [«Материя и память»]. Она более других сохранила связи с точной наукой. Она ориентируется на биологию. Заглавие говорит о том, что книга рассматривает структуру памяти в качестве решающего момента в философском анализе опыта. Опыт и взаправду — дело традиции как в коллективной, так и в частной жизни. Он формируется не столько из отдельных событий, строго зафиксированных воспоминанием, сколько из массы данных, часто неосознаваемых, скапливающихся в памяти. Однако Бергсон никоим образом не намеревался давать памяти историческую характеристику. Он-то скорее отвергает какую бы то ни было историческую обусловленность опыта. Тем самым он прежде всего — и по сути — проходит мимо того опыта, из которого берет начало его собственная философия или, вернее, которому она была адресована. Это неуютный,

слепящий опыт существования в индустриальную эпоху. Глазу, не желающему воспринимать этот опыт, представляется опыт другого типа, опыт комплементарного характера в виде спонтанного остаточного образа. Философия Бергсона — попытка детально разобрать и сохранить это остаточное изображение. Таким образом, она опосредованно отсылает к опыту, который виделся Бодлеру в неискаженном виде, в образе его читателя.

2

«Материя и память» определяет сущность опыта в durée [длительности] таким образом, что читателю остается только подумать: поэт единственный, кто может быть адекватным субъектом подобного опыта. Поэтом был и тот, кто подвергнул испытанию созданную Бергсоном теорию опыта. Произведение Пруста[8] «В поисках утраченного времени» можно рассматривать как попытку синтетического порождения в сегодняшних общественных условиях опыта, каким его мыслит Бергсон. Ведь рассчитывать на естественное возникновение опыта приходится все меньше и меньше. Между прочим, Пруст не уходит от обсуждения этого вопроса в своей книге. Он даже привносит в дискуссию новый момент, включающий имманентную критику теории Бергсона. Бергсон не упускает возможности подчеркнуть существующий между vita activa [*лат.* деятельной жизнью] и особой vita contemplativa [*лат.* созерцательной жизнью] антагонизм, раскрывающийся благодаря обращению к памяти. Однако у Бергсона получается так, будто обращение к созерцанию потока жизни, всплывающего перед внутренним взором, — дело свободного выбора. Пруст же с самого начала с помощью терминологического расхождения

дает понять, что его убеждения расходятся с позицией Бергсона. Чистая память — mémoire pure — теории Бергсона становится у него mémoire involontaire — непроизвольной памятью. Пруст тут же противопоставляет эту непроизвольную память памяти произвольной, находящейся в распоряжении интеллекта. Задача первых страниц великого творения — выявить это соотношение. В рассуждении, в котором вводится этот термин, Пруст говорит о том, как бедно был представлен на протяжении многих лет в его воспоминаниях город Комбре, при том что там прошла часть его детства. Пока вкус мадленок (сорт печенья), к которому он потом не раз возвращается, не перенес его однажды под вечер в прежние времена, Пруст был ограничен тем, что могла ему предоставить память, послушная призыву внимания. Это mémoire volontaire, произвольное воспоминание, и оно отличается тем, что информация, поставляемая им о былом, ничего о нем не сообщает. «Так же обстоит и с нашим прошлым. Пытаться воскресить его — напрасный труд, все усилия нашего сознания тщетны» *.

Поэтому Пруст без колебаний делает обобщение, согласно которому былое «находится вне пределов его [сознания] досягаемости, в какой-нибудь вещи ⟨...⟩, там, где мы меньше всего ожидали его обнаружить. Найдем ли мы эту вещь при жизни или так и не найдем — это чистая случайность» [1].

Согласно Прусту, случай решает, сможет ли индивид составить представление о себе самом, овладеет ли он своим опытом. Зависимость от случая в этом деле

* Marcel Proust. A la recherche du temps perdu. T. 1: Du côté chez Swann. Paris. P. 69. *(Перевод Н. Любимова.)*

1 Proust, op. cit. P. 69. *(Перевод Н. Любимова.)*

не есть нечто само собой разумеющееся. Внутренняя жизнь человека обладает этим безвыходно приватным характером отнюдь не от природы. Она обретает его лишь после того, как для внешней жизни понижается вероятность присоединения к его опыту. Газета является одним из многих сигналов этого понижения. Если бы пресса попыталась добиться того, чтобы читатель обратил ее информацию в часть своего опыта, то она не достигла бы своей цели. Однако пресса стремится к обратному и весьма преуспевает в этом. Ее задача состоит в том, чтобы изолировать события от сферы, в которой они могли бы встретиться с опытом читателя. Принципы журналистской информации (новизна, краткость, понятность и, прежде всего, отсутствие связи между отдельными сообщениями) способствуют этому наряду с газетной версткой и манерой обхождения с языком. (Карл Краус[9] неустанно демонстрировал, насколько сильно языковые навыки журналистов сковывают воображение их читателей.) Кроме того, изоляция информации от опыта связана с тем, что информация не переходит в «традицию». Газеты выходят огромными тиражами. Ни один читатель не в состоянии с легкостью проследить, что другим «о нем понарасскажут». С исторической точки зрения между различными формами сообщения существует конкуренция. В смене прежних газетных реляций информацией, а информации — сенсацией отражается прогрессирующий упадок опыта. В свою очередь, все эти формы контрастируют с рассказом, одной из старейших форм сообщения. Для рассказа важна не передача чистого события как такового (что делает газетная информация), он окунает событие в жизнь сообщающего, чтобы снабдить им слушателей как опытом. Потому на нем сохраняется след рассказчика, как отпечаток руки горшечника на глиняной посуде.

Восьмитомное сочинение Пруста дает представление о том, каких усилий стоит восстановление фигуры рассказчика в современности. Пруст осуществил это с восхитительной последовательностью. При этом он с самого начала столкнулся с элементарной задачей: рассказать о собственном детстве. Он изведал всю ее сложность, оставляя на волю случая самую возможность ее решения. В контексте этих рассуждений он и формирует понятие mémoire involontaire. Понятие это несет на себе следы ситуации, его породившей. Оно из числа принадлежностей входит в обиход частного человека, изолированного со всех сторон. Там, где господствует опыт в строгом смысле, определенные содержательные элементы индивидуального прошлого стыкуются в памяти с элементами прошлого коллективного. Культы с их церемониалом, с их празднествами, упоминания о которых у Пруста, конечно же, не найти, вновь и вновь сплавляли эти две материи памяти. Они вызывали воспоминание в определенный момент и оставались инструментом памяти на всю жизнь. Произвольное и непроизвольное воспоминания переставали таким образом находиться в отношении, когда одно исключает другое.

3

В поисках более содержательного определения того, что представляется побочным продуктом теории Бергсона в mémoire de l'intelligence [памяти разума] Пруста, стоит обратиться к Фрейду. В 1921 году появилась его работа «По ту сторону принципа удовольствия», устанавливающая корреляцию между памятью (в смысле mémoire involontaire) и сознанием. Это положение сформулировано в виде гипотезы. Последующие рас-

суждения, связанные с этой гипотезой, не будут направлены на ее доказательство. В них достаточно будет проверить ее плодотворность для ситуаций, далеких от тех, что были в поле зрения Фрейда в момент ее формулирования. Возможно, ученики Фрейда чаще сталкивались с подобными ситуациями. Разрабатывая свою теорию памяти, Рейк[10] отчасти движется в своих рассуждениях точно по линии проведенного Прустом разделения воспоминания непроизвольного и произвольного. «Функция памяти, — пишет Рейк, — состоит в сохранении впечатлений; воспоминание направлено на их разложение. Память в сущности консервативна, воспоминание — деструктивно» *.

Фундаментальное положение Фрейда, лежащее в основе этих рассуждений, содержит предположение, что «сознание возникает на месте, где сохранился след воспоминания» **[1].

Сознание, «таким образом, оказывается отмеченным особенностью, в соответствии с которой процесс возбуждения не оставляет в нем, как во всех прочих психических системах, длительного изменения его элементов, а словно рассеивается в феномене осознания»[2].

Основная формула гипотезы состоит в том, что «осознание и сохранение следа памяти несовместимы в рамках одной системы»[3].

* Theodor Reik. Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewußter Vorgänge. Leiden, 1935. S. 132.

** Понятия воспоминания и памяти не обнаруживают в работе Фрейда существенных для данного контекста смысловых различий.

1 Sigmund Freud. Jenseits des Lustprinzips. 3. Aufl. Wien, 1923. S. 31.

2 Freud. op. cit. S. 31–32.

3 Freud. op. cit. S. 31.

Реликты воспоминания «часто оказываются наиболее сильными и стойкими, если оставившее их происшествие никогда не достигало уровня сознания» [1].

Переведем это на язык Пруста: частью mémoire involontaire может стать только то, что не было «пережито» явно и сознательно, с чем субъект не знаком как с «переживанием». Согласно Фрейду, накопление «длительных следов как основы памяти» о процессах возбуждения — дело «других систем», которые не следует смешивать с сознанием *.

По Фрейду, сознание как таковое вообще не воспринимает следов памяти. Зато оно выполняет другую значимую функцию. Оно играет роль защиты от раздражителей. «Для живого организма защита от раздражения является чуть ли не более важной задачей, чем восприятие раздражения; он снабжен своим собственным запасом энергии и должен прежде всего защищать особые формы преобразования энергии, действующие внутри него, от нивелирующего, то есть разрушительного воздействия непомерных энергетических процессов, происходящих вовне» [2].

Угроза этого энергетического воздействия — угроза шоковых реакций. Чем лучше сознание отмечает такие реакции, тем меньше следует рассчитывать на травматическое действие шока. Психоаналитическая

* Речь об этих «других системах» заходит у Пруста неоднократно. С особым пристрастием он усматривает их представление в конечностях тела, неустанно заводя речь о заложенных в них образах памяти, которые, неподвластные каким-либо указаниям сознания, внезапно врываются в него, когда бедро, рука или плечо непроизвольно принимают в постели то положение, в котором они когда-то были в отдаленном времени. Mémoire involontaire des membres (непроизвольная память тела) — одна из любимых тем Пруста (Proust. A la recherche du temps perdu. T. 1, op. cit. I. P. 15).

1 Freud. op. cit. S. 30.

2 Freud, op. cit. S. 34–35.

теория пытается понять сущность травматического шокового воздействия «исходя из прорыва защиты от раздражения». Согласно этой теории, «значение» испуга заключается в «отсутствии готовности к страху» [1].

Поводом исследования Фрейду послужило типичное сновидение у лиц, страдающих неврозом после несчастного случая. Этот сон воспроизводит катастрофу, которую они пережили. Сновидения подобного рода представляют собой, по Фрейду, попытку «задним числом компенсировать неспособность справиться с раздражением в условиях возникшего страха, из-за чего и появился травматический невроз» [2].

Нечто подобное, судя по всему, занимало и Валери. И это совпадение следует особо отметить, поскольку Валери принадлежит к числу тех, кто интересовался функциональными особенностями психических механизмов в условиях современной жизни. (К тому же ему удалось соединить этот интерес со своим поэтическим творчеством, сохранившим чисто лирическое начало. Тем самым он оказывается единственным автором, непосредственно продолжающим линию Бодлера.) «Впечатления и чувственные ощущения человека, — пишет Валери, — относятся, рассматриваемые сами по себе ⟨...⟩, к роду потрясений; они свидетельствуют о человеческом несовершенстве ⟨...⟩. Воспоминание — элементарное явление, направленное на то, чтобы выиграть время, которого нам не хватает» для восприятия раздражения [3].

Способность переносить шок улучшается тренировкой в овладении раздражителями, к которой в слу-

1 Freud, op. cit. S. 41.
2 Freud, op. cit. S. 42.
3 Paul Valéry. Analecta. Paris, 1935. P. 264–265.

чае необходимости добавляются как сон, так и воспоминание. Однако, считает Фрейд, эта тренировка, как правило, является делом бодрствующего сознания, располагающегося в коре головного мозга, «настолько раскаленной воздействием раздражителей», что «она предоставляет самые благоприятные условия для восприятия раздражения» [1].

Подобная амортизация шока, парируемого сознанием, придает происшествию, его вызывающему, характер переживания в собственном смысле слова. В результате сознание оказывается способным стерилизовать это происшествие (непосредственно занося его в реестр осознанного воспоминания) для включения в поэтический опыт.

Возникает вопрос: как может поэтическое творчество опираться на опыт, для которого шоковое переживание стало нормой. Подобная поэзия предполагает высокую степень осознанности; она будит представление о плане, который использовался при работе над ней. Все это вполне применимо к поэзии Бодлера. Упоминая предшественников, следует назвать его связь с По, среди последователей — Валери. Размышления Пруста и Валери о Бодлере дополняют друг друга провидческим образом. Пруст написал о Бодлере глубокое эссе, а в своих романах ему удалось заглянуть в проблему еще глубже. Валери, написав «Situation de Baudelaire» [«Положение Бодлера»], создал классическое введение к «Цветам зла». Он говорит: «Проблема Бодлера, следовательно, могла — должна была — ставиться так: «Быть великим поэтом, но не быть ни Ламартином, ни Гюго, ни Мюссе». Я не говорю, что такое решение было сознательным, но оно было для Бодлера

1 Freud, op. cit. S. 32.

неизбежным, и даже существенно бодлеровским. Это был его государственный интерес»[1].

Удивительно, когда применительно к поэту говорится о государственном интересе. В этом содержится нечто примечательное: эмансипация переживаний. Поэтическое творчество Бодлера подчинено некоторой задаче. В его воображении ему открылись лакуны, в которые он и помещал свои стихотворения. Его творчество определяется как историческое не только в том смысле, в каком это можно сказать о любом другом, оно хотело быть таковым и само понимало себя как таковое.

4

Чем больше доля шоковых моментов в отдельных впечатлениях, чем чаще сознанию приходится действовать ради защиты от раздражителей, чем больше успешность его действий, тем меньше они включаются в опыт, тем скорее они будут соответствовать понятию переживания. Возможно, конечный смысл защиты от шока следует видеть вот в чем: происшедшему задаются — за счет целостности его содержания — точные временные координаты в сознании. Можно считать это наивысшим достижением рефлексии. Она обращает происшествие в переживание. Если она не действует, то возникает радостная или (чаще всего) неприятная дрожь, вызывающая, по Фрейду, отключение шоковой защиты. Это обстоятельство было запечатлено Бодлером в пронзительном образе. Он говорит о дуэли, в которой художник, прежде чем быть пораженным, издает крик ужаса[2].

1 Baudelaire. Les fleurs du mal. Avec une introduction de Paul Valéry. Ed. Crès. Paris, 1928. P. X. *(Перевод А. Эфроса.)*

2 См. Ernest Raynaud. Charles Baudelaire. Paris, 1922. P. 318.

Эта дуэль — сам процесс творчества. Таким образом, Бодлер сделал шоковый опыт сердцевиной своего артистического труда. Это авторское свидетельство имеет важное значение. Высказывания ряда современников дополняют его. Бодлер, мучимый ужасом, не прочь и сам вызывать у других ужас. Валлес сообщает о его эксцентричной мимике[1]; Понмартен находит, глядя на портрет работы Наржо, что у Бодлера искаженная судорогой физиономия; Кладель[11] отмечает пронзительное звучание его голоса в разговоре; Готье упоминает о том, что Бодлер любил «запинаться» при декламации[2]; Надар описывает его порывистый шаг[3].

Психиатрии известны типы, стремящиеся к травматическим переживаниям. Бодлер своими физическими и психическими силами взялся парировать шоковые переживания, откуда бы они ни исходили. Олицетворением этого намерения является образ фехтовальщика. Описывая своего друга Константина Гиса, Бодлер посещает его в час, когда Париж спит: «Как он стоит, согнувшись над столом, рассматривая лист бумаги столь же зорко, как днем окружающие его предметы; как он фехтует карандашом, пером, кистью; как летят брызги под потолок из стакана с водой; как он пробует перья прямо на своей рубашке; как быстро и яростно принимается он за работу, словно боясь, что образы его покинут. Он задирист, хоть перед ним и нет противника, а парирует он свои собственные выпады»[4].

1 Jules Vallès. Charles Baudelaire. — In: André Billy. Les écrivains de combat. (Le XIXe siècle). Paris, 1931. P. 192.
2 См. Eugène Marsan. Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte. Petit manuel de l'homme élégant. Paris, 1923. P. 239.
3 См. Firmin Maillard. La cité des intellectuels. Paris, 1905. P. 362.
4 II. P. 334.

Бодлер и себя изобразил в таком же воображаемом поединке в первой строфе стихотворения «Солнце», и это, пожалуй, единственное место в «Цветах зла», в котором он запечатлен за поэтической работой.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés [1].

[В предместье, где висит на окнах ставней ряд,
Прикрыв таинственно-заманчивый разврат,
Лишь солнце высыплет безжалостные стрелы
На крыши города, поля, на колос зрелый —
Бреду, свободу дав причудливым мечтам,
И рифмы стройные срываю здесь и там;
То, как скользящею ногой на мостовую,
Наткнувшись на слова, сложу строфу иную.
(Перевод Эллиса.)]

Опыт шока был одним из моментов, определивших фактуру стиха у Бодлера. Жид рассуждает о взаимопроникновении образа и идеи, слова и вещи, в котором поэтическое возбуждение Бодлера и находит свое подлинное обиталище [2].

Ривьер указывал на подземные толчки, сотрясающие стихи Бодлера. В результате слова рушатся, как коробки домов. Ривьер продемонстрировал такие готовые рухнуть слова [3]:

1 I. P. 96.
2 André Gide. Baudelaiere et M. Faguet. — In: Morceaux choisis. Paris, 1921. P. 128.
3 Jacques Rivière. Etudes.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui *ferait* leur vigueur? [1]

[О новые цветы, невиданные грезы,
В земле размоченной и рыхлой, как песок,
Вам не дано впитать животворящий сок!
(Перевод Эллиса.)]

И еще:

Cybèle, qui les aime, *augmente ses verdures* [2].

[Кибела множит им избыток сочный злака…
(Перевод Вяч. Иванова.)]

Сюда же относится знаменитое начало стихотворения:

La servante au grand coeur dont vous étiez *jalouse* [3].

[Служанка с великой душой, к которой вы
приревновали.]

Бодлер в «Парижском сплине», сборнике стихотворений в прозе, поставил себе целью продолжить игру этих потаенных закономерностей за пределами стиха. В посвящении сборника главному редактору газеты «Presse» Арсену Уссе говорится: «Кто из нас в минуты честолюбия не мечтал о чуде поэтической прозы, музыкальной без размера и рифмы, достаточно гибкой и послушной, чтобы примериться к лирическим порывам души, к извивам мечты, к содроганиям совести? / От постоянного пребывания в больших городах, из сплетения в них бесконечных взаимоотношений, возникает главным образом этот недоступный идеал» [4]. *(Перевод Эллиса.)*

1 I. P. 29
2 I. P. 31.
3 I. P. 113.
4 I. P. 405–406.

Этот пассаж позволяет сделать вывод двоякого рода. Во-первых, он выявляет тесную связь, существующую у Бодлера между фигурой шока и общением с массами большого города. Во-вторых, он поясняет, что следует, собственно, понимать под этими массами. Речь не идет о каком-либо классе, о каком-либо структурированном коллективе. Имеется в виду не что иное, как аморфная масса прохожих, уличная публика *.

Эта толпа, о существовании которой Бодлер никогда не забывает, не позировала ни для одного из его произведений. Однако она запечатлена в его творчестве как скрытое изображение, подобно тому как она представляет собой скрытое изображение в процитированном фрагменте. Оно позволяет расшифровать образ фехтовальщика: удары, которые он наносит, предназначены для того, чтобы проложить путь через толпу. Правда, пригороды, через которые пробивается автор «Солнца», пустынны. Однако таинственное сочетание (в котором красота прозрачной строфы просматривается до дна) следует, видимо, понимать таким образом: поэт сражается в опустевших улицах с призрачной толпой слов, фрагментов, обрывков стихов, ведя борьбу за поэтическую добычу.

5

Никакой другой предмет не предъявлял литераторам девятнадцатого столетия таких притязаний, как толпа. В широких слоях, для которых чтение стало привычным занятием, она формировала читательскую публику.

* Наделить эту толпу душой — заветное дело фланера. Встречи с ней для него — переживание, о котором он не устанет сообщать. В творчестве Бодлера обнаруживаются неустранимые отражения этой иллюзии. Между прочим, ее игра еще не закончена. Унанимизм Жюля Ромена[12] — одно из ее поздних порождений.

Она стала заказчиком; она желала, подобно тому как заказчики изображались на средневековых картинах, обнаруживать себя в публикуемых романах. Наиболее успешный автор того века удовлетворил это требование, повинуясь внутреннему побуждению. Толпа была для него, почти в античном смысле, толпой клиентов, публикой. Гюго первым выносит массу в книжные заглавия: «Отверженные», «Труженики моря». Гюго был единственным во Франции, кто мог конкурировать с романами, публиковавшимися с продолжением в газетах. Мастером этого жанра, который начинал превращаться для маленького человека в источник откровения, был, как известно, Эжен Сю. В 1850 году он был со значительным перевесом голосов избран в парламент представителем от Парижа. Не случайно молодой Маркс нашел повод подвергнуть «Парижские тайны» основательному критическому разбору. Перед его внутренним взором рано встала задача вырубить из аморфной массы, с которой тогда пытался заигрывать эстетствующий социализм, бронзовую фигуру пролетариата. Поэтому описание массы, данное Энгельсом в юношеских работах, пусть и робкое, является прелюдией к одной из тем Маркса. В «Положении рабочего класса в Англии» говорится: «Такой город как Лондон, в котором можно часами блуждать, даже не приближаясь при этом к окраине, не находя и малейшего знака, указывающего на близость сельских просторов, — вещь своеобразная. Эта колоссальная централизация, это скопление полутора миллионов человек в одном месте усиливает мощь этих полутора миллионов стократно... Однако жертвы, которых ⟨...⟩ это стоило, обнаруживаются лишь позднее. Проведя день-другой на мостовой главных улиц ⟨...⟩, замечаешь, что эти лондонцы должны были пожертвовать лучшей частью своей человеческой натуры, чтобы добиться всех тех

чудес цивилизации, которыми кишит их город, что в них пропадают, так и не пробудившись, или оказываются подавленными сотни сил ⟨...⟩. Уже в уличной толчее есть что-то отвратительное, нечто возмущающее человеческую натуру. Разве все эти сотни тысяч людей всех классов и всех сословий, протискивающиеся в этой толпе, разве все они — не люди, наделенные одними и теми же свойствами и способностями, а также одним и тем же стремлением стать счастливым? ⟨...⟩ И все же они мчатся друг мимо друга, словно нет у них ничего общего, словно нет им друг до друга дела, и все же единственное их согласие — молчаливый уговор, что каждый будет держаться той стороны тротуара, что справа от него, чтобы два несущихся друг навстречу другу потока не препятствовали друг другу; и все же никому не приходит в голову удостоить других хотя бы взгляда. Жестокое равнодушие, бездушная изоляция каждого индивида, поглощенного своими частными интересами, проявляется тем отвратительнее и оскорбительнее, чем больше этих индивидов оказывается спрессовано в небольшом пространстве» [1].

Это описание заметно отличается от того, что можно найти у французских малых мастеров жанра вроде Гозлана[13], Дельво или Люрина[14]. В нем нет легкости и беспечности, с которыми фланер движется сквозь толпу и которым на ходу учится у него автор газетных романов. Для Энгельса в толпе есть нечто ошеломляющее. Она вызывает у него моральную реакцию. К ней присоединяется реакция эстетическая: его неприятно задевает темп, в котором прохожие проносятся друг мимо друга. Очарование его описания заключается

1 Friedrich Engels. Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen. 2. Ausg. Leipzig, 1848. S. 36–37.

в том, как неподкупная критическая позиция сочетается с патриархальным тоном. Автор родом из тогда еще провинциальной Германии; возможно, искушение затеряться в человеческом потоке ему еще незнакомо. Когда Гегель незадолго до смерти впервые попал в Париж, он написал жене: «Когда хожу по улицам — люди выглядят так же, как и в Берлине, — все так же одеты, примерно те же лица — та же внешность, однако толпа гораздо гуще» [1].

Двигаться в этой гуще было для парижанина делом естественным. Какой бы солидной ни была отделяющая его от толпы дистанция, на которую он, со своей стороны, претендовал, он был ее частью, он не мог смотреть на нее со стороны, как это делал Энгельс. Что же касается Бодлера, то толпа столь мало является для него делом внешним, что по его творчеству можно проследить, как он, опутанный и завлеченный толпой, ей сопротивляется.

Бодлер настолько проникнут толпой, что напрасно мы стали бы искать у него ее описание. Так и другие важнейшие для него предметы почти никогда не встречаются в виде описаний. Как тонко замечает Дежарден, он «больше занят тем, чтобы погрузить образ в память, нежели его украшением и расцвечиванием» [2].

Тщетно искать в «Цветах зла» и в «Парижском сплине» нечто похожее на живописные полотна города, мастером которых был Виктор Гюго. Бодлер не описывает ни жителей, ни сам город. Это отречение позволило ему вызывать один образ через другой. Его толпа — всегда толпа большого города, его Париж все-

1 Georg Friedrich Wilhelm Hegel. Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein der Freunde des Verewigten. Bd. 19: Briefe von und an Hegel. Leipzig, 1887. 2. Theil. S. 257.

2 Paul Desjardin. Poètes contemporains. Charkes Baudelaire. — In: Revue bleue. Revue politique et littéraire. 3e série, t. 14, 24me année, 2e série, N 1, 1 juillet 1887. P. 23.

гда перенаселен. Именно это ставит его гораздо выше Барбье, у которого, поскольку он занимается описанием, масса и город распадаются, теряя единство *.

* Характерным для манеры Барбье является стихотворение «Лондон», описывающее в двадцати четырех строках город и завершающееся следующими беспомощными стихами:

Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense,
Un peuple noir, vivant et mourant en silence.
Des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal,
Et courant après l'or par le bien et mal.

[И, наконец, народ, средь грохота и шума,
Влачащий дни свои покорно и угрюмо,
И по путям прямым, и по путям кривым
Влекомый к золоту инстинктом роковым.
(Перевод Д. Бродского.)]

(Auguste Barbier. Jambes et poèmes. Paris, 1841. P. 193–194). — Бодлер испытал на себе более глубокое влияние «обличительной» лирики Барбье, в особенности его лондонского цикла «Lazare» [«Лазарь»], чем это обычно признается. Концовка бодлеровских «Вечерних сумерек» звучит так:

...ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
L'hôpitalse remplit de leurs soupirs. — Plus d'un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée. (I. P. 109)

[...разлуки
Со всем, что в мире есть, приходит череда.
Больницы полнятся их стонами. — О да!
Не всем им суждено и завтра встретить взглядом
Благоуханный суп, с своей подругой рядом!
(Перевод В. Брюсова.)]

Достаточно сравнить это с концом восьмой строфы «Mineurs de Newcastle» («Шахтеров Ньюкасла») Барбье:

Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme
Aux douceurs du logis, à l'oeil bleu de sa femme,
Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau.
(Barbier, op. cit. P. 240–241).

[И многие из нас, в угрюмых копях этих
Мечтавшие, трудясь, о женах и о детях,
Во чреве черных шахт остались на века.
(Перевод Е. Эткинда.)]

Несколькими мастерскими штрихами Бодлер превращает «шахтерскую долю» в банальную смерть обитателя большого города.

В «Парижских картинах» почти повсюду обнаруживается скрытое присутствие толпы. Если Бодлер обращается к утренним сумеркам, то на пустынных улицах обнаруживается некое «молчание уличной толпы», расслышанное Гюго в ночном Париже. Стоит Бодлеру обратить взгляд на изображения в анатомических атласах, выставленных на продажу на пыльной набережной Сены, как на этих страницах, на которых только что были представлены отдельные части скелета, незаметно занимает место толпа усопших. Плотная толпа движется в фигурах «Danse macabre» [«Пляски смерти»]. Выпадение из толпы — из-за неспособности держать шаг, из-за того, что мысли ускользают от реальности, — составляет героику одряхлевших женщин, за которыми следует поэт в цикле «Старушки». Толпа была дрожащей пеленой; сквозь нее Бодлер видел Париж *.

Ее присутствие оказывается определяющим для одного из наиболее знаменитых стихотворений «Цветов зла».

Ни одним выражением, ни одним словом не упоминается толпа в сонете «Прохожей». И тем не менее происходящее возможно только благодаря ей, так же как движение парусника возможно только благодаря ветру.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,

* Фантасмагория, в которой проводит время ожидающий прохожий, Венеция, созданная из торговых пассажей, мечта, инсценированная империей для парижан, несет в своих мозаичных картинках лишь отдельных людей. Поэтому у Бодлера не встретишь изображения самих пассажей.

Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair… puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! [1]

[Ревела улица, гремя со всех сторон.
В глубоком трауре, стан тонкий изгибая,
Вдруг мимо женщина прошла, едва качая
Рукою пышною край платья и фестон,
С осанкой гордою, с ногами древних статуй…
Безумно скорчившись, я пил в ее зрачках,
Как бурю грозную в багровых облаках,
Блаженство дивных чар, желаний яд проклятый!
Блистанье молнии… и снова мрак ночной!
Взор Красоты, на миг мелькнувшей мне случайно!
Быть может, в вечности мы свидимся с тобой;
Быть может, никогда! И вот осталось тайной,
Куда исчезла ты в безмолвье темноты.
Тебя любил бы я — и это знала ты!
(Перевод Эллиса.)]

Скрытая траурной вуалью и пеленой уличной толчеи, несущей ее, молчаливую, незнакомка появляется в поле зрения поэта и исчезает. Если ограничиться одной фразой, вот о чем сонет: видение, завораживающее городского жителя, — далекое от того, чтобы толпа была лишь его противником, лишь враждебной ему стихией, — только благодаря толпе и является перед ним. Восхищение горожанина — любовь не столько с первого, сколько с последнего взгляда. Прощание

1 I. P. 106.

навеки совпадает в стихотворении с моментом очарования. Тем самым сонет очерчивает шоковую ситуацию, более того — катастрофу. Однако этот рисунок отражает и самого потерпевшего, и суть его переживаний. Тело сводит судорогой — crispé comme un extravagant [безумно скорчившись], говорится в стихотворении, — не от блаженной осененности Эросом, захватывающей все его существо; скорее эта та сексуальная мука, которая достается одинокому. Замечание Тибоде о том, что это стихотворение «могло возникнуть только в большом городе» [1], дает нам не слишком много. Эти строки обнажают стигматы, оставляемые на теле любви жизнью в большом городе. Именно так читал этот сонет Пруст, и потому поздняя зарисовка женщины в трауре, явившейся ему в образе Альбертины, снабжена намекающей на многое надписью «La Parisienne» [«Парижанка»]: «Когда Альбертина вновь вошла в мою комнату, на ней было черное сатиновое платье. Оно бледнило ее, и в нем она походила на тот тип жгучей и при этом бледной парижанки, женщины, отвыкшей от свежего воздуха, измученной жизнью среди множества людей, а также и, возможно, влиянием порока, узнаваемой по определенному выражению глаз, которое в сочетании со щеками, лишенными румянца, производит впечатление беспокойного» [2].

Таким взглядом, еще у Пруста, обладает предмет любви, знакомой лишь жителю большого города, похищенной Бодлером для стиха, любви, о которой не скажут, что «ей не дано было раскрыться», а скорее произнесут: «она была избавлена от этого»*.

1 Albert Thibaudet. Intérieurs. Paris, 1924. P. 22.

2 Proust. A la recherche du temps perdu. T. 6: La prisonnière. Paris, 1923. I. P. 138.

* Мотив любви к случайной прохожей подхватывает в одном из своих ранних стихотворений Георге. Решающий момент он все же

6

Среди более ранних трактовок мотива толпы классическим можно считать рассказ По, переведенный Бодлером. Здесь обнаруживаются некоторые примечательные черты, и достаточно проследить за ними, чтобы наткнуться на общественные инстанции, столь могущественные и столь скрытые, что их можно отнести к числу тех, которые только и могут оказывать на творчество художника многократно опосредованное, одновременно и глубокое, и утонченное воздействие. Рассказ называется «Человек толпы». Местом действия является Лондон, а рассказчиком выступает человек, впервые после долгой болезни погружающийся в городской водоворот. Предвечерней порой одного из осенних дней он сидит за столиком у окна в большой лондонской кофейне. Он разглядывает посетителей, просматривает газетные объявления, однако более всего его взор следит за толпой, движущейся за окном. «Это была одна из главных улиц города, и весь день на ней толпилось множество народу. Однако по мере того, как темнота сгущалась, толпа все увеличивалась, а к тому времени, когда зажгли фонари, мимо входа в кофейню с шумом неслись два густых, бесконечных потока прохожих. В столь поздний вечерний час мне еще ни разу не приходилось занимать подобную позицию, и потому бушующее море людских голов пленяло меня новизною ощущений. В конце концов я перестал обращать внимание на то, что происходило

упустил — движение толпы, несущее женщину мимо поэта. В результате возникает робкая элегия. Говорящий, как он признается даме, отвел свой взгляд, «влажный от томления, / не решаясь его в твой вперить взор» (Stefan George. Hymnen Pilgerfahrten Algabal. 7. Aufl., Berlin, 1922. S. 23). Бодлер не оставляет никаких сомнений в том, что *он* заглянул в самые глаза прохожей.

вокруг меня, и всецело погрузился в созерцание улицы»[1].

Фабула, которую предваряет эта прелюдия, будет оставлена нами, при всей ее значительности, без внимания. Рассматриваться будет лишь рамка, в которой она развертывается.

Тусклой и рассеянной, подобно свету газовых фонарей, в котором она движется, предстает и сама лондонская толпа. Это касается не только черни, выползающей ночью «из своих нор»[2].

Класс достаточно состоятельных служащих описывается у По следующим образом: «У каждого намечалась небольшая лысина, а правое ухо, за которое они имели привычку закладывать перо, презабавно оттопыривалось. Я заметил, что они всегда снимали и надевали шляпу обеими руками и носили свои часы на короткой золотой цепочке добротного старинного образца»[3].

Еще более удивительно описание манеры движения толпы. «У большей части прохожих вид был самодовольный и озабоченный. Казалось, они думали лишь о том, как бы пробраться сквозь толпу. Они шагали нахмурив брови, и глаза их перебегали с одного предмета на другой. Если кто-нибудь нечаянно их толкал, они не выказывали ни малейшего раздражения и, пригладив одежду, торопливо шли дальше. Другие — таких было тоже немало — отличались беспокойными движениями и ярким румянцем. Энергично жестикулируя, они разговаривали сами с собой, словно

1 Edgar Poe. Nouvelles histoires extraordinaires. Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire. Oeuvres complètes. T. 6: Traductions II.) Ed. C. Lévy. Paris, 1887. P. 88. *(Перевод М. Беккер.)*

2 Poe, op. cit. P. 94.

3 Poe, op. cit. P. 90–91. *(Перевод М. Беккер.)*

чувствовали себя одинокими именно потому, что кругом было столько народу. Встречая помеху на своем пути, люди эти внезапно умолкали, но продолжали с удвоенной энергией жестикулировать и, растерянно улыбаясь, с преувеличенной любезностью кланялись тому, кто им мешал, ожидая, пока он не уйдет с дороги» *[1].

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,
Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,
Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
Partout fange, déluge, obscurité du ciel:
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel! [2]

[Скользим по улице, толкаясь и спеша,
Здесь каждый за себя, и все в грязи и в жиже,
И все пихаются — особо те, кто ближе.
Кругом потоп и мрак, повсюду цвель и гниль —
Вот тьма, которую предрек Езекииль!
(Перевод М. Яснова.)]

Может показаться, что перед нами подвыпившие и опустившиеся типы. На самом же деле речь идет

* Параллель к этому месту обнаруживается в «Un jour de pluie» («Дождливом дне»). Стихотворение, хотя оно и подписано другим именем, принадлежит Бодлеру (см. Baudelaire Ch. Vers retrouvés. Ed. J. Mouquet. Paris, 1929). Последняя строка, придающая стихотворению необычайно мрачное звучание, находит точное соответствие в «Человеке толпы». «⟨...⟩ лучи газовых фонарей, — пишет По, — вначале с трудом боровшиеся со светом угасающего дня, теперь сделались ярче и озаряли все предметы своим неверным сиянием. Все вокруг было мрачно, но сверкало подобно черному дереву, с которым сравнивают слог Тертуллиана» (Poe, op. cit. P. 94). *(Перевод М. Беккер.)* Совпадение поразительно тем более, что стихотворение было написано не позднее 1843 года — в то время, когда Бодлеру еще ничего о По не было известно.

1 Poe, op. cit. P. 89. *(Перевод М. Беккер.)*

2 I. P. 211.

о «людях с положением, коммерсантах, стряпчих и биржевых маклерах» *[1].

Картину, нарисованную По, нельзя назвать реалистической. В ней обнаруживается действие планомерно искажающей фантазии, из-за чего текст оказывается достаточно далеким от произведений, обычно рекомендуемых в качестве образцов социалистического реализма. Барбье, например, один из лучших, на кого подобный реализм мог бы опираться, изображает вещи в менее странном свете. К тому же он выбрал более ясный предмет — угнетенные массы. О них у По нет и речи; он имеет дело с «людьми» вообще. В зрелище, которое они для него представляли, он ощущал, подобно Энгельсу, нечто угрожающее. Именно этот вид толпы большого города стал для Бодлера определяющим. Если он и поддавался силе, с которой она притягивала его и, обратив во фланера, включала в себя, то все же чувство ее нечеловеческого склада его не покидало. Он становится ее сообщником и почти в тот же миг отстраняется от нее. Он позволяет своим отношениям с ней заходить достаточно далеко, чтобы внезапно, *одним* презрительным взглядом, обратить ее в ничто. В этой амбивалентности обнаруживается некоторая вынужденность, когда он сдержанно ее признает. С ней, должно быть, связан трудноуловимый шарм его «Вечерних сумерек».

* Деловым людям у По свойственно нечто демоническое. Можно вспомнить о Марксе, полагавшем, что «лихорадочное молодое движение материального производства» в Штатах виновато в том, что «не было ни времени, ни удобного случая», чтобы «разделаться со старым миром духов» (Marx. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, Wien — Berlin. S. 30). Бодлер описывает, как с наступлением темноты в воздухе «вяло, как дельцы, пробуждаются злые демоны» (I. P. 108). Возможно, это место в «Вечерних сумерках» возникло не без влияния По.

1 Poe, op. cit. P. 90.

7

Бодлеру нравилось ставить знак равенства между человеком толпы, по следам которого рассказчик По движется по ночному Лондону, и типом фланера[1].

В этом с ним нельзя согласиться. Человек толпы — не фланер. В нем беспечность уступила место маниакальной одержимости. Поэтому по нему можно скорее представить себе, что будет с фланером, если отобрать у него среду, к которой он принадлежит. Если Лондон когда-то и представлял такую среду, то, безусловно, не тот Лондон, который был описан у По. В сравнении с ним Париж Бодлера хранит некоторые черты доброго старого времени. Паромы еще пересекали Сену в тех местах, где позднее над водой взметнулись мосты. В год смерти Бодлера одному из предпринимателей еще могло прийти в голову пустить по городу для удобства состоятельных жителей пять сотен паланкинов. Еще были популярны пассажи, в которых фланер мог забыть об экипажах, теснивших на улице пешеходов*.

Есть прохожие, протискивающиеся сквозь толпу, но есть и фланер, которому необходимо пространство, который не хочет терять своего частного характера. Большинство должно заниматься делами: фланировать может, в сущности, только частный человек, когда он уже как таковой выделяется из толпы. Но там, где тон задают частные люди, ему так же нет места, как

* Пешеходы умели при случае вызывающе выставить напоказ свою беззаботность. Году в 1840-м хорошим тоном считалось выгуливать в пассажах черепах. Темп, заданный черепахой, вполне подходил фланеру. Будь его воля, то и прогрессу пришлось бы освоить черепаший шаг. Однако последнее слово осталось не за ним, а за Тейлором, провозгласившим лозунг «долой фланерство».

1 См. II. P. 328–335.

и среди лихорадочной суеты Сити. Лондон имеет свой образ человека толпы. Уличный зевака Нанте[15], известный всем берлинцам накануне революции 1848 года, представляет, так сказать, другой полюс; место парижского фланера где-то посредине *.

Как частный человек взирает на толпу, можно судить по небольшому прозаическому произведению — последнему, написанному Э. Т. А. Гофманом. Вещь эта называется «Угловое окно», и появилась она пятнадцатью годами ранее рассказа По, представляя собой, по-видимому, одну из наиболее ранних попыток нарисовать картину уличной жизни. Стоит обратить внимание на различия между этими двумя произведениями. Наблюдатель у По смотрит сквозь окно кофейни, герой другого, кузен рассказчика, находится у себя дома. Наблюдатель у По поддается очарованию толпы и в конце концов оказывается затянутым в ее водоворот. Герой Гофмана, сидящий у окна, парализован, он не смог бы двигаться по течению, даже если бы почувствовал его на себе. Более того, он, так сказать, возвышается над толпой, что и обозначено расположением его наблюдательного пункта, квартиры, находящейся на одном из верхних этажей. Оттуда он исследует толпу; как раз раскинулся воскресный рынок, и толпа чувствует себя в своей стихии. Его театральный бинокль позволяет выхватывать из толпы жанровые сценки. Употреблению этого инструмента полностью соответствует и внутренний настрой героя. Он желает препо-

* В типологии Гласбреннера[16] частный человек оказывается деградировавшим отпрыском citoyen [гражданина]. У Нанте не было необходимости бегать по городу. Он располагается на улице — которая, что для него совершенно ясно, никуда его не приведет, — так же уютно, как и обыватель в своих четырех стенах.

дать гостю, как он сам признает, «основы искусства созерцания» *[1].

Искусство это заключается в способности получать радость от живых картин, как то и свойственно бидермайеру[17]. Назидательные изречения содержат надлежащее толкование **.

Этот рассказ можно рассматривать как опыт, время проведения которого пришло. Однако ясно, что в Берлине он проводился в условиях, в которых на его полный успех рассчитывать было нельзя. Если бы Гофману довелось побывать в Париже или Лондоне, если бы он занялся изображением уличной массы как таковой, то он бы не обратился к созерцанию рынка, он не стал бы уделять основное внимание женщинам;

* Примечательно, как появляется это признание. Кузен смотрит на все происходящее внизу только потому, полагает его гость, что он испытывает удовольствие от переливающейся игры красок. Однако со временем это должно было его утомить. Сходным образом, и не намного позднее, пишет Гоголь в связи с ярмаркой на Украине: «народу высыпало по улицам столько, что в глазах рябело». Должно быть, ежедневное зрелище движущейся толпы было когда-то картиной, к которой глазу еще предстояло привыкнуть. Если принять эту догадку, то не будет невероятным предположить далее, что после того, как глаз с этой задачей справился, он с удовольствием пользовался поводом подтверждения своих новых возможностей. Манера живописи импрессионистов собирать картину из сумятицы цветовых пятен может в этом случае рассматриваться как отражение ощущений, ставших привычными для глаза городского жителя. Картина Моне, изображающая собор в Шартре словно муравейник из кирпичей, могла бы служить иллюстрацией этого предположения.

** Назидательные размышления Гофмана посвящены в этом рассказе, в числе прочих, слепому, держащему голову поднятой вверх. Бодлер, знакомый с рассказом, в заключительной строке «Aveugles» [«Слепые»] выделяет из рассуждений Гофмана вариант, разоблачающий их назидательность как ложь: «Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?» (I. P. 106) [Что может дать, слепцы, вам этот свод пустой? *(Перевод И. Анненского.)*]

1 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Ausgewählte Schriften. Bd. 14: Leben und Nachlaß. Von J. E. Hitzig. Bd. 2. 3. Aufl. Stuttgart, 1839. S. 205.

он бы, возможно, уловил мотивы, которые По выявил в толпе, движущейся в свете газовых фонарей. Впрочем, они не были необходимы, чтобы ощутить жуть, охватывающую других физиогномистов большого города. Можно привести в связи с этим реплику Гейне. «По весне, — сообщает в 1838 году Варнхагену[18] один из его корреспондентов, — он [Гейне] очень страдал глазами. Последний раз я прошел с ним немного по бульварам. Великолепие, оживление этой единственной в своем роде улицы вызывали мое неустанное восхищение, Гейне же в этот раз ясно подчеркивал ту примесь ужаса, которая присутствует в этом центре мира»[1].

8

Страх, отвращение и ужас пробуждала толпа большого города в тех, кто первым обратил на нее свой взор. По видит в ней нечто варварское. Дисциплине едва удается сдерживать ее. Позднее Джеймс Энсор[19] неустанно изображал ее как столкновение дисциплины и дикой необузданности. Он любил включать в свои карнавальные шествия строй военных. Они великолепно сочетаются. Это прообраз тоталитарных государств, в которых полиция заодно с грабителями. Валери, у которого был зоркий глаз на симптомы «цивилизации», характеризует одно из соответствующих обстоятельств. «Житель больших городов, — пишет он, — вновь возвращается в состояние дикости, то есть в состояние одиночки. Чувство связи с другими людьми, до того постоянно поддерживаемое нуждой, в условиях

1 Heinrich Heine. Gespräche. Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen. Gesammelt und hrsg. von H. Bieber. Berlin, 1926. S. 163.

бесперебойной работы социального механизма постепенно притупляется. Каждое усовершенствование этого механизма ⟨...⟩ выключает какие-то виды поведения, какие-то эмоции»[1].

Комфорт изолирует. Он же приближает, с другой стороны, к механизму тех, кто им выгодно пользуется. С изобретением спичек в середине девятнадцатого века возникает ряд новшеств, объединенных тем, что все они запускают многоступенчатое действие одним резким движением руки. Это развитие происходит во многих областях; в частности, оно хорошо видно на примере телефона, когда постоянное подкручивание ручки, необходимое в старых аппаратах, заменяется простым снятием трубки. Среди бесчисленного множества движений, вроде поворота рычажка, опускания монеты, нажатия кнопки и т. п., особенно значимым по своим последствиям оказалось «щелканье» фотоаппаратом. Одного движения пальца оказалось достаточно, чтобы запечатлеть мгновение навечно. Аппарат вызывал у мгновения, так сказать, посмертный шок. К тактильным ощущениям подобного рода присоединились зрительные, вроде тех, что появились вместе с газетными объявлениями, а также с дорожным движением большого города. Передвижение по улицам предполагает для индивида серию шоковых переживаний и коллизий. На опасных перекрестках его пронизывают быстрые последовательности нервных импульсов, подобных электрическим ударам. Бодлер говорит о человеке, окунающемся в толпу как в резервуар электрической энергии. Затем он называет его, описывая шоковое ощущение, «*калейдоскопом*, наделенным сознанием»[2].

1 Valéry. Cahier B. Paris, 1910. P. 88–89.
2 II. P. 333.

Если прохожие у По посматривают по сторонам еще вроде бы без особых причин, то сегодня им приходится делать это, чтобы ориентироваться в дорожных сигналах. Так техника заставила человеческие органы чувств пройти сложную тренировку. Настал день, когда ответом на новую и настоятельную потребность в раздражителе стало кино. В кино шоковое восприятие становится формальным принципом. Основа ритма восприятия в кино — та же, что и у производственного ритма на конвейере.

Не случайно Маркс подчеркивает, насколько текучей является последовательность трудовых моментов в ремесленной деятельности. Эта же последовательность предстает фабричному рабочему на конвейере как разбитая на отдельные моменты и овеществленная. Деталь попадает в сферу действия рабочего независимо от его воли. И так же самостоятельно от него уходит. «Для всякого капиталистического производства ⟨...⟩ характерно, — пишет Маркс, — что не рабочий использует условия труда, а, напротив, условия труда используют рабочего; однако лишь с появлением машинного производства это обратное отношение становится технически ощутимой действительностью» [1].

В общении с машиной рабочие учатся приноравливать «собственные движения к равномерному постоянному движению автомата» [2].

Эти слова проливают свет на абсурдную унифицированность, которой По наделяет толпу. Унифицированность одежды и поведения, не в последнюю очередь унифицированность мимики. Улыбка заставляет задуматься. Возможно, это та улыбка, которая стала

1 Karl Marx. Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Ungekürzte Ausg. nach der 2. Aufl. von 1872. Bd. 1. Berlin, 1932. S. 404.

2 Marx, op. cit. S. 402.

сегодня привычной в keep smiling и фигурирует в той ситуации как мимический амортизатор. «Всякая работа с машиной, — замечает Маркс в обозначенном ранее контексте, — требует своевременного натаскивания рабочего»[1].

Эту дрессировку следует отличать от навыка. Навык, определяющий все в ремесле, еще сохранялся в мануфактуре. На его основе «каждая отдельная отрасль производства находит в *опыте* соответствующую техническую структуру; отрасль *медленно* совершенствует эту структуру». Правда, происходит ее стремительная кристаллизация, «как только достигается определенная степень зрелости»[2].

Однако та же мануфактура порождает, с другой стороны, «в каждом ремесле, в которое она вторгается, класс так называемых необученных рабочих, абсолютно исключенный при ремесленном производстве. Развивая до виртуозности одностороннюю специализацию за счет трудовой способности в целом, она начинает превращать недостаток развития в специальность. Наряду с разрядами появляется простое деление рабочих на обученных и необученных»[3].

Необученный рабочий — наиболее униженный машинной дрессировкой. Его труд изолирован от возможности приобретения опыта. В нем утрачивает свои права навык *.

Те испытания, которые луна-парк предлагает в своих аттракционах, — не более чем возможность отведать

* Чем короче время подготовки промышленного рабочего, тем дольше время подготовки военного. Возможно, это часть подготовки общества к тотальной войне: навык из практики производства переходит в практику разрушения.

1 Marx, op. cit. S. 402.

2 Marx, op. cit. S. 323.

3 Marx, op. cit. S. 336.

той дрессировки, которую проходит необученный рабочий на фабрике (проба, которая порой должна заменить всю программу; ведь искусство эксцентрики, в котором маленький человек может поупражняться в луна-парке, расцвело одновременно с появлением безработицы). Рассказ По обнажает подлинную связь дикости и дисциплины. Его прохожие ведут себя так, словно они, приспособившись к автоматам, и сами способны только на автоматические действия. Их поведение — шоковая реакция. «Встречая помеху на своем пути, люди эти ⟨...⟩ с преувеличенной любезностью кланялись тому, кто им мешал».

9

Шоковому переживанию, испытываемому прохожим в толпе, соответствует «переживание» рабочего, включенного в машинное производство. Это еще не дает оснований предполагать, будто По имел представление об индустриальном трудовом процессе. Бодлер, во всяком случае, был крайне далек от этого. Однако он был захвачен процессом, в котором рефлекторные механизмы, запускаемые в рабочем при общении с машиной, можно было пристально рассматривать, как в зеркале, в поведении праздного гуляки. Этим процессом была азартная игра. Такое утверждение, должно быть, покажется парадоксальным. Разве есть противоположность более очевидная, нежели между трудом и азартной игрой? Ален[20] дает на этот счет некоторые пояснения: «Понятие игры ⟨...⟩ предполагает ⟨...⟩, что ни одна партия не зависит от предыдущей ⟨...⟩. Игра не желает признавать никакой твердо установленной позиции ⟨...⟩. Прежние заслуги для нее ничего не значат, и в этом она отличается от труда. Игра ⟨...⟩ быстро

разделывается с весомостью прошлого, на которую опирается труд» [1].

Труд, который имеет при этом в виду Ален, является трудом высококвалифицированным (таким, который, как и умственный, может сохранять определенные черты ремесленного труда); совсем не таков труд большинства фабричных рабочих, и менее всего — рабочих необученных. Правда, в этой второй разновидности труда отсутствует элемент авантюры, фата моргана, влекущая игрока. Зато чего в ней вполне достаточно, так это тщетности, опустошенности, невозможности достичь завершения, что и отличает деятельность большинства наемных рабочих в промышленности. Их манера движения, вызванная автоматизированным трудовым процессом, проявляется и в игре, которая не обходится без быстрого движения руки, делающей ставку или берущей карту. Толчку, рывку в движении машины в азартной игре соответствует то, что называется coup [удар; бросок; ход]. Движение рабочего, дергающего за рукоятку машины, потому не связано с предыдущим, что представляет собой его точное повторение. Поскольку всякое движение работающего с машиной так же изолированно от предшествующего, как и каждый coup азартной игры от предыдущего, то и усилия наемного рабочего по-своему оказываются эквивалентными усилиям игрока. У обоих труд в равной степени лишен содержания.

У Зенефельдера есть литография, изображающая игорный клуб. Никто из ее персонажей не предается игре обычным способом. Каждый одержим своим аффектом: один — безудержной радостью, другой недоверием к партнеру, третий мрачным отчаянием,

1 Alain [Emile Auguste Chartier]. Les idées et les âges. Paris, 1927. I. P. 183 («Le jeu»).

четвертый лезет в драку, а кто-то готовится наложить на себя руки. Во всем многообразии поведения этих людей скрыто нечто общее: изображенные фигуры демонстрируют, как захватывает их тело и душу механизм, которому доверяются игроки в азартной игре, так что они и в своей личной сфере, какие бы страсти ими ни двигали, могут действовать лишь рефлекторно. Они ведут себя как прохожие в рассказе По. Они присутствуют в этой жизни словно автоматы и напоминают вымышленные фигуры Бергсона, совершенно лишенные памяти.

Не похоже, чтобы Бодлер увлекался игрой, хотя для тех, кто ей предавался, у него нашлись слова симпатии, даже похвалы [1].

Мотив, разработанный им в стихотворении-ноктюрне «Le jeu» [«Игра»], был предначертан его взглядом на современность. Написать такое было частью его миссии. Образ игрока стал у Бодлера подлинно современным дополнением к архаичному образу фехтовальщика. И тот, и другой для него — фигуры героические. Глазами Бодлера смотрел на вещи Бёрне[21], когда писал: «Если б сберечь всю силу и страсть ⟨...⟩, ежегодно растрачиваемые за игорными столами Европы ⟨...⟩, — было бы этого довольно, чтобы создать из них римский народ и римскую историю? Несомненно, так! Поскольку каждый человек рождается римлянином, буржуазное общество стремится это римское начало из него выбить, для чего и были изобретены ⟨...⟩ азартные и салонные игры, романы, итальянская опера и модные журналы» [2].

В буржуазной среде азартные игры прижились не ранее начала девятнадцатого века, в восемнадцатом

1 См. I. P. 456, а также II. P. 630.

2 Ludwig Börne. Gesammelte Schriften. Neue vollständige Ausg. Bd. 3 Hamburg-Frankfurt a. M., 1862. S. 38–39.

столетии играли только дворяне. Азартные игры распространялись наполеоновскими войсками, становясь «зрелищем светской жизни и тысяч неустроенных живых существ, обитающих в подземельях большого города», — зрелищем, в котором Бодлер стремился увидеть героизм, «свойственный нашей эпохе» [1].

Если взглянуть на азарт не столько с технической, сколько с психологической точки зрения, то концепция Бодлера оказывается еще более значимой. Игрок думает о выигрыше, это понятно. Однако его стремление выиграть и получить деньги нельзя назвать желанием в собственном смысле слова. Возможно, его душит алчность, возможно, им движет мрачная решимость. Во всяком случае, он пребывает в состоянии, в котором его вряд ли интересует опыт *.

Желание же, напротив, относится к сфере опыта. «Того, что в юности желал, получишь вдоволь на склоне лет», — говорит Гёте. Чем раньше в жизни проявляется желание, тем больше видов на то, что оно сбудется. Чем больше желание оказывается протяженным во времени, тем сильнее надежда на успех. Однако протяженным во времени — только вспять — оказывается опыт, наполняющий и организующий эту временну́ю протяженность. Потому исполнившееся желание — венец, которого удостаивается опыт. В символических

* Игра нейтрализует сферу опыта. Это, возможно, смутное ощущение того, что как раз среди игроков делает привычными «плебейские ссылки на опыт». Игрок говорит «мой номер» так же, как бонвиван говорит «мой тип». К концу Второй империи азартный настрой игроков задавал тон. «На бульварах стало привычным все объяснять удачей» (Gustave Rageot. Qu'est-ce qu'un événement? // Le temps, 16 avril 1939). Такому образу мысли способствует пари как средство придавать событиям шоковый характер, вырывая их из опытного контекста. Для буржуазии и политические события легко принимали форму происходящего за игровым столом.

1 II. P. 135.

воззрениях народов протяженность, удаленность в пространстве может замещать протяженность во времени; потому падающая звезда, исчезающая в бесконечных глубинах пространства, стала символом исполнения желаний. Шар из слоновой кости, попадающий в *следующую* — ближайшую — ячейку, *следующая* карта, та, что лежит сверху, — истинные противоположности падающей звезде. Время, содержащееся в том мгновении, когда для обращенного к небу вспыхивает падающая звезда, принадлежит к разряду того времени, которое было охарактеризовано Жубером со свойственной ему точностью. «Время, — говорит он, — содержится и в вечности, но это не земное время, время от мира сего ⟨...⟩. Это время не разрушает, оно лишь завершает» [1].

Это время — противоположность времени адскому, в котором проходит существование тех, кому не дано завершить ничего из предпринятого. Дурная слава азартной игры связана с тем, что игрок сам прикладывает руку к этому занятию. (Неисправимый игрок в лотерею не станет подвергаться тому же остракизму, что и азартный игрок в собственном смысле.)

Возможность каждый раз начать сначала — основополагающая идея игры (как и наемного труда). Поэтому когда у Бодлера секундная стрелка — Секунда — выступает партнером игрока, то этот образ несет точный смысл.

> *Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide
> Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi [2].
>
> [Глупец! Лишь потому играет время смело,
> Что проиграть оно не может. — Не забудь!
> *(Перевод Э. Линецкой.)*]

1 Joseph Joubert. Pensées. 8e éd. Paris, 1883. II. P. 162.
2 I. P. 94.

В другом тексте место подразумеваемой в данном случае секунды занимает сам сатана [1].

В его ведении находится, несомненно, и безмолвная бездна, в которую отправляет заядлых игроков стихотворение «Игра».

Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
Je me vis accordé, froid, muet, enviant,

Enviant de ces gens la passion tenace [2].

[Так предо мной прошли в угаре ночи душной
Картины черные, пока сидел я там,
Один, вдали от всех, безмолвный, равнодушный,
Почти завидуя и этим господам,

Еще сберегшим страсть.

(Перевод В. Левика.)]

Поэт не участвует в игре. Он стоит поодаль, ничем не счастливее тех, кто играет. Он тоже человек современности, обделенный возможностью накопления опыта. Он только отвергает наркотик, которым игроки пытаются заглушить сознание, отдавшее их во власть секундной стрелки *.

1 См. I. P. 455–459.

2 I. P. 110.

* Опьяняющее действие, о котором в данном случае идет речь, обладает специфическими временны́ми характеристиками, как и страдание, которое оно должно облегчить. Время — это ткань, по которой вышиваются фантасмагории игры. Гурдон в «Faucheurs de nuits» [«Жнецах ночи»] пишет: «Я утверждаю, что страсть к игре — благороднейшая из всех страстей, ибо включает в себя все прочие. Серия удачных ходов доставляет мне больше наслаждения, чем может получить за целые годы тот, кто не играет ⟨...⟩. Вы полагаете, что выигрышем для меня является лишь достающееся мне золото? Вы заблуждаетесь. Я вижу в нем наслаждение, которое оно дает, и упиваюсь им. Они приходят

Et mon coeur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abîme béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant! [1]

[И в страхе думал я, смущенный чувством новым,
Что это зависть к ним, пьянящим кровь свою,
Идущим к пропасти, но предпочесть готовым
Страданье — гибели и ад — небытию.
(Перевод В. Левика.)]

В последних строках Бодлер обращает нетерпение в субстрат одержимости игрока. Он обнаруживал его в себе в самом чистом виде. Его вспышки гнева по выразительности не уступали «Iracundia» [*лат.* Гнев] Джотто в Падуе[22].

10

Если верить Бергсону, то как раз наглядное представление durée снимает с души человека груз одержимости временем. Пруст в это верит и потому выработал технику, с помощью которой всю жизнь стремился к тому, чтобы вновь вывести на свет минувшее, обогащенное всеми реминисценциями, пропитавшими его,

---

ко мне слишком скоро, чтобы вызвать пресыщение, они слишком пестры, чтобы наскучить. Я проживаю сотню жизней в одной-единственной. Если я путешествую, то двигаюсь как электрическая искра ⟨...⟩. Если я скуп и берегу свои банкноты» для игры, «то это происходит, потому что слишком хорошо знаю цену времени, чтобы тратить его, как другие люди. Определенное наслаждение, которому я предаюсь, стоило бы мне тысячи других ⟨...⟩. Мои наслаждения — в моей душе, и других мне не надо» (Edouard Gourdon. Les faucheurs de nuit. Joueurs et Joueuses. Paris, 1860. P. 14–15). Сходным образом изображает эти вещи Анатоль Франс[23] в прелестных заметках об игре в «Jardin d'Epicure» [«Сад Эпикура»].

1 I. P. 110.

пока оно пребывало в глубинах бессознательного. Он был непревзойденным читателем «Цветов зла», потому что чувствовал в них присутствие родственных моментов. Нельзя считать себя проникшимся Бодлером, не учтя при этом опыт Пруста. «Время у Бодлера, — говорит Пруст, — странным образом распадается; вычленяются лишь немногие редкие дни — это дни значимые. Тогда понятно, почему у него так часты выражения вроде „если как-нибудь вечером“ и подобные»[1].

Эти значимые дни — дни завершающего времени, если пользоваться языком Жубера. Это дни поминовения. Они не отмечены никаким переживанием. Они не включены в череду других, они скорее выступают из временно́й последовательности. То, что составляет их содержание, уловлено Бодлером в понятии correspondances [соответствия]. Оно непосредственно примыкает к понятию «современной красоты».

Оставляя в стороне все ученые писания о correspondances (это понятие было общим достоянием мистиков; Бодлер наткнулся на него у Фурье), Пруст по этой же причине не многим больше внимания уделяет художественным вариациям на данную тему, связанным с синестезией. Существенным является то, что correspondances фиксируют понятие опыта, включающее в себя культовые элементы. Лишь усваивая эти элементы, Бодлер мог в полной мере ощутить, что же, собственно, значило то крушение, свидетелем которого он, как человек современной эпохи, оказался. Лишь только так мог он увидеть в нем адресованный одному ему вызов, принятый им в «Цветах зла». Если у этой книги и в самом деле есть тайная архитектура — по этому поводу было множество спекуляций, — то цикл

1 Proust. A propos de Baudelaire. — Nouvelle revue française, t. 16, 1er juin 1921. P. 652.

стихотворений, ее открывающих, мог бы быть посвящен безвозвратно утраченному. К этому кругу относятся два сонета, тождественные по своим мотивам. Вот начальные строфы первого из них, озаглавленного «Correspondances»:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent [1].

[Природа — строгий храм, где строй живых колонн
Порой чуть внятный звук украдкою уронит;
Лесами символов бредет, в их чащах тонет
Смущенный человек, их взглядом умилен.

Как эхо отзвуков в один аккорд неясный,
Где все едино, свет и ночи темнота,
Благоухания и звуки и цвета
В ней сочетаются в гармонии согласной.
(Перевод Эллиса.)]

То, что Бодлер имел в виду, употребляя слово correspondandces, можно определить как опыт, пытающийся обеспечить устойчивость вне ситуации кризиса. Такой опыт возможен лишь в сфере культа. Выходя за пределы этой сферы, он предстает в виде «прекрасного». В прекрасном культовая ценность проявляется как ценность художественная *.

1 I. P. 23.

* Прекрасное определяется двояко, в его отношении к истории и к природе. В обоих отношениях кажимость, апоретическое в прекрасном, оказывается значимым. (Первое отношение будет здесь

лишь намечено. По своему *историческому* бытию прекрасное представляет собой призыв собраться вместе тем, кто восхищался им прежде. Быть под воздействием прекрасного — значит ad plures ire [*лат.* отправляться к праотцам], как римляне называли уход из жизни. Кажимость в прекрасном заключается для этого подхода в том, что тождественный предмет, которого домогается восхищение, в произведении не может быть обнаружен. Восхищение пожинает плоды восхищения предыдущих поколений. Гёте удалось выразить применительно к этому высшую мудрость: «Все, что уже оказало великое влияние, собственно, более не поддается никакой оценке».) Прекрасное в его отношении к природе можно определить как то, что «по сути своей остается равным себе лишь в скрытом виде» (Neue deutsche Beiträge, hrsg. von H. von Hofmannstahl. München, 1925, II. 2. S. 161). Correspondances разъясняют, что следует понимать под этим покровом. Его можно — правда, рискованно упрощая ситуацию, — обозначить как «отображающую» составляющую произведения искусства. Correspondances представляют собой инстанцию, пред которой предмет искусства предстает как подлежащий точному отображению, но, правда, в силу этого абсолютно апоретичный. Если попытаться выразить эту апорию средствами языка, то получилось бы определение прекрасного как предмета опытного познания в состоянии схожести. Это определение вполне согласуется с формулировкой Валери: «Прекрасное требует, пожалуй, рабского подражания неопределимому в вещах» (Valéry. Autres Rhumbs. Paris, 1934. P. 167). Если Пруст столь охотно возвращается к этому предмету (предстающему у него как вновь обретенное время), то это не значит, будто он выбалтывает какую-то тайну. Скорее он в рамках своего метода получает одну из возможностей вызвать замешательство тем, что постоянно помещает в центр словоохотливых рассуждений понятие произведения искусства как отображения, понятие прекрасного, короче — собственно герметический аспект искусства. Он рассуждает о возникновении своего произведения и его направленности с легкостью и светскостью, которые более подобали бы благородному любителю. Правда, соответствие этому обнаруживается и у Бергсона. Следующие слова, в которых философ дает понять, каковы возможности созерцательного представления потока становления, отличаются акцентом, напоминающим Пруста. «Мы можем день за днем насыщать наше существование подобным созерцанием и таким образом испытывать благодаря философии удовлетворение, сходное с испытываемым от искусства, однако это происходило бы чаще, было бы более постоянным и более доступным обычному смертному» (Henri Bergson. La pensée et le mouvant. Essais et conférences. Paris, 1934. S. 198). Бергсону кажется, что можно схватить рукой то, что, согласно пониманию Валери, более удачному и соответствующему духу Гёте, является тем «здесь», в котором недостижимое становится событием.

Corresponandces — это даты поминовения. Это не даты истории, а даты доисторические. Праздничные дни становятся великими и значимыми благодаря встрече с предыдущей жизнью. Это Бодлер отразил в сонете, озаглавленном «La vie antérieure» [«Предсуществование»]. Картины гротов и растений, облаков и волн, вызываемые начальными строками этого второго сонета, рождаются из теплого омовения слезами — слезами ностальгии. «Путник смотрит в эти окутанные печалью дали, и на глаза его навертываются истерические слезы, hysterical tears» [1], — пишет Бодлер в своем отклике на стихотворения Марселины Деборд-Вальмор[24]. Одновременных соответствий, культивировавшихся позднее символистами, не обнаруживается. В отзвуках слышится бормотание прошлого, а канонический опыт этих отзвуков сам оказывается в прошлой жизни:

> Les houles, en roulant les images des cieux,
> Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
> Les tout-puissants accords de leur riche musique
> Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.
>
> C'est là que j'ai vécu [2].
>
> [В катящихся валах, всех слав вечерних лики
> Ко мне влачил прибой и пел, как мощный хор;
> Сливались радуги, слепившие мой взор,
> С великолепием таинственной музыки.
>
> Там годы долгие я в негах изнывал.
> *(Перевод Вяч. Иванова.)*]

Тот факт, что реставративное устремление Пруста остается замкнутым в рамках земного существования,

1 II. P. 536.
2 I. P. 30.

тогда как Бодлер выходит за эти пределы, может пониматься как симптоматичный относительно того, насколько более хтоническими и могущественными представлялись Бодлеру противодействующие силы. И самое совершенное удавалось ему, по-видимому, как раз тогда, когда он, как кажется, под их натиском отчаивается. В «Recueillement» [«Раздумье»] на темнеющем небе начертаны аллегории былых лет,

> ...vois je pencher les défuntes Années,
> Sur les balcons du ciel, en robes surannées [1].
>
> [...с высоты, скользя меж облаками,
> Усопшие Года склоняются над нами.
> *(Перевод М. Донского.)*]

В этих строках Бодлер довольствуется тем, что почитает незапамятные времена, для него недосягаемые, в образе старомодного, стародавнего. Годы, являющиеся в небесных высях, были для Пруста родственными годам, проведенным им в Комбре, когда он в последнем томе своего эпического творения возвращается к ощущениям прошлого, нахлынувшим на него, когда он почувствовал вкус мадленки. «У Бодлера эти реминисценции еще более многочисленны, к тому же ясно: они вызваны не случаем, а потому они, на мой взгляд, имеют решающий характер. Он как никто, не торопясь, придирчиво и в то же время небрежно, мог искать, например, в запахе женщины, в аромате ее волос или груди, значимые соответствия, которые даровали ему в результате „лазурь огромного свода небес“ или „гавань, полную огней и мачт“» [2].

1 I. P. 192.

2 Proust. A la recherche du temps perdu. T. 8: Le temps retrouvé. Paris. II. P. 82–83.

Эти слова представляют собой своеобразный эпиграф к творчеству Пруста. Оно сродни творчеству Бодлера, объединившему дни поминовения в духовный календарный цикл.

Однако «Цветы зла» не были бы тем, чем они являются, если бы в них царила только удача. Их уникальность скорее заключается в том, что они и из бесполезности того же утешения, и из безнадежности той же страсти, и из неудачи того же труда извлекали стихи, ни в чем не уступающие тем, в которых correspondances празднуют победу. «Сплин и идеал» — первый цикл в книге. Идеал дарует силу поминовения; сплин же является в сопровождении роя секунд. Он их повелитель, так же как дьявол — повелитель всякого гнуса. Среди стихотворений, порожденных сплином, есть «Le goût du néant» [«Жажда небытия»], где говорится:

> Le Printemps adorable a perdu son odeur! [1]
>
> [Уж над тобой Весны бессилен запах страстный!
> *(Перевод Эллиса.)*]

В этой строке Бодлер выражает предельно возможное с предельной сдержанностью, потому ее не приписать никому другому. Закрытость ушедшего вглубь опыта, к которому он когда-то был причастен, означена словом perdu [утратить; потерять]. Запах — это недоступное убежище mémoire involontaire. Вряд ли он связан с какими-либо зрительными представлениями; среди ощущений он может быть связан лишь с тем же запахом. Если узнавание аромата обладает привилегией утешения в сравнении со всеми другими воспоминаниями, то, вероятно, это происходит потому, что оно совершенно подавляет сознание протекания времени.

1 I. P. 89.

Аромат способен утопить годы в запахах, о которых он напоминает. Именно потому строка Бодлера бездонна в своей безутешности. Тот, кто утратил возможность опыта, не может найти утешения. Однако именно эта утрата составляет подлинную сущность ярости. Охваченный яростью «ничего не желает слушать»; Тимон[25], его прообраз, свирепствует против всех людей без разбора, он не в состоянии отличить верного друга от заклятого врага. Д'Оревийи проницательно разглядел это состояние у Бодлера, он назвал его «Тимоном, наделенным гением Архилоха[26]» [1].

Ярость в своих приступах отмеряет секундный такт, которому подчиняется впавший в меланхолию.

> Et le Temps m'engloutit minute par minute,
> Comme la neige immense un corps pris de roideur [2].
>
> [Как труп, захваченный лавиной снеговой,
> Я в бездну Времени спускаюсь ежечасно.
> *(Перевод Вяч. Иванова.)*]

Эти строки следуют непосредственно за процитированными ранее. В сплине время предстает опредмеченным; минуты облепляют тело, как снежинки. Это время лишено исторического измерения, как и mémoire involontaire. Однако в сплине восприятие времени необычно обострено; каждая секунда встречается с сознанием, бодрствующим, чтобы парировать ее шоковое воздействие *.

1 J.-A. Barbey d'Aurevilly. Les oeuvres et les hommes. (XIXe siècle). 3e partie: Les poètes. Paris, 1862. P. 381.

2 I. P. 89.

* В мистической «Беседе Моноса и Уны» По перенес пустое течение времени, во власти которого оказывается субъект в состоянии сплина, в durée, и он, похоже, ощущает как блаженство, что в результате оказался избавленным от его ужасов. Есть «шестое чувство», являющееся отрешенному в образе способности улав-

Исчисление времени, подчиняющее длительность своей соразмерности, все же не может отказаться от допущения возможности существования в ее пределах неоднородных, особо отмеченных фрагментов. Соединение признания качественных отличий с измерением количественных показателей удалось осуществить в календаре, в результате чего праздничные дни оказались выделенными из общего течения времени как дни поминовения. Человек, утративший опыт, ощущает себя выпавшим из календаря. Житель большого города может познать это чувство в воскресенье; Бодлер уловил его avant la lettre [*фр.* раньше других] в одном из стихотворений, посвященных сплину.

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
qui se mettent à geindre opiniâtrement[1].

[И вдруг срывается вопль меди колокольной,
Подобный жалобно взрыдавшим голосам,
Как будто сонм теней, бездомный и бездольный,
О мире возроптал упрямо к небесам.
(Перевод Вяч. Иванова.)]

ливать гармонию и в пустом протекании времени. Правда, его легко ранить тактом секундной стрелки. «Но в мозгу как бы всплыло то, о чем никакие слова не могут дать человеческому разуму хотя бы смутного представления. Позволь мне назвать его качательной пульсацией ума. Это было внутреннее воплощение абстрактной идеи времени, доступной человеку. Путем абсолютного выравнивания этого движения — или чего-то подобного — были установлены циклы небесных орбит. С его помощью я определил ошибку часов на каминной полке, а также часов, принадлежавших тем, кто присутствовал. Тиканье всех часов звучно отдавалось у меня в ушах. Малейшее отклонение от истинной меры... действовало на меня так же, как на земле попрание абстрактных истин способно воздействовать на нравственное чувство» (Poe, op. cit. P. 336–337). *(Перевод В. Рогова.)*

1 I. P. 88.

Колокола, некогда бывшие принадлежностью праздничных дней, выпали из календаря, словно люди. Они словно бедные души, беспрерывно скитающиеся, но остающиеся без истории. Если Бодлер в стихотворном цикле «Сплин» и стихотворении «Предсуществование» ощупывает разорванные элементы подлинного исторического опыта, то Бергсон в своем представлении durée в гораздо большей мере осуществил отчуждение истории. «Метафизик Бергсон утаивает смерть» [1].

Из-за того, что в durée Бергсона смерть не присутствует, она оказывается изолированной от исторического (а также доисторического) порядка. Соответственной оказывается и ситуация понятия action [действие; деяние] Бергсона. Его крестным отцом был «здравый рассудок», отличающий «практического человека» [2].

Durée, из которой изъята смерть, обладает дурной бесконечностью орнамента. Она сопротивляется включению в нее традиции *.

Она оказывается прототипом переживания, расхаживающего в заемном наряде опыта. Сплин, напротив, представляет переживание в его обнаженном виде. Впавший в меланхолию с ужасом наблюдает, как земля возвращается в чисто природное состояние во всей его наготе. Дыхание предыстории еще не осенило ее. У нее нет ауры. Такой она предстает в строках «Жажды небытия», следующих за приведенными выше:

* Деградация опыта проявляется у Пруста в точном выполнении общего замысла. Нет ничего артистичнее и нет ничего лояльнее его небрежного и постоянно предъявляемого читателю уверения: избавление — мое частное предприятие.

1 Max Horckheimer. Zu Bergsons Metaphysik der Zeit // Zeitschrift für Sozialforschung, 1934, Bd. 3. S. 332.

2 См. Henri Bergson. Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit. Paris, 1933. P. 166–167.

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute [1].

[В своей округлости весь мир мне виден ясно,
Но я не в нем ищу приют последний свой!
(Перевод Эллиса.)]

11

Если представления, содержащиеся в mémoire involontaire и стремящиеся окружить предмет созерцания, назвать аурой этого предмета, то аура предмета созерцания оказывается эквивалентной опыту, кристаллизующемуся на предмете обихода в виде навыка. Методы с использованием кинокамеры и созданной позднее соответствующей аппаратуры расширяют объем mémoire involontaire; они позволяют в любое время запечатлевать событие в зрительном образе и звуке. Тем самым эти действия становятся существенным достижением общества, из которого исчезает навык. Дагерротипия была для Бодлера чем-то будоражащим и пугающим; «ошеломляющим и ужасным» [2] называет он ее очарование. Тем самым он если и не осознал указанной связи, то, по крайней мере, ощутил ее. Так как его постоянным стремлением было обнаружить место для современности и, в особенности в искусстве, определить ее на это место, то он таким же образом поступал и с фотографией. Хотя он и ощущал ее как нечто угрожающее, ответственность за это он пытался возложить на ее «плохо понятые достижения» [3].

Правда, он признавался себе в том, что достижения эти питались «глупостью больших масс». «Эти массы жаждали идеала, который был бы достоин их и отвечал

1 I. P. 89.
2 II. P. 197.
3 II. P. 224.

их природе ⟨...⟩. Их мольбы были услышаны мстительным богом, а Дагерр стал его пророком»[1].

Тем не менее Бодлер стремится найти более умеренную точку зрения. Пусть фотография спокойно занимается бренными вещами, притязающими на «место в архивах нашей памяти», не касаясь при этом «области неприкосновенного, воображаемого» — сферы искусства, в котором присутствует только то, «чему человек сообщил свою душу»[2].

Решение далеко не соломоново. Постоянная готовность подчиненного воле, дискурсивного воспоминания, поддерживаемого техникой репродукции, урезает поле действия фантазии. Ее можно, скорее всего, определить как способность порождать желания особого рода, такие желания, исполнением которых можно считать «нечто прекрасное». С чем оказывается связанным их исполнение, более детально обрисовал опять-таки Валери: «Мы опознаем произведение искусства по тому, что ни одна идея, в нас им пробуждаемая, ни одно из действий, к которому оно нас подталкивает, не могут исчерпать или заменить его. Можно нюхать цветок с приятным запахом сколько угодно; от аромата, пробуждающего в нас желание, нельзя отделаться, и никакое воспоминание, никакая мысль и никакие поступки не смогут погасить его действие или избавить нас от его власти. К тому же стремится и тот, кто собирается создать произведение искусства»[3].

Согласно этому взгляду, живописное полотно предоставляет взгляду то, чем нельзя наглядеться. Исполняя желание, которое можно спроецировать на его

1 II. P. 222–223.

2 II. P. 224.

3 Valéry. Avant-propos. Encyclopédie française. T. 16: Arts et littératures dans la société contemporaine I. Paris, 1935. Fasc. 16.04–5/6.

истоки, картина делает это так, что беспрестанно питает это желание. Отсюда ясно, что же отделяет фотографию от картины и почему не может быть одного-единственного общего для них «творческого» принципа: для взгляда, который не может налюбоваться картиной, фотография оказывается скорее тем, чем пища является для голодного или питье для жаждущего.

Обозначившийся при этом кризис художественного отображения может быть понят как составная часть кризиса восприятия как такового. Что делает вожделение прекрасного неутолимым, так это образ минувшего, застилаемый у Бодлера слезами ностальгии. «Ах, когда-то — как давно то было! — / Ты сестрой была мне иль женой» — это признание является данью, которую вправе потребовать прекрасное как таковое. Пока искусство обращено к красоте и «отображает» ее, пусть самым простым образом, оно вызывает ее (как Фауст Елену) из глубины времен *.

В процессе технического воспроизведения такого уже не происходит (в нем для прекрасного нет места). Жалуясь на то, что картины Венеции, предоставляемые ему mémoire volontaire, бедны и лишены глубины, Пруст пишет, что при одном слове «Венеция» весь набор этих картин оказывается для него столь же безвкусным, как и выставка фотографий [1].

Если отличительным признаком картин, всплывающих в mémoire involontaire, считать то, что они обладают аурой, то тогда следует признать, что фотография причастна — причем решающим образом — феномену

* Момент такой удачи оказывается, в свою очередь, уникальным. На этом основан конструктивный каркас произведения Пруста: каждая из ситуаций, в которых хронист ощущает дыхание утраченного времени, становится тем самым несравненным и изымается из череды дней.

1 Proust. A la recherche du temps perdu. T. 8: Le temps retrouvé, op. cit. I. P. 236.

«распада ауры». Бесчеловечным, можно даже сказать, смертельным в дагерротипии оказывался (между прочим, неотрывный) взгляд в объектив, поскольку аппарат вбирает в себя облик человека, не отвечая ему на этот взгляд. Но ведь во взгляде живет ожидание ответного взгляда от того, на кого он направлен. Там, где это ожидание оказывается сбывшимся (причем ответный взгляд может быть помысленным, интенциональным, а может быть и самым обычным), во всей полноте оказывается обретенным опыт встречи с аурой. «Возможность восприятия — это пробуждение внимания»[1], — говорит Новалис[27]. Восприятие, о котором он ведет речь, — не что иное, как восприятие ауры. Таким образом, опыт восприятия ауры — перенос привычной в человеческом обществе формы реакции на отношения неодушевленного, или природы, к человеку. Тот, на кого смотрят (или кому кажется, что на него смотрят), поднимает взгляд. Познать ауру какого-либо явления значит наделить его способностью раскрыть глаза *.

Находки mémoire involontaire именно таковы. (Между прочим, они уникальны: они ускользают от воспоминания, которое пытается ими овладеть. Тем самым они поддерживают понятие ауры как «уникального явления дали»[2]. Это определение ценно тем, что

* Эта способность наделения — исток поэзии. Когда человек, животное или неодушевленный предмет, наделенные поэтом такой способностью, раскрывают глаза, поэта уносит вдаль; взгляд пробужденной таким образом природы исполнен видений, увлекающих за собой поэта. У слов тоже бывает аура. Вот как описал ее Карл Краус: «Чем ближе присматриваешься к слову, тем с большей дистанции оно на тебя глядит» (Karl Kraus. Pro domo et mundo. München, 1912. S. 164).

1 Novalis. Schriften. Kritische Neuaufgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von E. Heilborn. Berlin, 1901. 2. Theil, 1. Hälfte. S. 293.

2 Walter Benjamin. L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée // Zeitschrift für Sozialforschung, 1936, Bd. 5. S. 43.

раскрывает культовый характер феномена. К далекому по своей сущности нельзя приблизиться: и в самом деле, несократимая дистанция — основное качество культового изображения.) Нет необходимости особо отмечать, насколько Пруст был погружен в проблему ауры. И все же примечательно, что временами он касается этой проблемы применительно к понятиям, включающим в себя теорию ауры: «Некоторые из любящих тайны тешатся мыслью, что на вещах остается нечто от взглядов, некогда на них упавших» (или, вернее, речь идет о способности ответить на эти взгляды). «Они полагают, что памятники и картины видятся лишь под тонким покрывалом, сотканным любовью и поклонением множества почитателей в течение веков. Эта химера, — завершает Пруст, уходя от ответа, — была бы правдой, если бы они относили ее к единственной реальности, доступной индивиду, то есть к его собственному миру ощущений»[1].

Родственным, но более глубоким, поскольку оно ориентировано на объективные отношения, оказывается данное Валери определение восприятия во сне как восприятия, осененного аурой. «Когда я говорю: я вижу вот это, то между мной и вещью не устанавливается тождество ⟨...⟩. Во сне же возникает тождество. Вещи, на которые я смотрю, видят меня так же, как я вижу их»[2].

Именно восприятие во сне представляет собой природу храма, о котором говорится:

> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.

1 Proust. A la recherche du temps perdu. T. 8: Le temps retrouvé, op. cit. II. P. 33.

2 Valéry. Analecta, op. cit. P. 193–194.

[Лесами символов бредет, в их чащах тонет
Смущенный человек, их взглядом умилен.
(Перевод Эллиса.)]

Чем определеннее становилось знание Бодлера об этом, тем несомненнее вписывалось в его лирическое творчество разрушение ауры. Об этом свидетельствует образ непонятного знака; он обнаруживается во всех местах «Цветов зла», где речь заходит о человеческом взгляде. (Само собой разумеется, что это не было результатом планомерных действий Бодлера.) Поэт говорит о том, что ожидание, адресованное человеческому взгляду, оказывается тщетным. Бодлер описывает глаза, о которых можно было бы сказать, что они утратили способность видеть. Однако в этом своем качестве они обретают очарование, питающее значительную, может быть даже большую часть его побуждений. Под чарами этих глаз сексуальность у Бодлера расстается с эросом. Если строки «Блаженного томления» [Гёте] «Расстоянья не преграда, / Прилетишь, заворожен» считаются классическим описанием *той* любви, что насыщена опытом познания ауры, то тогда едва ли найдутся в лирике строки, решительнее противопоставленные им, чем написанные Бодлером:

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues [1].

[Тебя, как свод ночной, безумно я люблю,
Тебя, великую молчальницу мою!

1 I. P. 40.

Ты — урна горести; ты сердце услаждаешь,
Когда насмешливо меня вдруг покидаешь,
И недоступнее мне кажется в тот миг
Бездонная лазурь, краса ночей моих!
(Перевод Эллиса.)]

Чем глубже отрешенность глядящего, тем властнее его взоры, превозмогшие эту отрешенность. Она ничуть не уменьшается в зеркале глаз. Именно потому им ничего не ведомо о далях. Их незамутненность Бодлер запечатлел в лукавой рифме:

Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses ou des Nixes [1].

[Вонзишь ли взор в живые взгляды
Иль сатирессы, иль наяды...
(Перевод Л. Остроумова.)]

Вакханки и наяды уже не относятся к числу человеческих существ. Они существуют сами по себе. Примечательно, что отягощенный далью взор Бодлер включил в стихи как regard familier [родственный взгляд] [2].

Он как человек, не создавший семьи, придал слову familier [родственный] фактуру, насыщенную обетованием и отречением. Он стал пленником лишенных взора глаз и без иллюзий отправляется в их царство.

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutique
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté [3].

[Зазывные глаза горят, как бар ночной,
Как факелы в руках у черни площадной,
В заемной прелести ища пути к победам.
(Перевод В. Левика.)]

1 I. P. 190.
2 I. P. 23.
3 I. P. 40.

«Тупость, — пишет Бодлер в одной из первых своих публикаций, — нередко оказывается убранством красоты. Именно ей мы обязаны тем, что глаза печальны и прозрачны, как черные топи, или же наделены маслянистой недвижимостью тропических морей»[1].

Если в этих глазах появляется жизнь, то это жизнь хищного зверя, ищущего добычу и остерегающегося нападения. (Так проститутка, поглядывая на прохожих, в то же время бережется полицейских. Физиогномический тип, рожденный таким образом жизни, Бодлер узнавал на множестве графических листов, на которых Гис изобразил проституток. «Она окидывает взором горизонт, словно хищный зверь, взгляд этот хищно блуждает ⟨...⟩, однако иногда, как у хищника, напряженно застывает».)[2]

Понятно, что глаз жителя большого города перегружен задачами обеспечения безопасности. На менее очевидную нагрузку, которая ложится на этот глаз, указывает Зиммель. «Кто видит, не слыша, гораздо больше ⟨...⟩ обуреваем беспокойством, чем тот, кто слышит, не видя. В этом заключается нечто примечательное для ⟨...⟩ большого города. Взаимоотношения людей в больших городах ⟨...⟩ отличаются ярко выраженным перевесом активности зрения над активностью слуха. Основной причиной этого является общественный транспорт. До появления омнибусов, железных дорог, трамваев в девятнадцатом столетии люди не оказывались в ситуации, когда они достаточно долгое время, измеряемое минутами и даже часами, вынуждены

1 II. P. 622.
2 II. P. 359.

были смотреть друг на друга, не обмениваясь ни словом»[1].

Настороженный взгляд несовместим с мечтательным утопанием в дали. Он может даже дойти до того, чтобы получать некое удовлетворение от унижения мечтательности. Именно в этом духе можно истолковать следующие удивительные фразы. В «Салоне 1859 года» Бодлер представляет череду пейзажей, завершая это признанием: «Я тоскую по диорамам, мощная и грубоватая магия которых навязывает мне полезную иллюзию. Я лучше уж взгляну на театральные задники, на которых я найду свои любимые мечты, представленные искусно, с трагическим лаконизмом. Эти вещи в силу того, что совершенно фальшивы, именно поэтому оказываются неизмеримо ближе к истине, зато большинство наших пейзажистов — лжецы, а все из-за того, что чураются лжи»[2].

И здесь важна не столько «полезная иллюзия», сколько «*трагический* лаконизм». Бодлер прорывается к магии дали, он готов поверять пейзажную живопись мерилом росписей ярмарочных балаганов. Уверен ли он, что магия дали окажется разрушенной, как это происходит, когда зритель слишком близко подходит к сцене? Этот мотив вошел в знаменитые строки из «Цветов зла»:

> Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
> Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse[3].
>
> [Как в глубину кулис — волшебное виденье,
> Вдруг Радость светлая умчится вдаль.
> *(Перевод Эллиса.)*]

1 Georg Simmel. Mélanges de philosophie rélativiste. Contributions à la culture philosophique. Traduit par A. Guillain. Paris, 1912. P. 26–27.
2 II. P. 273.
3 I. P. 94.

12

«Цветы зла» были последним лирическим произведением, чье воздействие достигло общеевропейского размаха; ни одному из последующих не удалось вырваться за пределы более или менее ограниченного круга, очерченного каким-либо языком. К тому же следует учесть, что Бодлер все свои творческие способности обратил почти исключительно на эту книгу. И наконец, нельзя не отметить, что среди его мотивов некоторые, о которых речь шла в настоящем исследовании, обозначали проблематичность лирической поэзии. Эти три обстоятельства детерминируют Бодлера исторически. Они показывают, что он был неколебим в своей позиции. Неколебим был Бодлер в сознании своей миссии, настолько, что даже провозгласил своей целью «создание шаблона» [1].

В этом он видел условие существования всякого будущего лирика. Тех, кто до него не дорос, он ни во что не ставил. «Пьете ли вы отвар из амброзии? Едите ли жаркое с Пароса?[28] Сколько дают в ломбарде за лиру?» [2]

Лирик с ореолом для Бодлера архаичен. Он отвел ему место как персонажу в одном из стихотворений в прозе, названном «Потеря ореола». Текст этот был опубликован не сразу. При первом просмотре рукописного наследия его сочли «непригодным для публикации». До сих пор в литературе о Бодлере ему не было уделено никакого внимания.

1 См. Jules Lemaître. Les contemporains. Etudes et portraits littéraires. 4e série, [Paris, 1897]. P. 31–32.

2 II. P. 422.

«Как! Вы здесь, мой милый? Вы, в таком месте! Вы, пьющий квинтэссенции; вы, вкушающий амброзию! Поистине, есть чему подивиться. — Мой милый, вы знаете, как я боюсь лошадей и экипажей. Сейчас, когда я поспешно переходил бульвар, прыгая по грязи, сквозь этот живой хаос, где смерть мчит на вас галопом сразу со всех сторон, мой ореол при резком движении соскользнул у меня с головы в грязь мостовой. У меня не хватило смелости поднять его. Я почел менее неприятным лишиться своих знаков отличия, чем иметь переломанные кости. А затем, подумал я, нет худа без добра. Теперь я могу разгуливать инкогнито, совершать низости и предаваться разврату, как простые смертные. И вот я здесь, подобно вам, как видите! — Вам бы следовало, по крайней мере, поместить объявление об этом ореоле или затребовать его через полицию. — Ни за что! Мне здесь хорошо. Один вы меня узнали. К тому же меня тяготит мое достоинство. Затем я думаю с удовольствием о том, что какой-нибудь плохой поэт подберет его и бесстыдно украсит им свою голову. Сделать кого-нибудь счастливым, какая радость! Особенно такого, который даст мне случай посмеяться! Вы подумайте только об X или Z! Не правда ли, как это будет смешно?» [1] *(Перевод Эллиса.)*

Тот же мотив есть и в дневниках, но с другой концовкой. Поэт быстро поднимает упавший ореол. Однако его беспокоит чувство, что случившееся было недобрым предзнаменованием *[2].

* Не исключено, что побудительным мотивом этой записи был патогенный шок. Тем более красноречива художественная форма, в которую преобразует ее творчество Бодлера.

1 I. P. 483–484.

2 См. II. P. 634.

Автор этих заметок не фланер. Они иронически фиксируют тот же опыт, который Бодлер походя, без каких-либо прикрас доверил фразе: «Perdu dans ce vilain monde, *coudoyé par les foules*, je suis comme un homme lassé dont l'oeil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur» [1].

[Затерянный в этом гнусном мире, затертый и помятый людскими толпами, я подобен измученному человеку, который, озираясь назад, в глубь годов, видит лишь разочарование да горечь, а глядя вперед — грозу, не несущую в себе ничего нового, ни знания, ни скорби.]

Среди всего опыта, сделавшего его жизнь тем, чем она стала, Бодлер выделяет толчки, получаемые в толпе, как решающий, уникальный опыт. Для него толпа уже утратила ту прелесть движущейся, одушевленной массы, которой был захвачен фланер. Чтобы убедить себя в ее подлости, он предвидит тот день, когда даже заблудшие женщины, отверженные, дойдут до того, чтобы высказываться за солидную жизнь, осудить свободу нравов и признать деньги за единственную реальность. Преданный этими своими последними союзниками, Бодлер обращается против толпы; он делает это с бессильной яростью человека, шагающего навстречу дождю и ветру. Таково переживание, которому Бодлер придал вес обретенного на опыте знания. Он обозначил цену, которую необходимо заплатить за ощущение современности: разрушение ауры в шоковом переживании. Согласие на это

1 II. P. 641.

разрушение дорого ему обошлось. Однако таков закон его поэзии. Она сияет на небе Второй империи как «светило, лишенное атмосферы»[1].

1 Friedrich Nietzsche. Unzeitgemäße Betrachtungen. 2. Aufl. Leipzig, 1893, Bd. 1. S. 164.

Поль Валери

К 60-летию со дня рождения

Langage chargé de sel, et paroles véritablement marines.

[Язык, нагруженный солью, и речи воистину морские.]

Когда-то Поль Валери хотел стать морским офицером. Черты юношеского идеала остались заметными в его облике. Они ощутимы, во-первых, в его поэзии[1], отличающейся гармоничным многообразием форм, которые язык отвоевывает у мысли, как море свою многоликость у безветрия, а во-вторых, в самом этом мышлении, насквозь математическом: оно склоняется над смыслами, как над морскими картами, и, не находя удовлетворения от созерцания «глубин», радуется уже тому, что следует безопасному курсу. Море и математика — они появляются рука об руку в прихотливом сцеплении мысли в одном из самых прекрасных описаний, когда-либо созданных Валери, — в пассаже о Сократе, рассказывающем Федре о своей находке на берегу, о непонятном предмете, похожем очертаниями на голову Аполлона (то ли из слоновой кости, то ли из мрамора, или же кости животного): прибой выбросил его на берег. Сократ спрашивает себя, чье же это творение — морских волн или художника? Он прикидывает,

сколько времени понадобилось бы океану, чтобы из миллиардов форм случай образовал именно эту форму, и сколько бы времени ушло на это у художника. И приходит к выводу, «что один художник стоит тысячи или сотни тысяч столетий, если не больше. В этом заключается особый критерий художественных творений». Если бы кому-нибудь пришло в голову преподнести в день шестидесятилетия создателю этого великолепного творения, названного «Эвпалинос, или Архитектор», в качестве подарка экслибрис, то в нем бы наверняка присутствовало изображение гигантского циркуля, одна ножка которого была бы установлена на морском дне, а другая упиралась бы острием в горизонт. Подобное символическое изображение давало бы представление о широте этого человека. Основным впечатлением, производимым его физическим обликом, является напряженность в выражении его лица, во взгляде глубоко посаженных глаз, как бы отрешенных от всего земного. Эта отрешенность позволяет ему определять курс своей внутренней жизни, сверяя его с движением Земли и звезд. Одиночество — это ночь, в которой они сияют, а ночь давно его наперсница. После того как Валери в свои 25 лет издал первые стихотворения и два дебютных эссе, публика и критика в течение двадцати лет не замечала его, пока в 1917 году он вновь не обратил на себя внимание публикацией блистательного стихотворения «Юная парка». Восемь лет спустя, после появления целого ряда превосходных произведений и благодаря разумной стратегии поведения на публике, он становится членом Французской академии, где ему не без тонкого коварства было предложено кресло Анатоля Франса. Валери самым элегантным образом парировал удар: в своей речи, которая содержала обязательную в подобном случае хвалу своему предшественнику, он умудрился ни разу

не упомянуть имени Франса. Кстати, речь эта представляет взгляд на писательство, в большой степени нехарактерный для самого автора. Речь идет о «долине Иосафата»[2], в которой теснится толпа литераторов времен прошлых и нынешних: «Все новое теряется в другом новом. Любая иллюзорная надежда на оригинальность исчезает. Душа скорбит и, хотя и с чувством боли, но боли странной, разбавленной глубоким состраданием и иронией, мысленно обращается к тем миллионам вооруженных перьями существ, к тем бесчисленным деятелям духа, каждый из которых в определенный момент мнит себя свободным творцом, первопричиной, обладателем неопровержимой истины, единственным первоисточником. И он — тот, кто провел свои дни в тягостном труде, затратив лучшие часы своей жизни на то, чтобы сохранить в вечности свою непохожесть, — теперь уничтожен этой массой, поглощен все разрастающейся толпой ему подобных». У Валери это желание выделиться, во всех отношениях тщетное, сменилось другим — волей к непреходящему, к непреходящести написанного, что представляет собой нечто совершенно иное, чем бессмертие писавшего; во многих случаях для сохранения в вечности художественного творения этого последнего условия и не требуется. Именно непреходящесть, а не оригинальность определяет классическое начало в словесности, и Валери неутомимо изучает условия ее достижения. «Классический писатель, — говорит он, — это писатель, который скрывает или впитывает в себя свои ассоциации идей». В тех местах, где взлет вдохновения заставил автора отказаться от любых компромиссов и где, как он надеялся, ему удалось избежать привычного сцепления мысли, там, где он не видел никаких швов и зазоров, — и оттого, что не видел, они так и остались не заделан-

ными, — в этих местах появляется плесень старения. Обнаружить стыки и границы мысли помогает самокритика. Валери инквизиторски придирчив к интеллекту пишущего, в особенности если речь идет о поэте, и напрочь отвергает общепринятое мнение, согласно которому наличие интеллекта у пишущего подразумевается само собой, а равно и еще более распространенную точку зрения, что поэту-де ум ни к чему. Сам Валери обладает интеллектом такого рода, который ни в коей мере не может считаться подразумевающимся сам собой. Ничто не может вызвать большего отчуждения, чем само воплощение интеллекта — «господин Тест». Вновь и вновь, начиная с первых же своих творений и заканчивая последними, Валери возвращается к этой странной фигуре, вокруг которой группируется целый ряд небольших сочинений — «Вечер с господином Тестом», «Письмо госпожи Тест», «Предисловие» и, само собой разумеется, «Судовой журнал господина Теста». Месье Тест (в переводе с французского — господин Голова)[3] представляет собой персонификацию интеллекта, весьма напоминающую того Бога, о котором идет речь в негативной теологии Николая Кузанского[4]. Все, что можно узнать о господине Тесте, сводится к отрицанию. Да и наибольшая привлекательность его изображения заключена не в теоретизировании, а в уловках определенного поведения, которое причиняет небытию как можно меньше урона и соответствует максиме: «Любое волнение, любое чувство свидетельствует об ошибке в конструкции и о неумении приспосабливаться». Даже если господин Тест изначально и чувствует себя человеком, он принимает близко к сердцу идею Валери о том, что самые важные мысли — те, что противоречат нашим чувствам. Он ведь сам — отрицание «человеческого»: «Узри, как

сгущаются сумерки приблизительности, а на пороге стоит власть бесчеловечного, порождаемая точностью, строгостью и чистотой в делах человеческих». Ничему выдающемуся, патетическому, «человеческому» нет доступа в мир этого созданного Валери чудака, для которого мысль представляет собой единственную субстанцию, из которой может возникнуть совершенство. Одним из признаков совершенства является непрерывность. Наука, равно как и искусство, в высшем своем проявлении являются континуумом, с помощью которого метод Леонардо (как предшественник господина Теста он появляется в первом творении поэта, во «Введении в систему Леонардо да Винчи») прокладывает пути, которые недопустимо толковать как ограничение. Именно этот метод в применении к поэзии Валери привел к возникновению знаменитого понятия poésie pure, чистой поэзии, которое, разумеется, не было создано для того, чтобы какой-нибудь велеречивый аббат месяцами мусолил его на страницах литературных журналов Франции, насильственным образом выводя его полное тождество с понятием молитвы. Вновь и вновь с удивительным успехом самому Валери удается обозначить те узловые моменты в истории поэтических теорий, — известные положения По, Бодлера и Малларме, — в которых конструктивное и музыкальное начала в лирике пытаются разделить сферы своего влияния до того момента, пока сама поэзия не осознает себя как совершенное взаимопроникновение интеллекта и голоса в размышлениях самого поэта, центр которых составляют его лирические шедевры «Le cimetière marin» [«Морское кладбище»], «La jeune parque» [«Юная парка»], «Le serpent» [«Змей»] *. В его стихах

* Публиковавшееся также как «Ébauche d'un serpent» [«Набросок Змея»].

идеи вздымаются, как острова из морских пучин го́лоса. В этом заключается отличие его философской поэзии от всего того, что мы обозначаем этим понятием в немецком: ни разу идея в лирике не сталкивается с «жизнью» или «действительностью», здесь мысль имеет дело только с голосом — это квинтэссенция poésie pure. «Лирика — это тот вид поэзии, условием существования которого является активизация голоса — голоса, который выходит как бы сам из себя или пробуждается вещами, видимыми нам или ощутимыми в его присутствии». И еще: «Правила строгой просодии — это искусный прием, в силу которого естественная манера речи приобретает свойства оказывающего сопротивление материала, чуждого нашей душе и глухого к нашим желаниям». Именно это и составляет своеобразие чистого интеллекта. Но этот intelligence pure (чистый разум), располагающийся на зимовку на необжитых вершинах эзотерической поэзии Валери, — тот же самый, что в эпоху великих открытий вел буржуазию Европы к ее завоеваниям. У Валери картезианское сомнение в знании усилилось почти до авантюрного, но методически выверенного состояния сомнения — сомнения в самой возможности задавать вопросы: «Не что иное, как состояние атрофии нашего духа способно порождать царство случайности, богов и судьбы. Если бы у нас на все был ответ, я хочу сказать, точный ответ, то этих бы сил не существовало. Мы и сами это чувствуем и потому, в конечном счете, противимся своим же собственным вопросам. Это, однако, должно положить начало вопрошанию. Нам следует в глубинах собственного „я“ сформулировать вопрос, который будет предшествовать всем остальным и по которому будут сверяться все последующие вопросы». То, что Валери в своих размышлениях явно

обращается к героическому периоду европейской буржуазии, позволяет справиться с тем удивлением, которое вызывает у нас неожиданная встреча сегодня, в самой крайней точке старого европейского гуманизма, с идеей прогресса. И к тому же с идеей, надо сказать, обоснованной и подлинной, с идеей переимчивости методов, настолько же убедительно соответствующей понятию конструкции у Валери, насколько противоречит она навязчивой идее вдохновения. «Художественное произведение, — как сказал один из его интерпретаторов, — это вовсе не продукт творчества: это некая конструкция, главную роль в которой играют анализ, расчет и планирование». При этом в случае Валери последняя добродетель метода — выведение исследователя за пределы себя самого — явно доказывает свою пригодность. Поскольку кто же еще такой господин Тест, как не тот индивидуум, который, уже готовясь исчезнуть, шагнуть за порог истории, все еще является тенью на призыв, чтобы тотчас же скрыться из виду, вынырнув никем не замеченным при новом порядке, чье приближение Валери описывает следующим образом: «В эпоху Наполеона электричество играло примерно ту же роль, какую христианство во времена Тиберия. Со временем стало очевидным, что эта всеобщая иннервация мира в гораздо большей степени чревата последствиями и способна изменить будущую жизнь, чем все „политические“ события от Ампера[5] до сегодняшнего дня». Взгляд, брошенный им на этот зарождающийся мир, — это уже не взгляд офицера, а взгляд обычного моряка, умеющего по приметам предсказать погоду. Он чувствует приближение великой бури и слишком хорошо осознает изменения тех условий, в которых происходят события в мире, — «увеличивающаяся точность и четкость, возрастающая

сила воздействия», — чтобы не понимать, что теперь против них даже «глубочайшие мысли какого-нибудь Макиавелли[6] или Ришелье[7] обладают всего лишь надежностью и ценностью биржевых рекомендаций». Вот он стоит «там, выпрямившись во весь рост, человек на мысе Интеллекта, напряженно высматривая границы вещей или границы видимости».

К портрету Пруста

I

Тринадцать томов книги Марселя Пруста «A la Recherche du Temps Perdu» [«В поисках утраченного времени»] являются результатом некоего непостижимого синтеза, в результате которого возникло автобиографическое произведение, вобравшее в себя погруженность мистика, искусство прозаика, пыл сатирика, знания ученого и предвзятость мономана. По праву можно сказать, что все великие произведения литературы закладывают основы какого-либо жанра или разрушают их, одним словом, каждое из них являет собой особый случай. Но среди них этот случай — самый непостижимый. Все здесь, начиная с построения, собравшего в единое целое поэзию, мемуарное произведение, комментарий, и кончая синтаксисом, состоящим из безбрежных предложений (Нил поэтического языка, плодоносно разливающийся в поймах истины), выходит за пределы нормы. То, что этот великий и единичный случай художественной литературы одновременно представляет собой величайшее достижение

последних десятилетий, воспринимается читателем как первый, поучительный вывод. И в высшей степени нездоровыми предстают условия, в которых возникало это произведение. Исключительное страдание, необыкновенное богатство и анормальные задатки. Не все в этой творческой жизни образцово, но единственно в своем роде — все. Жизнь отводит необычному писательскому достижению этих дней его место в сердце невозможного, в самом его центре, и, возможно, одновременно в средоточии индифферентного отношения ко всем опасностям, и обозначает эту великую реализацию «труда всей жизни» как последнюю и на долгое время. Портрет Пруста — это высочайшее физиогномическое выражение, которое смогло достичь непрестанно растущего несоответствия между поэзией и жизнью. Такова мораль, которая оправдывает попытку вызвать к жизни этот портрет.

Известно, что Пруст описал в своем произведении жизнь не такой, какой она была на самом деле, а такой, какой ее вспоминает тот, кто ее пережил. И даже это высказывание все же еще недостаточно четкое и в общем и целом слишком приблизительное, потому что здесь для вспоминающего автора главную роль играет совсем не то, что он пережил, а процесс того, как возникает ткань его воспоминаний, труд Пенелопы над тем, что сохранено памятью. Не лучше ли сказать о некоем бесконечном процессе возникновения ткани забвения в духе Пенелопы? Не располагается ли то нежеланное, что сохранено памятью, mémoire involontaire [непроизвольной памятью] Пруста, ближе к забыванию, чем к тому, что по большей части называют просто воспоминаниями? И не предстает ли это произведение спонтанного припоминания, в котором память — это ткацкий челнок, а забвение — основа, своего рода противоположностью труду Пенелопы, а не ее подобием?

Ибо день здесь распускает то, что соткала ночь. Каждое утро, просыпаясь, мы располагаем лишь несколькими, в большинстве случаев слабыми и не связанными между собой обрывками того ковра прожитого бытия, которое было вытканo в нас в ходе забывания. Но каждый день сплетение, орнамент забывания распускается с помощью целенаправленных поступков, более того, с помощью неразрывно связанных воспоминаний. Поэтому Пруст в конце своей жизни сменил день на ночь для того, чтобы в затемненной комнате при искусственном освещении спокойно посвятить все свое время этому произведению, чтобы не упустить ни один завиток этих причудливых переплетений.

Если римляне называли текст тканью, то едва ли найдется более огромная и плотная ткань, чем у Марселя Пруста. Ничто не было для него достаточно плотным и длительным. Его издатель Галлимар[1] рассказывал о том, как привычки Пруста приводили в отчаяние наборщиков при чтении корректуры. Гранки всегда возвращались сплошь исписанные пометками на полях, но ни одна опечатка не была устранена; вся имеющаяся площадь листа была заполнена новым текстом. Так закономерность воспоминания сказывалась еще и на объеме произведения, ибо пережитое событие само по себе является конечным, заключено по меньшей мере в сфере пережитого, а вспоминаемое событие по своей сути бесконечно, потому что является только ключом ко всему, что произошло до него, и ко всему, что происходило после. В другом смысле это еще и воспоминание, которое дает здесь строгие предписания возникновению ткани. Именно единство текста является actus purus [*лат.* чистой деятельностью] воспоминания как такового, а не личность автора, не говоря уже о фабуле романа. Да, если можно сказать, его прерывность является лишь оборотной стороной

непрерывности воспоминания, изнаночным узором ковра. Этого хотел Пруст, так его следует понимать, когда он говорит, что он более всего хотел бы видеть свое произведение лучше напечатанным в два столбца в одном томе и без единого абзаца.

Чего искал он так страстно? Что лежало в основе этих бесконечных усилий? Позволительно ли нам сказать, что вся жизнь, творчество, поступки, какие только можно было совершить, никогда не были ничем иным, как непоколебимым раскрытием самых банальных и незначительных, самых сентиментальных и слабых моментов бытия тех, к кому они относились? И когда Пруст в одном знаменитом отрывке изобразил этот свой самый личный момент, он сделал это так, что каждый может вновь найти его в своем собственном бытии. Еще немного, и мы имели бы право назвать его повседневностью. Она приходит вместе с ночью, вместе с забытым щебетом птиц или с глубоким вздохом у открытого окна. Трудно предвидеть, какие встречи нам были бы предопределены, если бы мы были менее уступчивы к сну. Пруст не уступал сну. И все же в значительной мере как раз поэтому Жан Кокто[2] мог сказать в своем прекрасном эссе об интонациях его голоса, что они послушны законам ночи и меда. Подпадая под их власть, он побеждает безнадежную печаль внутри себя (то, что он как-то назвал «l'imperfection incurable dans l'essence même du présent» [невосполнимым несовершенством в самой сущности настоящего]) и строит из сот воспоминаний дом для роя своих мыслей. Кокто видел то, что по праву должно было бы в высшей степени занимать всех читателей Пруста и что так и не подвигло ни одного из них к пониманию сути его ночных размышлений или его любви. Читатель видел у Пруста слепую, бессмысленную и безудержную потребность в счастье. Она светилась в его взгляде.

Взгляд этот не был счастливым, но в нем жило счастье, как в игре или в любви. Нетрудно также сказать, почему эта взрывающая, заставляющая замирать сердце воля к счастью, пронизывающая все творчество Пруста, так редко воспринимается его читателем. Пруст сам на многих страницах облегчил ему рассмотрение и этого произведения с испытанной, удобной перспективы самоотречения, героизма, аскетизма. Ничто не представляется более убедительным для примерных учеников жизни, чем то, что это величайшее достижение является лишь плодом усилий, стенаний и разочарований. Ведь осознание того, что в прекрасном могло бы наличествовать также и счастье, было бы преувеличением, этим скрытая враждебность читателя никогда бы не утешилась.

Однако существует двойное понятие воли к счастью, некая диалектика счастья, гимнический и элегический образ счастья. Один образ — неслыханный, небывалый, вершина высшего счастья. Другой — вечное повторение, вечное восстановление первоначального, первого счастья. Эта элегическая идея счастья, которую можно было бы назвать элеатической[3], является тем, что превращает для Пруста бытие в заповедный лес воспоминаний. Ради них он пожертвовал в жизни не только друзьями и обществом, но и, в своем произведении, содержанием, единством образов, ходом повествования, игрой фантазии. Макс Унольд[4], не самый плохой из его читателей, был тем, кто присоединился к обоснованной таким образом «скуке» его произведений для того, чтобы сравнить их с «историями дворецкого», и кто нашел формулу: «Ему удалось сделать истории дворецкого интересными». Он говорит: «Представьте себе, господин читатель, вчера я обмакнул бисквит в чай, и мне тут же пришло в голову, что я, ребенком, был в деревне, и все это занимает

у него 80 страниц, но это так захватывающе, что кажется, что ты уже не слушаешь, а грезишь наяву». В этих «историях дворецкого» — «все обычные сны, как только о них начинают рассказывать, становятся „историями дворецкого“» — Унольд нашел ключ к разгадке снов. Любая синтетическая интерпретация Пруста должна обязательно исходить из этого. Довольно невзрачные ворота открыты для проникновения в этот мир. Вот страстное занятие Пруста, его увлечение культом сходства. Не там, где оно позволяет узнать настоящие признаки его господства, когда он неожиданно, всегда поражая, раскрывает это сходство в произведениях, физиономиях или в манере слога. Сходство одного с другим, ожидаемое нами, которое занимает нас, когда мы бодрствуем, обыгрывает лишь глубинное сходство мира снов, где все происходящее никогда не бывает идентичным реальному миру, а лишь сходным ему — возникает, смутно напоминающее самое себя. Дети знают отличительный признак этого мира, чулок, который обладает структурой мира сновидений, когда он, свернутый, лежит в бельевом ящике и является одновременно «мешком» и «гостинцем». И так же, как они не могут удовлетвориться этими двумя понятиями — мешком и тем, что в нем находится, и одним махом превращают их в нечто третье — в чулок, так и Пруст не был удовлетворен, опустошив одним махом муляж, свое «я», для того, чтобы все время вносить то третье, тот образ, который удовлетворил бы его любопытство, нет, тоску по минувшему. Он лежал в постели, раздираемый тоской по минувшему, тоской по миру, искаженному в состоянии сходства, в котором прорывалось наружу истинное сюрреалистическое лицо бытия. К нему относится все, что происходит у Пруста, как бы осторожно и возвышенно оно ни проявлялось. А именно, никогда изолированно патетически

и визионерски, но возвещаемо и многократно поддерживаемое, несущее хрупкую драгоценную действительность, то есть образ. Он высвобождается из сочетания предложений Пруста, как высвобождается под руками Франсуазы в Бальбеке из тюлевых занавесок старый, допотопный, напоминающий мумию летний день.

II

Самое важное, о чем любой другой не преминул бы сказать, он провозглашает не всегда громко. Однако и втайне он это не всегда доверяет самому доверительному, самому близкому, не всегда тому, кто самым преданным образом был готов воспринять его признание. Если не только личности, но и эпоха имела такой целомудренный, собственно, такой хитрый и фривольный способ сообщать свое самое заветное содержание первому встречному, то для девятнадцатого века с ним связаны не Золя и не Анатоль Франс, а именно молодой Пруст, этот сноб, беззаботный салонный лев, который о состарившихся временах (как о других временах, подобно смертельно усталому Свану) мгновенно начинает делать свои удивительные откровенные признания. Только Пруст сделал девятнадцатый век способным на мемуары. Все то, что до него было эпохой, лишенной напряжения, стало силовым полем, в котором позднейшими авторами были разбужены разнообразные потоки. И совсем не случайно, что два самых значительных произведения этого рода принадлежат авторам, которые были лично близки к Прусту как почитатели и как друзья. Это мемуары княгини Клермон-Тоннер и автобиографическое произведение Леона Доде, первые тома которых недавно вышли. Необычайно яркая вдохновленность прустовскими текстами привела Леона Доде, политическое сумасбродство

которого слишком неуклюже и ограниченно, чтобы могло существенно повредить его достойному восхищения таланту, к тому, чтобы превратить собственную жизнь в городской пейзаж. На улицах «Paris vecu» [«Париж в моей жизни»] — проекции биографии автора на план Тариде[5] — то и дело мелькают тени персонажей Пруста. А что касается княгини Клермон-Тоннер, то само название ее книги — «Au Temps des Équipages» [«Время экипажей»] — до Пруста было бы немыслимо. В общем и целом эта книга тихим эхом откликается на многозначный, преисполненный любви и требовательный призыв писателя из Сен-Жерменского предместья. К тому же это мелодичное повествование полно прямых и косвенных связей с Прустом как в манере, так и в выборе персонажей, среди которых присутствуют и он сам, и некоторые из его любимых объектов изучения, проживающих в отеле «Риц». Таким образом, мы, и это совершенно бесспорно, оказываемся в густой феодальной среде, а с появлением таких лиц, как Робер де Монтескье[6], которого княгиня Клермон-Тоннер мастерски изображает, — к тому же в среде очень специфической. То же самое происходит с нами и у Пруста; и у него, как известно, нет недостатка в персонажах, подобных Монтескье. Все это не стоило бы рассуждений, — особенно о прототипах для персонажей второго плана и поскольку для читателя в Германии это не имеет никакого значения, — если бы немецкая критика не подстраивала все под себя. И прежде всего, она не могла упустить возможность, чтобы не поякшаться с чернью частных платных библиотек. Их рутинным представлениям ничто не было так близко, как перенести снобистскую среду произведения на его автора и охарактеризовать произведение Пруста как чисто внутреннее французское дело, как развлекательное приложение к Готскому календарю[7]. Совершенно

очевидно, что проблемы героев Пруста — это проблемы обеспеченных слоев общества. Однако ни одна из них не совпадает с проблемами самого автора. Его проблемы имеют бунтарскую природу. Если попробовать свести их к общему знаменателю, то можно сказать, что Пруст стремился представить внутреннюю структуру общества, построенного на психологии болтовни. В копилке предрассудков и глубокомысленных изречений его персонажей нет ничего, что бы смогло избежать взрывного действия его опасного комизма. Первым на это обратил внимание Пьер-Квинт[8]. «Когда речь идет о юмористических произведениях, — пишет он, — то обычно думают о книжках забавного содержания с картинками на обложке, забывая при этом „Дон Кихота", „Пантагрюэля" и „Жиль Блаза", эти бесформенные пухлые тома, напечатанные убористым шрифтом». Взрывная сила прустовской социальной критики, правда, не совсем точно передается этим сравнением. Его дело — не юмор, а именно комизм; он не уничтожает мир смехом, а повергает его в смех, даже рискуя, что мир рассыплется вдребезги, при виде чего только сам автор и прольет слезы. И вдребезги рассыпаются целостность семьи и личности, сексуальная мораль и сословная честь. Претензии буржуазии подвергаются разрушительному осмеянию. Ее паническое отступление, ее реассимиляция дворянством является социологической темой этого произведения.

Пруст неустанно предавался тренировке, которая требовалась для общения с феодальными кругами. Упорно, не доказывая себе необходимость этого, он делал природу своего характера более гибкой, чтобы стать непроницаемым и находчивым, подобострастным и серьезным, то есть таким, каким он и должен был стать, ради стоящей перед ним задачи. Позднее мистификация, излишняя обстоятельность настолько

вошли в его плоть и кровь, что его письма являли собой иногда целую систему вводных предложений, — и не только грамматических, — письма, которые, несмотря на их бесконечно одухотворенное, гибкое составление, порой вызывают в памяти ставшую легендарной формулу: «Уважаемая милостивая государыня! Я только что заметил, что забыл у Вас вчера свою трость, и прошу Вас вручить ее подателю сего письма. P. S. Извините, пожалуйста, за беспокойство, я только что ее нашел». Как он изобретателен в сложных ситуациях! Поздно ночью он появляется в салоне княгини Клермон-Тоннер и говорит, что останется только при условии, что ему из дома принесут лекарство. И вот он посылает камердинера, долго описывает ему местность, дом. И, наконец, добавляет: «Вы не пройдете мимо него. Там единственное окно на бульваре Осман, в котором еще горит свет». Названо все, кроме номера дома. Попробуйте узнать в чужом городе адрес борделя, получив о нем пространные сведения, — какие угодно, кроме улицы и номера дома, — и тогда вы поймете, что здесь имеется в виду и как это связано с любовью Пруста к церемониалу, с его почитанием Сен-Симона[9] и не в последнюю очередь с его непримиримым французским духом. Разве это не квинтэссенция опыта: постижение того, как крайне трудно узнавать многое, что, по-видимому, можно было сказать немногими словами. Только вот подобные слова принадлежат жаргону, установленному согласно кастовому и сословному положению и для непосвященных непонятному. Не удивительно, что тайный язык салонов прельщал Пруста. Когда он позднее приступил к беспощадному изображению маленького клана Курвуазье, «духа Орианы», он в общении с Бибеско[10] сам познакомился с импровизациями условного языка, к которому недавно были приобщены и мы.

В годы своей салонной жизни Пруст усовершенствовал в выдающейся, хочется сказать, в теологической степени не только порок лести, но и порок любопытства. На его губах присутствовал отблеск улыбки, мелькавшей с быстротой молнии на внутренней поверхности свода любимых им соборов, словно по губам неразумных дев. Это улыбка любопытства. Не любопытство ли сделало его в сущности своей великим пародистом? Тогда мы знали бы, что нам следовало бы в этом месте понимать под словом «пародист». Не многое. Ведь если это и соответствует его лютой злобе, то оно не касается горечи, неистовства и ожесточенности великолепных репортажей, которые он написал в стиле Бальзака, Флобера, Сент-Бёва, Анри де Ренье[11], Гонкуров[12], Мишле[13], Ренана[14] и, наконец, своего любимого Сен-Симона и собрал в книге «Пастиши и смесь». Это мимикрия любопытствующего, следствием которой был гениальный трюк, но одновременно и момент всего его творчества, в котором страсть к вегетативному не может быть переоценена. Ортега-и-Гассет[15] был первым, кто обратил внимание на растительное бытие персонажей Пруста, которые, будучи столь стойким образом связаны со своим социальным местонахождением и определяемые милостивым солнцем феодального сословия, ветрами, веющими со стороны Германтов или Месеглизов, подвижно и плотно переплетаются друг с другом в дебрях своих судеб. Из этого же жизненного круга возникает мимикрия как метод писателя. Его точнейшие, вернейшие познания живут в их предметах, как живут на листьях, цветах и ветвях насекомые, которые ничем не выдают своего присутствия до тех пор, пока прыжок, взмах крыла, скачок не показывают испуганному наблюдателю, что сюда, в этот чужой мир, незаметно прокралась своя, непредсказуемая жизнь. Истинного читателя Пруста постоянно

потрясают маленькие ужасы. В пародиях он открывает для себя как игру со «стилями» то, что затрагивало его совершенно иначе и воспринималось как борьба за существование духа под сенью общества. Именно сейчас следует сказать о том, как глубоко и плодотворно пронизывали друг друга оба эти порока — любопытство и лесть. Поучительно одно высказывание княгини Клермон-Тоннер: «А в заключение мы не можем умолчать о том, что Пруст упивался изучением нравов челяди. Вызвано ли это было тем, что его чутье привлекал некий элемент, который он нигде более не встречал; или он завидовал слугам в том, что они могли лучше наблюдать интимные детали господской жизни, которые возбуждали в нем интерес? Как бы то ни было, слуги в их различных вариантах и типах были его страстью». Цепочка этих персонажей, предстающих как своеобразные тени их господ, — Жюпена, месье Эме, Селестины Альбала, — от Франсуазы, наделенной грубыми, острыми чертами лица, словно у святой Марты, и, казалось, сошедшей со страниц молитвенника, тянется вплоть до грумов и посыльных, которым оплачивается не работа, а безделье. И, вероятно, ничто не занимало этого знатока церемоний так, как напряженный интерес к изображению низших слоев этого общества. Кто возьмется измерить, сколько любопытства прислуги содержится в лести Пруста, сколько лести прислуги вошло в его любопытство и на какой вершине социальной жизни положен предел этому подражанию роли пронырливого слуги? Он вел себя так, и он не мог поступить иначе. Он однажды проговорился, что «voir» [наблюдение] и «désirer imiter» [страсть к подражанию] были для него одним и тем же. Эту позицию, самостоятельную и в то же время подчиненную, какой она и была на самом деле, определил Морис Баррес в изысканнейших словах, которые когда-либо были

направлены в адрес Пруста: «Персидский поэт в каморке консьержки».

В любопытстве Пруста присутствовал детективный оттенок. Верхушку буржуазии он воспринимал как клан преступников, как банду заговорщиков, с которыми никакая другая не могла идти в сравнение, — это была каморра потребителей. Она исключает из своего мира все, что участвует в производстве, требует, по меньшей мере, чтобы это участие грациозно и стыдливо скрывалось за жестом, как это демонстрируют законченные профессионалы потребления. Анализ Прустом снобизма, являющийся более важным, чем его апофеоз искусства, представляет собой вершину в его критике общества, потому что позиция сноба является не чем иным, как последовательным, организованным, закаленным рассмотрением бытия с химически чистой точки зрения потребителя. И потому, что из этой сатанинской феерии должно быть изгнано даже самое отдаленное и почти самое примитивное воспоминание о производительных силах природы, поэтому для него в самой любви извращенные связи были более приемлемы, чем нормальные. Но чистый потребитель является и чистым эксплуататором. Он логичен и теоретичен, он выступает у Пруста в полной конкретности своего актуального исторического бытия. Он конкретен, потому что непознаваем и неопределим. Пруст изображает класс, который во всех деталях обязан маскировать свою материальную основу и именно поэтому уподобляется феодализму, который, не имея никакого экономического значения, тем не менее используется крупной буржуазией в качестве маски. Этот лишенный иллюзий, безжалостный расколдователь собственного «я», любви, морали, в качестве которого Пруст любит видеть себя, делает все свое безграничное искусство завесой этой единственной

и жизненно наиважнейшей мистерии его класса — экономической. Не потому, что он ему таким образом как бы служит. Здесь говорит не Марсель Пруст, это говорит суровость его произведения, говорит принципиальность человека, который идет впереди своего класса. Что он совершает, он совершает как мастер этого класса. И многое от величия этого произведения останется нераскрытым или не обнаруженным до тех пор, пока этот класс не проявит в конечной борьбе свои наиболее резкие черты.

III

В прошлом столетии в Гренобле был — я не знаю, существует ли он сегодня — ресторан «Au Temps Perdu» [«За утраченным временем»]. И у Пруста мы также являемся гостями, вступающими под раскачивающейся на ветру вывеской на порог, за которым нас ожидают вечность и упоение. Фернандес справедливо выделяет у Пруста thème de l'éternité [тему вечности] и thème du temps [тему времени]. Но эта вечность отнюдь не платоническая, утопическая — она упоительна. Следовательно, если «время для каждого, кто углубится в ход его протекания, обнаружит новый и до сих пор неизвестный вид вечности», то тот, кто это сделает, ни в коем случае не приблизится к «горним высям, которых единым взмахом крыльев достигли такие умы, как Платон или Спиноза». Нет, хотя бы потому, что у Пруста имеются рудименты остаточного идеализма. Но сделать как раз их основой интерпретации, как это особенно ярко проявляется у Бенуа-Мешэна, будет ошибкой. Вечность, в которой Пруст открывает свою точку зрения, это ограниченное, небесконечное время. Его истинный интерес относится к протеканию времени в его самой реальной, то есть

пространственно ограниченной форме, которая нигде не царит так явственно, как в воспоминаниях — внутри и в старении — вовне. Прослеживать противопоставление старения и воспоминания — значит проникнуть в сердцевину мира Пруста, во вселенную скрещения. Это мир в состоянии подобий, и в нем царят «соответствия», охватывающие вначале романтизм и наиболее проникновенно — Бодлера, но Пруст единственный, кто сумел вывести их наружу в нашей прожитой жизни. Это произведение возникает из mémoire involontaire, из омолаживающей силы, которая способна противостоять безжалостному старению. Там, где былое отражается в только что родившемся «мгновении», болезненный шок омоложения пронизывает его еще раз так же неудержимо, как неудержимо пересекается для Пруста линия Германтов с линией Свана, когда он (в тринадцатом томе) в последний раз бесцельно бродит в окрестностях Комбре и открывает для себя переплетение дорог. Подобно тому, как ветер мгновенно меняет свое направление, в мгновение ока меняется и ландшафт. «Ah que le monde est grand à la clarté des lampes. Aux yeux du souvenir que le monde est petit» [Ах, до чего же при свете ламп велик этот мир! И до чего же он мал в глазах памяти].

Пруст справился с невероятным, вмиг состарив весь мир на целую человеческую жизнь. Но именно эта концентрация, внутри которой все, что обычно способно только на увядание и закат, в одно мгновенье пожирает себя, и есть то самое омоложение. «В поисках утраченного времени» — это бесконечная попытка зарядить целую жизнь высшим присутствием духа. Метод Пруста заключается не в самоанализе, а в зримом представлении. Он ведь весь пронизан правдой действительности, так что у нас совсем не остается времени прожить истинную драму бытия, которая нам

предначертана. Это старит нас. И только. Морщины и складки на лице — отметины больших страданий, пороков, опыта, постигшего нас, однако не заставшего нас, хозяев, дома.

Вряд ли со времен духовных упражнений Лойолы[16] в западноевропейской письменности отмечена более радикальная попытка самопогружения. И в ее средоточии — одиночество, которое с силой Мальстрёма увлекает мир в свой водоворот. Эта громкоголосая и пустопорожняя болтовня, бурно выплескивающаяся на нас в романах Пруста, предстает как шум, с которым общество обрушивается в бездну этого одиночества. Здесь коренятся инвективы Пруста против дружбы. На дне воронки царила тишина — глубина его спокойно-раздумчивого взгляда поглощала все вокруг. То, что во многих историях о Прусте предстает как вызывающее замешательство и своенравное, является соединением беспримерной насыщенности беседы с непреодолимой удаленностью от собеседника. Никто, кроме него, не смог показать нам вещи такими. Его указующий перст бесподобен. Но есть еще другой жест в дружеском общении, в разговоре, это — прикосновение. Прусту, как никому другому, чужд этот жест. Он не может прикоснуться к своему читателю, не мог бы этого сделать ни за что на свете. Если поэзию расположить вокруг двух полюсов — указующего и прикасающегося, то один центр составили бы произведения Пруста, другой — книги Пеги. В принципе, об этом великолепно сказал Фернандес: «Глубина, или, лучше сказать, проникновенность всегда находится на его стороне, а не на стороне его собеседника». С оттенком цинизма и виртуозно проявляется это в его литературной критике. Ее самым значительным документом является эссе «По поводу Бодлера», возникшее на вершине славы Пруста и у изножья его смертного одра. Оно иезуитски

связано с его телесными страданиями, безмерно по болтливости для больного, прикованного к постели, ужасающее в индифферентности обреченного на смерть, который хочет здесь говорить еще раз и все равно о чем. То, что вдохновляет его перед лицом смерти, определяет и его обращение с современниками: резкая смесь сарказма и нежности, нежности и сарказма, так что предмет беседы грозит рухнуть под их напором, исчерпав себя.

Возбуждающее, переменчивое проявление этого человека затрагивает и читателя его произведений. Достаточно вспомнить о необозримых цепочках его soit que [то есть], которые показывают действие исчерпывающим и удручающим образом в свете бесчисленных мотивов, которые могли бы быть положены в их основу. И все же в этом паратактическом ускользании обнаруживается, в чем слабость и гений Пруста составляют единство: в интеллектуальном отречении, в испытанном скепсисе, который он противопоставляет вещам. После самодовольных романтических задушевностей, как говорит Жак Ривер[17], появился он и решился нисколько не доверять «Sirènes intérieures» [внутренним Сиренам]. «Пруст подходит к пережитому без малейшего метафизического интереса, без малейшего конструктивистского устремления, без малейшей склонности к утешению». Нет ничего более правдивого. И его главный персонаж, о выстроенности которого по определенному плану Пруст не устает утверждать, не имеет ничего общего со сконструированностью. Выстроенность его такова же, как и расположение линий на нашей руке или тычинок в чашечке цветка. Пруст, этот дряхлый ребенок, в глубоком изнеможении вновь припадает к материнской груди природы, но не для того, чтобы напитать себя, а чтобы предаваться мечтаниям, внимая ударам ее сердца. Нам

следует увидеть его во всей изможденности, и тогда понимаешь, сколь удачно Жак Ривьер смог понять его, исходя именно из слабости, и сказать: «Марсель Пруст умер от той же неопытности, которая позволила ему написать свое произведение. Он умер по причине отчужденности от реальной действительности и оттого, что он не сумел изменить свои условия жизни, бывшие для него губительными. Он умер, потому что не знал, как зажечь огонь, как открыть окно». Правда, еще от невропатической астмы.

Врачи были бессильны перед этой болезнью. Однако сам писатель обдуманно поставил ее себе на службу. Он — чтобы начать с самых формальных признаков — был безукоризненным режиссером своей болезни. С уничтожающей иронией он месяцами связывает портрет одного своего почитателя, приславшего ему цветы, с их запахом, которого он не выносил. И во время чередования приливов и отливов своих недомоганий он поднимал на ноги друзей, которые и боялись, и страстно желали того мгновения, когда писатель внезапно, глубоко за полночь, появлялся в салоне, — brisé de fatigue [смертельно усталый], — только на пять минут, как он объявлял, чтобы затем остаться до наступления первых признаков рассвета, слишком усталый, чтобы подняться, слишком усталый, чтобы прервать хотя бы свою собственную речь. Даже в своих письмах он не может остановиться, чтобы не извлечь из своего страдания самых отдаленных эффектов: «Хрипы моего дыхания заглушают скрип моего пера и шум воды, заполняющей ванну этажом ниже». Но не только это. И не то, что болезнь вырвала его из светского общения. Эта астма вошла в его искусство, если только не была создана его искусством. Его синтаксис формируется ритмично, шаг за шагом, в соответствии с его страхом задохнуться. А его

иронический, философский, нравоучительный самоанализ является всегда вздохом, с которым отлегает от сердца кошмар воспоминаний. Но в большей степени этим угрожающим, удушающим кризисом является смерть, присутствие которой он ощущал неустанно и больше всего тогда, когда писал. Она возникла перед Прустом задолго до того, как его страдания приняли критическую форму. И это была не причуда ипохондрика, а «réalité nouvelle», новая реальность, отблески которой на вещах и на людях обнаруживаются в чертах старения. Психологическая стилистика привела бы в самую суть этого творчества. Никто из тех, кому знакомо то особенное упорство, с которым воспоминания сохраняются в запахах (но ни в коем случае не запахи в воспоминаниях!), не сможет объяснить случайностью особую чувствительность Пруста к запахам. Конечно, большинство воспоминаний, которые мы исследуем, предстанет перед нами как видения. И свободно возникающие картины mémoire involontaire являются по большей части изолированными, загадочными видениями. Но именно поэтому, чтобы сознательно причаститься внутреннему парению этой поэзии, необходимо проникнуть в особый и самый глубокий слой этих невольных, сохраненных памятью воспоминаний, в которых моменты собственно воспоминаний являются не отдельно, в виде картин, а как не имеющие определенного образа и формы, неопределенно и весомо свидетельствуя о целокупности, как тяжесть сетей дает рыбаку знать об улове. Запах — вот определяющий смысл для того, кто забрасывает свои сети в море temps perdu. А его предложения являются лишь настоящей игрой мускулов мыслящего тела, они содержат в себе все несказанное напряжение, чтобы поднять этот улов.

Кстати, насколько искренним был симбиоз именно так обозначенного творчества и именно этого назначен-

ного ему страдания, проявляется яснее всего в том, что у Пруста никогда не прорывалось наружу героическое «и все же», с которым творческие люди обычно восстают против своих страданий. И поэтому можно, с другой стороны, сказать: такая глубинная связанность светского миропорядка и бытия, как это было у Пруста, могла бы безошибочно привести его в обычное и вялое состояние удовлетворенности на другой основе, чем такое глубокое, беспрерывное страдание. Однако furor [творческое рвение], лишенное желаний и раскаяния, предопределило этому страданию определенное место в великом созидательном процессе. Во второй раз в истории был воздвигнут помост, как у Микеланджело, с которого художник, запрокинув голову вверх, на потолке Сикстинской капеллы писал свое произведение, и помост этот — ложе больного, на котором Марсель Пруст созидал свой микрокосмос, покрывая бесчисленные листы бумаги своими воздушными письменами.

Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции

Бурные духовные течения могут иметь перепад высот, достаточный для того, чтобы критик возвел на них электростанцию. В сюрреализме такой перепад образуется разницей в уровнях между Францией и Германией. Зародившийся, очевидно, во Франции в 1919 году в определенных литературных кругах, — сразу приведем главные имена: Андре Бретон[1], Луи Арагон[2], Филипп Супо[3], Робер Деснос[4], Поль Элюар[5], — ручеек питался мокрой скукой послевоенной Европы и последними струйками французского декаданса. Всезнайки, по сию пору не разобравшиеся в «аутентичных истоках» течения, не ведающие и сегодня, что сказать о нем, кроме того, что некая шайка писателей опять мистифицирует почтеннейшую публику, несколько напоминают синклит экспертов, решивший по здравом размышлении у родника, что этот вот ручеек никогда не сможет вращать турбины.

Немецкий наблюдатель не стоит у истока. В этом — его удача. Он — в долине. Он может оценить энергию

течения. Ему, немцу, давно знакомому с кризисом интеллигенции, точнее говоря, с кризисом гуманистического представления о свободе, знающему, что в ней пробудилось неистовое желание любой ценой перейти от стадии вечных обсуждений к принятию решений, что она на собственной шкуре постигла свое в высшей степени уязвимое положение меж анархической фрондой и революционной дисциплинированностью, — ему нет прощения, если он архиповерхностно сочтет это движение «художественным», «поэтическим». Если оно и было сперва таковым, все же Бретон именно с самого начала заявил о желании порвать с литературой, которая предлагает читающей публике всего лишь литературное выражение конкретной формы существования, а самое эту форму сохраняет за собой. В краткой и диалектической форме это означает: тут сфера литературы взрывается изнутри, причем близкие друг другу люди доводят «литературную жизнь» до крайних пределов возможного. И им стоит поверить на слово, если они утверждают, что в «Сезоне в аду» Рембо для них нет больше тайн, поскольку эта книга является поистине первой хартией подобного течения (в новейшее время, о предшественниках речь впереди). Можно ли решительнее и точнее сформулировать, о чем идет речь, чем это сделал Рембо в собственном экземпляре упомянутой книги? Там, где говорится о «шелках моря и арктических цветах», он позже напишет на полях: «Не бывает» («Elles n'existent pas»)[6].

На сколь непритязательной и случайной почве проросло диалектическое зерно, затем развернувшееся в сюрреализм, показал Арагон в книге «Vague de Rêves» [«Волна мечтаний»] в 1924 году, в то время, когда развитие было еще непредсказуемым. Сегодня судить о нем вполне возможно. Ведь нет сомнений в том, что

золотой век, перечень героев которого оставил нам в этой книге Арагон, завершился. С подобными движениями всегда настает момент, когда первоначальный драматизм тайного союза вынужден или разрешиться тривиальным взрывом прозаической борьбы за власть и господство, или распасться и трансформироваться в общественное выступление. На этой фазе трансформации ныне пребывает сюрреализм. Тогда же, захлестнув своих основателей волной вдохновляющих мечтаний, он представлялся самым что ни на есть единым, завершенным и абсолютным. Он вбирал все, чего ни касался. Жить стоило, лишь если граница сна и бодрствования уничтожалась, словно стертая переливающимся потоком образов; язык становился языком лишь тогда, когда звук и образ, образ и звук сливались с автоматической точностью и так полно, что для грошового «смысла» и щелочки не оставалось. Главное — язык и образ. Ложась под утро спать, Сен-Поль-Ру[7] вешает на двери записку: «Le poète travaille» [«Поэт работает»]. Бретон записывает: «Тихо! Я хочу пройти путями, еще никем не хоженными, тихо! После вас, дражайший язык». Язык — главное.

Не только по отношению к смыслу. И к с собственному «я» тоже. В мироздании мечта расшатывает индивидуальность, как гнилой зуб. Расшатывание «я» на путях опьянения является одновременно тем самым плодотворным живым переживанием, что дает этим людям возможность вырваться из плена этого опьянения. Здесь неуместно описывать сюрреалистическое переживание со всех сторон. Но тот, кто понял, что в произведениях этих писателей речь идет не о литературе, а о другом: о выражении, лозунгах, документе, блефе, если угодно, об обмане, но только не о литературе, тот, следовательно, знает, что речь идет буквально о переживаниях, а не о теориях и еще менее —

о порождениях фантазии. И эти переживания вовсе не ограничиваются мечтаниями, гашишем или курением опиума. Величайшее заблуждение полагать, что «сюрреалистические переживания» — якобы всего лишь религиозный экстаз или восторги наркотического опьянения. Ленин назвал религию опиумом для народа[8] и тем сблизил эти вещи теснее, чем то пришлось бы по вкусу сюрреалистам. Еще впереди речь о более страстном, ожесточенном бунте против католицизма, чем тот, что привел Рембо, Лотреамона[9], Аполлинера к порождению сюрреализма. Ведь истинное, творческое преодоление религиозного озарения и в самом деле — не в наркотиках. Оно — в *мирском озарении*, в материалистическом, антропологическом одушевлении, для которого гашиш, опиум и тому подобное могут быть всего только прологом. (Однако прологом опасным. Пролог религии — куда строже.) Сюрреализм не всегда достигал этого мирского озарения в высшей его точке, при этом и не в лучших своих творениях, и именно те из них, в которых он проявляется ярче всего, к примеру, несравненный «Парижский крестьянин» Арагона и «Надя» Бретона, отмечены весьма существенными несоответствиями ему. Так, в «Наде» есть превосходные страницы о «захватывающих беспорядках в Париже под знаком Сакко и Ванцетти», и Бретон завершает их уверением, что бульвар Бон-Нувель[10] оказался в те дни стратегическим прологом мятежа, как всегда предвещало его название. Появляется и мадам Сакко, и это не жена жертвы Фуллера, а пророчица, ясновидящая, проживающая в доме №3 по рю Узин и предсказывающая Полю Элюару, что ничего хорошего ему от Нади ждать не следует. Теперь нам придется признать, что головокружительные пути сюрреализма, ведущие по крышам, громоотводам, водосточным трубам, верандам, флюгерам, лепнине, —

если карабкаешься по фасаду, то все украшения хороши, — нам придется признать, что они ведут одновременно и в сырую заднюю комнату спиритизма. Мы, однако, без всякого удовольствия прислушиваемся к тому, как спиритизм барабанит по стеклам, чтобы разузнать насчет собственного будущего. Кому не хотелось бы считать, что эти приемные дети революции не имеют ни малейшего отношения к тому, что происходит на тайных сеансах опустившихся дам-патронесс, отставных майоров, эмигрировавших спекулянтов?

В остальном книга Бретона, вероятно, для того и написана, чтобы объяснить несколько главных черт такого «мирского озарения». Он называет «Надю» «livre à porte battante» — «книгой с приоткрытой дверью». (В Москве я жил в гостинице, где почти все номера были заняты тибетскими ламами, приехавшими в Москву на съезд всех буддистских церквей. Мне бросилось в глаза, что множество дверей во всех коридорах были постоянно приоткрыты. Сперва это показалось случайностью, потом испугало. Я узнал: в этих номерах жили члены секты, поклявшиеся никогда не находиться в замкнутом пространстве. Испытанное мной тогда потрясение неизбежно испытывает и читающий «Надю».) Жить в стеклянном доме — по преимуществу революционная добродетель. Это — тоже наркотик, своего рода моральный эксгибиционизм, весьма нам необходимый. Дискредитация собственного существования все больше превращается из аристократической добродетели в занятие преуспевающих мещан. «Надя» — подлинный творческий синтез художественного и документального в романе.

Вообще говоря, и к этому «Надя» тоже подводит, всерьез следует принимать одну любовь, чтобы и в ней

достичь «мирского озарения». «Я, — рассказывает автор, — как раз тогда (т. е. во время знакомства с Надей) усердно занимался эпохой Людовика VII, поскольку то была пора „придворной куртуазности“, а я изо всех сил пытался представить себе, как тогда смотрели на жизнь». И вот мы узнаем от современного автора подробности воззрений на возвышенную любовь в Провансе, и эта любовь оказывается ошеломляюще близкой сюрреалистической концепции любви. «Все поэты „нового стиля“ — говорится в превосходной книге Эриха Ауэрбаха „Данте как поэт земного мира“ — имели мистическую возлюбленную, их общим уделом были схожие удивительные любовные приключения, всех их Амур наделяет или не наделяет дарами, куда более похожими на озарение, чем на чувственное наслаждение; все они принадлежат к тайному союзу, определяющему их внутреннюю и, вероятно, также внешнюю жизнь». Диалектика наркотика — странная вещь. Не становится ли экстаз одного мира постыдной трезвостью в другом? Куда иначе устремлена возвышенная любовь, — а именно ее, а не земную страсть, связывает Бретон с образом ясновидящей девушки, — как не к представлению о девственности в виде своего рода отрешенности? К миру, который близок не только поклонению Сердцу Иисусову или алтарям Девы Марии, но и утру перед битвой или после победы.

В эзотерической любви дама — самое несущественное. У Бретона — то же самое. Ему гораздо ближе вещи, близкие Наде, нежели она сама. Что же близко ей? Перечисление дает для понимания сюрреализма максимально много. С чего же начать? Он вправе приписать себе честь удивительного открытия. Он первым обнаружил энергию революции, таящуюся в «старье», в первых стальных конструкциях, зданиях фабрик,

самых ранних фотографиях, вымирающих предметах, кабинетных роялях, платьях, каких не носят уже пять лет, местах светских сборищ, вышедших из моды. О том, как такие вещи соотносятся с революцией, никто лучше этих авторов не знает. Как нищета, притом вовсе не только социальная и архитектурная, но и нищета интерьеров, нищета порабощенных и порабощающих вещей, превращается в революционный нигилизм, до этих ясновидцев и толкователей не понимал никто. Дабы промолчать о «Пассаже Оперы»[11] Арагона: Бретон и Надя — любовники, все, о чем мы узнаем во время унылых поездок по железной дороге (железные дороги начинают устаревать), одиноких воскресных вечеров в пролетарских кварталах больших городов, заглядывая в залитые дождем окна новых квартир, — все претворяется в революционный опыт, а то и в действие. Они высвобождают чудовищные силы «настроения», кроющиеся в предметах. Как, по вашему мнению, может пойти жизнь, в решающий момент меняющая свой ход из-за случайной уличной песенки?

Фокус, правящий этим вещным миром, — слово «фокус» тут пригоднее слова «метод», — состоит в замене исторического взгляда на минувшее взглядом политическим. «Разверзнитесь, могилы, вы, мертвецы пинакотек, трупы за ширмами, в особняках, дворцах и монастырях, вот дивный ключник, держащий в руках связку ключей от всех эпох, знающий, как справиться с самыми хитрыми запорами и приглашающий вас вступить в сегодняшний мир, смешаться с толпой носильщиков, механиков, благородство которым придают деньги, уютно устроиться в их автомобилях, прекрасных, как рыцарские доспехи, занять места в международном спальном вагоне и слиться со всеми теми, кто и сегодня гордится своими привилегиями. Цивилизация,

однако, разделается с ними быстро». Эту речь вложил в уста Аполлинеру его друг Анри Герц. Аполлинер создал эту технику. С поистине макиавеллиевским расчетом он использует ее в цикле новелл «Ересиарх», чтобы пустить под откос католицизм (к которому был в глубине души привязан).

В центре же вещного мира помещается предмет их наистрастнейших мечтаний: город Париж собственной персоной. И лишь бунт в состоянии до конца открыть его сюрреалистический лик. (Безлюдные улицы, где решающий голос принадлежит свисткам и пулям.) Ни одно лицо не может быть сюрреалистическим в той мере, в какой им является подлинное лицо города. С резкими линиями зданий-крепостей, подлежащих захвату и завоеванию, чтобы изменить их судьбу, а с ней, с судьбой этих толп, изменить и свою собственную участь, не сравнится ни одно полотно Кирико[12] или Макса Эрнста[13]. Надя — представительница масс и выразительница того, что вдохновляет их на революционную борьбу: «La grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dans le sens ou toujours je veux prouver, qu'elle dispose à tout jamais de tout ce qui est à moi» (Великое бессознательное, живое и звучное, внушает мне единственные убедительные поступки, совершая которые я постоянно могу свидетельствовать, что оно всегда располагает во мне всем тем, что есть я). Вот, стало быть, перечень крепостей, от площади Мобер, на которой, как нигде более, грязь сохранила всю свою символическую мощь, до того «Театра Модерн», невозможность личного знакомства с которым я не устаю оплакивать. Но бар на втором этаже в изображении Бретона — «очень темный, кабины подобны тоннелям, пройти которыми нельзя, салон на дне морском» — напоминает мне самый непонятный

из залов старого кафе «Принцесса». То было помещение на втором этаже, где в синем свете сидели парочки. Мы называли его «анатомичкой», последним приютом любви. В таких местах Бретон удивительным образом близок к фотографии. Она превращает улицы, ворота, площади города в кадры фоторомана, лишает столетние памятники архитектуры банальной определенности, включая их с изначальной силой в изображаемые события, что подчеркивают буквальные цитаты с указанием страниц, точно как в старых бульварных книжках. Все районы Парижа, что он описывает, это — места, где происходящее между персонажами крутится, как вращающаяся дверь.

Париж сюрреалистов — это тоже «маленький мир». Что означает: в большом мире, в космосе, все обстоит точно так же. И здесь есть перекрестки, где из потока уличного движения бьют молнии мистических сигналов, на повестке дня оказываются немыслимые совпадения и скрещения событий. Это — пространство, о котором дает отчет лирика сюрреалистов. Это необходимо отметить, хотя бы затем, чтобы разобраться в традиционом заблуждении, именуемом «искусством для искусства». Именно искусство для искусства не следует почти никогда понимать буквально, почти всегда оно — флаг, под которым плывет нечто, до поры до времени не оглашаемое, поскольку — безымянное. Настал момент приступить к труду, призванному, как никакой иной, осветить кризис в искусстве, при котором мы присутствуем: к истории эзотерической поэзии. Ни в коей мере не случайно, что она не создана до сих пор. Ибо написать ее так, как она желает быть написанной, не как коллективный труд, в который разрозненные специалисты включают каждый из своей области нечто «наиболее достойное изучения», а как капитальный

труд одного исследователя, движимого внутренней потребностью не столько написать историю, сколько создать живую картину постоянного возрождения изначальной изотерической поэзии; в таком виде это был бы исповедальный ученый труд, какие можно найти во все века. Его последней страницей должен был бы стать рентгеновский снимок сюрреализма. В «Introduction au discours sur le peu de réalité» [«Введение в рассуждение о неполноте реальности»] Бретон дает понять, что поэтическая традиция в значительной мере основана на философском реализме Средневековья. Однако этот реализм — вера в собственное существование понятий вне вещей или внутри них — всегда быстро находил мостик из царства логических понятий в магическое царство слов. Магические же эксперименты со словом, а не артистические игры, и есть те одушевленные фонетические и графические трансформации, что уже пятнадцать лет пронизывают всю литературу авангарда, будь то футуризм, дадаизм или сюрреализм. Как пароль, заклинание и понятие переходят одно в другое, демонстрируют следующие слова Аполлинера из его последнего манифеста «Новое сознание и поэты». В 1918 году он говорит: «Для скорости и простоты, с которыми мы все привыкли обозначать одним словом такие сложные явления, как толпа, народ, как вселенная, в поэзии нет современных соответствий. Однако сегодняшние поэты закрывают эту брешь; их синтетические произведения создают новые сущности, пластический облик которых столь же сложен, как собирательные существительные». И когда отныне Аполлинер и Бретон еще энергичнее рвутся дальше в одном и том же направлении и завершают слияние сюрреализма и мира заявлением: «Достижения науки гораздо более основываются на сюрреалистическом, чем на

логическом способе мышления», когда они, иначе говоря, делают основой научного и технического прогресса мистификацию, вершиной которой Бретон считает поэзию (что можно доказать), то эта интеграция слишком поспешна. Весьма поучительно сравнить головокружительное соединение этого движения с непонятым чудом механизации (Аполлинер: «Прежние сказки стали по большей части явью, теперь поэты должны придумать новые, а изобретатели в свой черед смогут их реализовать»), сравнить эти умопомрачительные фантазии с хорошо выстроенными утопиями какого-нибудь Шеербарта[14].

«Мне смешна мысль о любой деятельности человека» — это высказывание Арагона ясно показывает, какой путь пришлось пройти сюрреализму от истоков до его политизации. Пьер Навиль[15], первоначально принадлежавший к этой группе, в замечательном сочинении «La révolution et les intellectuels» [«Революция и интеллектуалы»] справедливо называет его развитие диалектическим. В этом превращении ультрасозерцательной позиции в революционную оппозицию главную роль сыграла враждебность буржуазии в отношении любых форм радикальной духовной свободы. Эта враждебность и сдвинула сюрреализм влево. Политические события, в первую очередь — война в Марокко[16], лишь ускорили процесс. Появившийся в «Юманитэ» манифест «Интеллектуалы против войны в Марокко» был позицией, в принципе отличной от того, как ее, например, характеризует знаменитый скандал на банкете Сен-Поля Ру. Тогда, вскоре после войны[17], когда сюрреалисты, решившие, что присутствие националистических элементов на празднике одного из чтимых ими поэтов оскорбительно, разразились криками «Да здравствует Германия!», они не вышли за рамки скандала, а буржуазия, как известно, столь же невосприим-

чива к скандалам, сколь чувствительна к любого рода действиям. Удивительно единодушие, с которым Аполлинер и Арагон, под влиянием подобных политических настроений, оценивали будущее поэта. Главы «Преследование» и «Убийство» в «Убитом поэте» Аполлинера дают знаменитую картину погрома поэтов. Громят издательства, швыряют в огонь сборники стихов, убивают поэтов. Подобные сцены разыгрываются одновременно по всей земле. Предчувствуя эти ужасы, Арагон «Фантазией» созывает соратников для последнего крестового похода.

Чтобы постичь подобные пророчества и стратегически оценить завоевания сюрреализма, нужно разобраться в том, какой же образ мысли свойствен так называемой благонамеренной левобуржуазной интеллигенции. Он достаточно очевидно проявляется в отношении этих кругов к современной России. Разумеется, мы не говорим о Беро[18], который первым стал клеветать на Россию, или о Фабр-Люсе[19], который следует тем же путем, как покорный осел, груженный всеми буржуазными обидами. Однако даже примирительная книга Дюамеля[20] крайне проблематична. Как тяжел в ней деланно искренний, нарочито решительный и сердечный язык протестантской теологии. Как потрепан избранный от смущения и незнания языка прием — помещать предмет в какое-нибудь символическое окружение. И сколь саморазоблачителен вывод: «Истинная, более глубокая революция, та, что в определенном смысле смогла бы изменить самую суть славянской души, еще впереди». Вот это и типично для левой французской интеллигенции — в точности как и для русской того же разбора: их конкретные действия обусловливаются исключительно чувством долга — не в отношении к революции, а к унаследованной культуре. Их совокупные действия, пока они положительны,

схожи с действиями консерваторов. Однако в политическом и экономическом отношении с их стороны всегда следует опасаться саботажа.

Характерным для всей этой левобуржуазной позиции является роковое сочетание идеалистической морали с политической деятельностью. Лишь по контрасту с беспомощными компромиссами «убеждения» можно понять некоторые основные положения сюрреализма и сюрреалистической традиции. Пока для этого понимания не многое сделано. Было слишком соблазнительно сатанизм Рембо или Лотреамона как некое дополнение к искусству для искусства рассматривать в категориях снобизма. Если же собраться с духом и отбросить романтическую бутафорию, то за ней обнаруживается и кое-что пригодное. Обнаруживается культ зла — пусть пока и романтический дезинфицирующий и изолирующий механизм политики для устранения любого морализирующего дилетантизма. Поэтому когда находишь у Бретона постановочный план пьесы для театра ужасов, в центре которой — растление малолетних, следует, вероятно, вернуться на несколько десятилетий назад. В 1865–1875 годы несколько великих анархистов, не зная друг о друге, трудились над адскими машинами. И вот что удивительно: независимо друг от друга они поставили часы ровно на одно и то же время, и через сорок лет в Западной Европе взорвались творения Достоевского, Рембо и Лотреамона. Из совокупности романов Достоевского для наглядности можно извлечь всего только один отрывок, полностью опубликованный лишь в 1915 году: «Исповедь Ставрогина» из «Бесов». Эта глава, теснейшим образом связанная с третьей из «Песен Мальдорора», содержит оправдание зла, выражающее определенные мотивы сюрреализма так мощно, как это не удалось ни одному из его нынешних выразителей. Потому что

Ставрогин — сюрреалист avant la lettre. Никто лучше него не понял, как наивно представление буржуа, что добро, при всех его человеческих достоинствах, — только от Бога; зло же — только от нас, в нем мы независимы и исходим исключительно из себя самих. Равным образом никто кроме него не распознал в самом низменном поступке, и именно в нем, источник вдохновения. Он уже видел в подлости нечто столь же свойственное как миропорядку, так и нам самим, столь же в нас заложенное, если не заданное, как то, что буржуа-идеалист видит в добродетели. Бог Достоевского создал не только небо и землю, людей и животных, но и подлость, месть, жестокость. Тут он тоже не позволил дьяволу приложить руку. Потому-то все это у него — тоже исконное, и если не «прекрасное», то вечно новое, «как в первый день творения», далекое, как небо от земли, от клише, каким филистер представляет себе грех.

Как велико напряжение, дающее упомянутым писателям их удивительную способность влиять на грядущие поколения, демонстрирует почти что вычурное письмо, написанное Исидором Дюкассом 23 октября 1869 года издателю, дабы сделать последнему доступной его поэзию. Он определяет свое место в ряду таких поэтов, как Мицкевич[21], Мильтон[22], Саути[23], Альфред де Мюссе, Бодлер, и говорит: «Разумеется, я несколько форсировал звучание, чтобы внести в эту литературу нечто новое, ведь она воспевает одно отчаяние, чтобы смирить читателя, дабы он тем сильнее стремился к спасительному добру. Поэтому в конце концов воспевается одно добро, лишь манера философичнее и не так наивна, как у старой школы, из которой в живых остаются один Виктор Гюго да кое-кто еще». Даже если путаная книга Лотреамона стоит в каком-нибудь ряду, если ее вообще в какой-нибудь ряд можно зачислить,

то это — ряд мятежный. Поэтому весьма понятна и сама по себе не безнадежна попытка, предпринятая Супо в 1927 году при издании полного собрания сочинений Исидора Дюкасса, сделать его биографию политической. К сожалению, тому нет документальных подтверждений, а те, что привлекает Супо, недостоверны. Отрадно, напротив, что в случае Рембо такая попытка удалась, и заслуга Марселя Кулона[24] в том, что он отстоял его истинный образ от узурпации католиками Клоделем и Берришоном[25]. Конечно же, Рембо — католик, он сам это признавал, это — худшая его часть, он постоянно обличал ее, обрекая своим и всеобщим ненависти и презрению: та часть, что вынуждает его признаваться в непонимании мятежа. Но это — признание коммунара, постоянно неудовлетворенного собой, и, отвергая поэзию, он давно уже распрощался с религиозностью собственных ранних сочинений. «Ненависть, тебе вручаю я свое сокровище», — пишет он в «Сезоне в аду». Это слово дает опору поэтике сюрреализма, и оно же дает возможность проследить ее корни до глубины бóльшей, чем та теория «нечаянности», неожиданного поэтического творчества, что предложена Аполлинером, — до глубины идей По.

После Бакунина в Европе исчезло радикальное понимание свободы. Оно теперь есть у сюрреалистов. Они первыми освобождаются от косного морально-гуманистического идеала свободы, поскольку твердо знают, что «свободой, которую в этом мире можно обрести лишь ценой тысяч тяжелейших жертв, нужно упиваться неограниченно и вне любого прагматического расчета, пока она есть». Это служит им доказательством, «что борьба человечества за свободу в простейшем революционном виде (каковой, однако, и именно поэтому, и есть освобождение во всех отношениях)

остается единственным, чему стоит служить». Но удается ли им соединить это понимание свободы с иным пониманием революции, которое мы вынуждены признать, поскольку оно есть: с конструктивным, диктаторским началом в революции? Короче говоря — связать революцию и мятеж? Как представить себе революцию, происходящую исключительно на бульваре Бон-Нувель, в зданиях Ле Корбюзье[26] и Оуда[27]?

Найти силы для опьянения революцией — задача всех сюрреалистических книг и начинаний. Это — насущнейшая задача сюрреализма. Для ее решения ничего не дает, как мы знаем, присутствие экстатического компонента в любом революционном действии. Оно идентично анархизму. Делать упор только на это означает полное пренебрежение методической и последовательной подготовкой революции в пользу балансирующей между тренировкой и преждевременным рвением практики. Положение осложняется к тому же и слишком коротко сформулированным, недиалектическим пониманием сути опьянения. Эстетика peintre, poète «en état de surprise» [*фр.* живописец, поэт «в состоянии удивления»], эстетика искусства как реакции удивления предопределяет некоторые весьма роковые романтические предубеждения. Любое серьезное изучение оккультных, сюрреалистических, фантасмагорических талантов и феноменов исходит из диалектического скрещения, ни в коем случае не укладывающегося в романтической голове. Потому что ни на шаг вперед не продвигает нас патетическое или фанатическое выделение загадочной стороны загадочного; мы гораздо скорее проникнем в тайну, если увидим ее в повседневном при помощи диалектической оптики, делающей повседневное — непостижимым, непостижимое же — повседневным. Например, усерднейшее исследование феномена телепатии не сообщит нам о чтении

(каковое является в высшей степени телепатическим процессом) и половины того, что даст мирское озарение при чтении о телепатических феноменах. Или: усерднейшее исследование наркотического опьянения гашишем не сообщит о мышлении (каковое является сильнейшим наркотиком) и половины того, что даст мирское озарение при размышлении о курении гашиша. Читатель, мыслитель, наблюдатель, фланер — такие же варианты экстатической личности, как потребитель опиума, мечтатель, визионер. И встречаются они куда чаще. Что уж говорить о страшнейшем из наркотиков — о нас самих, о наркотике, который мы принимаем наедине с самими собой.

«Поставить силы опьянения на службу революции», — иначе говоря, поэту заняться политикой? «Nous en avons soupé. — Все что угодно, только не это!» Тогда вам будет тем интереснее узнать, как проясняет положение вещей экскурс в поэзию. Ведь что такое программа буржуазных партий? Скверные стихи о весне, до отказа набитые затасканными сравнениями. Социалист видит «лучшее будущее наших детей и внуков» в том, что все будут вести себя, «как будто они — ангелы», и каждый будет иметь столько, «как будто он богат», и всякий будет жить так, «как будто он свободен». Ни следа ни ангелов, ни богатства, ни свободы. Одни образы. А в чем же источник вдохновения этого социал-демократического поэтического коллектива? В чем выражается «gradus ad Parnassum» [*лат.* ступень к Парнасу]? В оптимизме. От сочинения же Навиля, ставящего на повестку дня «организацию пессимизма», веет совсем другим. От имени своих друзей по литературе он предъявляет ультиматум, где однозначно проявляется этот бессовестный, этот дилетантский оптимизм: в чем предпосылки революции? В изменении умонастроений или же внешних обстоятельств?

Это — кардинальный вопрос, определяющий отношения политики и морали и не терпящий никакого сглаживания. Сюрреализм постоянно приближался к коммунистическому ответу на него. А это значит: пессимизм по всему фронту. Исключительно и только он один. Неверие в литературу, неверие в свободу, неверие в население Европы, но прежде всего — неверие, неверие и неверие в любое согласие: классов, народов, индивидов. И неограниченная вера в «ИГ Фарбен»[28] и в мирное усовершенствование военной авиации. И что же теперь, что дальше?

Тут в свои права вступает та точка зрения, согласно которой, как сказано в последней книге Арагона «Трактат о стиле», необходимо различать сравнение и образ. Удачное проникновение в вопросы стиля, требующее разъяснения. Разъяснение: нигде они — сравнение и образ — не сталкиваются так откровенно и так непримиримо, как в политике. Поэтому организация пессимизма означает не что иное, как изъятие моральных метафор из сферы политики и признание пространства политических действий стопроцентно образным. Однако это образное пространство абсолютно непостижимо с позиций созерцательности. Если признать, что двойной задачей революционной интеллигенции является свержение интеллектуального господства буржуазии и установление контакта с пролетарскими массами, то оказывается, что во втором случае она потерпела почти полное поражение, поскольку созерцательностью тут больше ничего не добьешься. Тем не менее лишь незначительному меньшинству это помешало постоянно ставить задачу так, словно ситуация именно такова, и взывать к пролетарским поэтам, мыслителям и художникам. Подобную точку зрения опроверг уже Троцкий в «Литературе и революции», указывая, что они могут быть порождены

только победоносной революцией. В действительности главное не в том, чтобы сделать художника буржуазного происхождения мастером «пролетарского искусства», а в том, чтобы, пусть и за счет художественности творчества, заставить его действовать на важных участках этого образного пространства. Да и отчего бы перерыву в его «карьере художника» не стать важной частью подобной деятельности?

Тем лучше будут анекдоты, которые он рассказывает. И тем лучше станет он их рассказывать. Потому что и в анекдоте, в поношении, в недоразумении, везде, где само действие порождает образ и становится им, притягивает его и пожирает, где близость глядится сама в себя, именно там открывается искомое образное пространство — мир всесторонней и интегральной актуальности, где нет места «гостиной», одним словом, такое пространство, где политический материализм и физиология делят между собой внутренний мир человека: психику, индивидуальность и прочее, чем мы их можем попрекнуть, делят по диалектической справедливости, так, что у него и жилочки целой не остается. И все равно, именно после диалектического уничтожения это пространство остается образным пространством, конкретнее — телесным пространством. Ничего не поделаешь, необходимо признать: метафизический материализм по Фогту[29] и Бухарину[30] нельзя целиком и полностью превратить в материализм антропологический, каким он предстает у сюрреалистов, а ранее — у Гебеля, Георга Бюхнера[31], Ницше[32], Рембо. Кое-что остается. Коллективное тоже телесно. А физической оболочки, которую дает ему техника, при всей ее политической и предметной реальности можно добиться лишь в том самом образном пространстве, которое мы обживаем при помощи мирского озарения. Лишь тогда, когда взаимопроникновение тела

и образного пространства будут настолько полными, что все революционное напряжение станет телесной иннервацией коллектива, а вся телесная иннервация коллектива — революционным разрядом, лишь тогда действительность превзойдет себя настолько, насколько этого требует «Коммунистический манифест». Сейчас сюрреалисты — единственные, кто понял свою сегодняшнюю задачу. Выражение их лиц, всех до одного, смахивает на циферблат будильника, звонящего беспрерывно.

Жюльен Грин

«Nous qui sommes bornés en tout comment le sommes-nous si peu lorsqu'il s'agit de souffrir?» [Как получается, что мы, столь ограниченные во всем, можем быть столь безграничными, когда речь идет о страданиях?] Этот вопрос Мариво[1] относится к тем блестящим изречениям, которые как озарение приходят на ум, соблюдающий внутреннюю дистанцию, отстраненность по отношению к предмету размышления. Ведь ни одна другая эпоха не была настолько равнодушна к созерцанию страдания, как французское Просвещение. Именно благодаря внутренней дистанции слова Мариво так убедительны. Жюльен Грин, предпославший в качестве эпиграфа к своему роману «Адриенна Месюра» эту фразу, в отличие от Мариво очень хорошо знает, о чем здесь идет речь. Речь идет о страдании, при этом не только в связи с упомянутым романом Грина, но и по отношению к его творчеству в целом, главнейшей, если не единственной темой которого остается страдание. Стоит только приступить к исследованию того,

каким, собственно, образом страдание в этой своей исключительности становится предметом поэтического творчества, как тут же выясняется, до чего мало общего у Жюльена Грина не только с аналитической психологией Мариво, но и вообще со взглядом на человека, хоть сколько-нибудь окрашенным психологизмом. Если изучать человека с позиции гуманной, гуманистической (так и хочется сказать — с позиции дилетанта), то непременно придешь к тому, чтобы изображать его во всей, так сказать, полноте, ко всему прочему непременно наделенным блаженством, здоровьем и властью. Теологический же ум издавна постигает человеческое существо прежде всего в passio. Правда, не без признания двоякого смысла латинского слова: того скрещения страдания и страсти, которое возвышает passio до горного массива мировой истории, до водораздела религий. Здесь, на этой необжитой вершине, и берет свое начало ошеломляющая, неприступная проза Грина. Здесь и рождаются мифы как Античности, так и католицизма, именно здесь исток passio и для благочестивых язычников — царя Эдипа, Электры, Аякса, и для благочестивого Иисуса христиан. Здесь, в нулевой точке, в седловине мифов, поэт и берется за описание ситуации современного человека по следам его passio.

Само по себе страдание — это извечное состояние живых существ. Однако это не относится к страстям, которыми питается passio. Алчность, властолюбие, леность сердца, гордыня — в прозе Грина каждый из этих пороков находит свое воплощение в фигурах, полных аллегорического смысла, и все же вряд ли стоит искать в древнем христианском списке смертных грехов то, что составляет истинный бич души для его героев. Но тот, кто склонен изображать гений и проклятие человечества в понятиях теологии, скорее натолкнется

на этот новейший и с точки зрения ада актуальный порок — нетерпение. Эмили Флетчер[2], Адриенна Месюра, Поль Гере[3] — все они — языки пламени нетерпения, колеблющегося в порывах ветра судьбы. Не хочет ли Грин показать нам, — а именно так, апологетически, можно интерпретировать его произведения, — что сталось бы с родом человеческим, если бы тот не смог утолить раздирающее его нетерпение неслыханным убыстрением движения, новостей и наслаждения? Или же, скорее всего, он хочет обуздать опасные силы, которые таятся внутри этого поколения и только и ждут возможности еще в тысячу раз ускорить разрушительный темп? Поскольку страсть (а это основной мотив passio) нарушает не только Божьи заповеди, но и природный порядок, она пробуждает разрушительные силы во всей вселенной. Одержимому страстью угрожает не столько наказание Божье, сколько бунт природы против того, кто нарушает естественный ход вещей и искажает ее облик. Тяготеющий над страстью злой рок осуществляется с помощью самой же страсти, и в своем мирском обличье он предстает в виде случая. В «Левиафане», последней и самой зрелой книге Грина, уничтожение страдающего человека происходит не столько вследствие внутреннего конфликта, сколько в результате вовлечения в крайне запутанный клубок событий. Как и Кальдерон[4], мастер драматических страстей, положивший в основу своих драм барочную завязку, сугубо механическое роковое стечение обстоятельств, Грин отдает должное и крайности, и значимости внешних обстоятельств. Случай — это богом забытая необходимость. Потому-то отвергаемая Грином внутренняя, сущностная сторона страсти в действительности полностью находится под властью внешних обстоятельств, так что по сути своей страсть для Божьего создания оказывается не чем иным, как агентом слу-

чая. Составляющая случая — скорость, заражающая отчаянием судьбы человеческие. Надежда выступает как ритардандо[5] судьбы. У Грина люди не в состоянии надеяться; они не находят для этого времени. Надежда их бездыханна.

Терпение — вот слово, что вбирает в себя все добродетели, присущие самому автору и отсутствующие у его героев. Человек, так много знающий об этих неистовцах, смотрит отчужденно, широко раскрыв глаза. Правильностью черт и оливковым оттенком кожи его лицо напоминает испанца. В безупречном благородстве его голоса содержится нечто, что не допускает многословия, подобное же впечатление производит и его почерк с четкими, лишенными завитушек буквами: они движутся словно крадучись. О буквах так и хочется сказать, что они научились смирению. Труднее всего поддается описанию та ребячливая позиция, которую обнаруживает следующее признание Грина: изображение самого что ни на есть простейшего события, — заявил он однажды, — ему не удается, если это событие произошло с ним самим. Более странное утверждение, чем это, трудно себе представить, если искать в его словах заведомо отсутствующую привязку к общепринятому представлению о романе, об этой противоречивой мешанине из пережитого и вымышленного. Грин стоит по ту сторону пустого и бесплодного двуединства. Он не записывает ничего из того, что было пережито им самим. Личные его переживания заключаются в самом процессе письма. Однако он ничего и не выдумывает. Ведь то, что он пишет, не терпит свободного пространства. По его словам, ничто не вызывает у него в процессе работы столько сомнений, как простое действие, движение сюжета. Оно не поддается вымыслу. Он принимается за рукопись и в процессе писания продолжает жизнь своих персонажей настоль-

ко, насколько позволяют написанные страницы. И на следующий день он начинает с того же самого места, на котором прервал работу, не пытаясь в промежутке между писанием обдумать сюжет или проникнуть в суть действия. Подобный метод работы без всяких сомнений можно назвать визионерским. В этом источник чрезмерной галлюцинаторной отчетливости, которая отличает движение его героев. Гриновскую дистанцию по отношению к романисту обычного типа определяет разрыв между мгновенным образным представлением и протяженным изображением.

Образное представление несет в себе некий магический элемент, но вначале следует обратиться к временно́му аспекту, заключенному в этом слове. К этому различению вынуждает существование натурализма двоякого рода: натурализма Золя, который изображает людей и обстоятельства так, будто на них смотрит их современник, и натурализма Грина, который вызывает их в воображении, показывая их такими, какими они не смогли бы предстать перед современниками. Как же он это проделывает? Используя нашу фантазию? Это мало о чем говорит. Грин обращается к нашему времени, переносит людей и обстоятельства в нашу современность, чуждую им, помещая их под пустой свод прошедших лет, под которым их шепот и крики эхом возвращаются к ним. Только это второе, возвращенное настоящее увековечивает то, что было; вот поэтому воспроизведение в сознании пережитого предстает как магическое действие. Грин не изображает людей, он вызывает их в своем воображении в моменты, отмеченные печатью судьбы. Это значит, они ведут себя так, как если бы они были видениями. Адриенна Месюра, приникающая к окну, чтобы бросить взгляд на виллу Морекура; старый Месюра, поглаживающий бороду; мадам Легра, спасающаяся бегством, прихватив ожерелье

Адриенны, — именно таким и никаким другим будет любой из их жестов, если бы им, бедным душам, довелось после смерти вновь пережить эти мгновения. Безнадежная банальность всех по-настоящему судьбоносных моментов превращает их в глазах читателя в персонажи дантовского Ада во всей неотвратимости бытия после Страшного суда. Эта банальность — знак инфернального. Стоит только проникнуть в ее суть, как то, что называют судьбой, обернется своей самой совершенной и безжалостной формой, где случай правит бал, к тому же формой самой безнадежной. Ведь совершенная безнадежность — это безнадежность совершенства. Подобно тому, как Паскаль не увидел в звездном небе, этом прообразе математического совершенства, ничего кроме безысходности вечного молчания, так и этот поэт, великий провозвестник судьбы, в череде роковых событий, в суть которых он пытается проникнуть, усматривает лишь безысходность одиночества всех живых существ.

Только вот окружающая их призрачная аура вовсе не предстает как «пластичное, жизнеподобное изображение». Подобное шаблонное представление о художественном видении склонно ссылаться на сны, на ясность и образность видений. Но представим себе, что кому-то снятся кошмары, которыми изобилуют книги этого автора. Что он будет делать, проснувшись? Включит свет и облегченно переведет дух. Совершенно по-другому поведет себя тот, кому было видение. Оно может быть сколь угодно страшным, самым ужасным из всех ужасов, — ради него он и в момент своего пробуждения от видений останется лежать без движения. Ибо земная жизнь — это та удостоверяющая подлинность печать, что приложена к любому видению, та земная жизнь, которую мы обнаруживаем однажды и навсегда заселенной, заполненной, завоеванной при-

зраками этих видений. Сменяющие друг друга фазы погружения в видение и выхода из него — так, должно быть, следует представлять себе деятельность этого автора; пребывание в лихорадке, порожденной тысячей страхов, каждый из которых — страх, связанный с самым фактом рождения. В безжалостном освещении внешний мир отбрасывает рваные, глубокие тени. Взору пробуждающегося открывается «юдоль плача». И возможно, это следует понимать так: когда у человека иссякают все слезы, то сам мир вокруг него увлажняется пóтом или росой стенаний. Вот на угольном складе, где скрывается Гере, перебравшийся сюда через стену, лежат три огромные кучи угля. Грин очень точно описывает черные груды, мерцающие в лунном свете. Я помнил это место, когда однажды спросил писателя, что, по его мнению, стоит у истоков его произведений. Характер? Некий опыт? Идея? На что он лишь ответил: «Вот о том, что побудило меня написать мою последнюю книгу, я могу вам сказать совершенно точно. Это была куча угля, на которую я однажды натолкнулся».У него все группируется вокруг подобных образов, какими их навечно запоминает взгляд человека, пробудившегося от страха. Особенно это заметно в самом начале его книг. Во всех его романах первый персонаж, с которым знакомится читатель, — это главный герой, обычно пребывающий в состоянии некой углубленности: Гере, погруженный в созерцание собственных часов, Адриенна, сосредоточенно рассматривающая дагерротипы своих предков, Эмили, отрешенно созерцающая пейзаж за окном. Все это мгновения странной рассеянности, погруженности в банальное, ведь воздействие рока проявляется у гриновских персонажей в виде симптомов некой болезни. Такими он их и видит, какими и мы по прошествии многих лет видим сами себя в воспоминаниях, которые ведь

и есть — пробуждение, в занятиях, казалось бы, совершенно ничем не примечательных. Это мгновения, принадлежащие вечности. На них, и только на них выстраивает Грин свои истории. «Toujours, semblait-il, murmura la rivière, toute la vie de même, toute la vie» [А река, казалось все бормочет, как и сама жизнь, целая жизнь]. Такова песнь жизни этих людей, для которых мгновения, отмеченные роком, не теряют своего значения вплоть до самого конца. Они не знают развития, если не считать развитием то, как они попадают из одного несчастья в другое, подобно падающему с лестницы, пересчитывающему телом каждую ступеньку.

Так падение приводит их к смерти. И в них осуществляется земная участь passio — разрушение тела и жизни. Беспамятство, сон и, наконец, смерть — вечный ответ тела, находящегося на пределе страдания. Постель для этого романиста — исконное место, трон божьей твари. «Une passion par personne, cela suffit» [«Одной страсти человеку достаточно»] — достаточно, потому что страсть, как и хождение по мукам, как и упорядоченная последовательность остановок на этом пути страстотерпца, для него уже предопределена. Можно ли сформулировать это правило? Действительно ли оно по отношению к современному человеку? Ведь гриновские персонажи совсем несовременны. С застывшими масками трагических героев они разыгрывают свои роли в интерьере провинциального французского городка. Их внешний облик и уклад жизни убог и старомоден; однако в их жестах все еще живы древние властители, преступники, одержимые. В их комнатах, между резным остовом мебели и плюшевой обивкой, как в стволах деревьев или в тростнике, находят обиталище их предки. Сплав старомодности с архаикой, травма созерцания родителей в их двойном

обличье архаического и исторического феномена — это постоянный мотив у Грина. В сгущенной сумрачности изображаемого им мира тонут дома и покои, где нашло успокоение поколение наших отцов. Стоит только присмотреться как следует, чтобы понять, что действие всех трех главных книг Грина происходит в одном и том же доме, это может быть дом мадам Флетчер, старого Месюра или мадам Грожорж, но это, в сущности, один и тот же дом; так драмы великих трагиков разыгрываются на фоне одного и того же изображения дворца: будь то дворец Агамемнона[6], Креонта[7] или Тезея[8]. «Жить» все еще значит здесь «иметь жилище» — событие, исполненное страха и магии, которое, возможно, никогда не было таким всепоглощающим, как под покровом цивилизованного бытия и буржуазно-христианского мирка. Дом предков, погруженный в сгустившуюся мглу едва прошедшего и пока еще не помысленного, на мгновения озаряясь вспышками судьбы, становится прозрачным, как грозовое небо, и обнаруживает череду сводов, комнат и галерей, теряющихся в доисторическом времени человечества. Несомненно, что для каждого поколения часть праистории сплавлена воедино с существованием здесь и сейчас, с формами жизни, непосредственно ему предшествующими (для ныне живущих, таким образом, с серединой и концом прошлого столетия). Грин не единственный, кто это чувствует. «Enfants terribles» [«Ужасные дети»] Кокто — это оснащенная всеми возможными техническими средствами экспедиция в подводные глубины детской комнаты, не говоря уже о творении Пруста, посвященном потерянному времени и его клеткам, в которых мы провели свое детство. Пруст вызывает к жизни волшебные часы детства, Грин упорядочивает наши самые ранние страхи. В опустошенном жилище детства он сметает в кучу

следы, оставленные жизнью наших родителей. И из этой горы страданий и ужаса, воздвигаемой им, возникает их труп, оставшийся без погребения, пронзая нас своим видом насквозь так же, как многие века назад зрелище распятого тела покрывало стигматами благочестивую плоть.

Иоганн Якоб Бахофен

I

Научные пророчества существуют. Их можно легко отличить от научных предсказаний, которые представляют собой точные предвидения в области законов природы или, например, законов экономических. Научные пророчества заслуживают этого названия в том случае, если более или менее ясно осознаваемое предвидение того, что должно явиться на свет, вдохновляет научные исследования, которые, в свою очередь, не выходят за общие рамки науки. Поэтому такие пророчества дремлют в специальных работах, неизвестных широкой публике, и большинство их авторов даже не кажутся предшественниками — ни самим себе, ни грядущему. Редко и с опозданием их озаряет слава и они становятся знаменитыми, как это недавно случилось с Бахофеном.

Подобных пророчеств много в любом интеллектуальном движении, включая и самые недавние, которые любят похваляться скорее своими тонкими литературными и художественными приемами, чем научными

предшественниками. Вспомним появление экспрессионизма. Легко найти как его художественных предков — Грюневальда[1] и Эль Греко, так и его литературных крестных отцов — Марло[2] и Ленца[3]. Но кто вспомнит, что на пороге нашего века двое ученых из Вены принялись за работу и, благодаря методичному труду, осуществлявшемуся в пределах их науки, пришли к построению тех самых пластических художественных теорий, которые спустя десяток лет вдохновили самых дерзких экспрессионистов раннего периода. Этими учеными были Алоис Ригль, в своей книге «Позднеримская художественная промышленность» опровергший представление о так называемом художественном варварстве эпохи Константина Великого, и Франц Викхов, который в работе «Римское искусство (Венский генезис)» привлек внимание к первым средневековым миниатюристам, вошедшим в моду благодаря экспрессионизму.

Эти-то примеры и нужно вспомнить, чтобы понять недавнее возвращение интереса к Бахофену. Гораздо раньше того, чем архаические символы, ритуалы плодородия, культ мертвых и погребальная магия привлекли внимание не только исследователей первобытной ментальности, но и психологов фрейдовской школы и даже просто людей просвещенных, швейцарский ученый набросал картину древней истории, которая отметала все, что здравомыслие девятнадцатого века воображало по поводу происхождения общества и религии. Эта картина, выдвигая на первый план иррациональные силы в их метафизическом и политико-правовом значении, не могла не привлечь чрезвычайного интереса со стороны теоретиков фашизма; однако она должна была почти так же заинтересовать и марксистских мыслителей, потому что обнаруживала коммунистическое общество на заре истории. Так в трудах

Бахофена, который при жизни, равно как и после смерти, воспринимался всего лишь как ученый с сомнительными научными заслугами, в последние годы обнаружились пророческие свойства. Подобно вулкану, чей мощный конус был сформирован подземными силами, которые с той поры, казалось, надолго уснули, это творчество в течение полувека представляло собой внушительную, но инертную массу, пока новое проявление породивших его сил не привело к тому, что оно изменилось, и любознательные были привлечены его мощью.

II

Когда в 1859 году в Базеле была опубликована работа «Символика древних гробниц», Бахофен был отнюдь не новичком в науке. Однако в десятке прежних его публикаций едва ли набралось бы три дюжины страниц, которые свидетельствовали бы об интересе, впоследствии столь отчетливо себя обнаружившем. Автор этих археологических эссе высказывался только по вопросам, касающимся римского права и римской истории; по образованию он не был даже археологом. Не его научные занятия и не его знакомые, а поворотный момент в его жизни, жизни одинокого путешественника, направил его на тот путь, с которого он больше никогда не сходил. Как раз на этот переломный момент намекает он в самых первых строках своей книги. Вспоминая находку античного колумбария в 1838 году, он описывает, как четыре года спустя сам посетил то место: «Впечатление, которое произвел на меня вид этого приюта вечного успокоения, было тем более глубоким, что я никогда не видел, за исключением двух других раз, ⟨...⟩ подобных мест. ⟨...⟩ Именно эти посещения и были первым толчком к изучению

мира древних гробниц, которое привело меня затем два раза в Италию и нашло новый предмет для исследований в Греции. ⟨...⟩ Течение веков, со всеми новшествами, что они несут с собой, почти не затронуло ни гробниц, ни их культа. ⟨...⟩ Огромное значение, которое древний мир гробниц приобрел из-за этой ничем не нарушаемой устойчивости, еще увеличивается тем обстоятельством, что он открывает нам самые прекрасные стороны античного мышления. Если другие разделы древней истории и культуры могут привлечь нашу мысль, то изучение некрополей затрагивает самые глубины сердца и не просто увеличивает наши знания, но обращается к более потаенным сферам человеческой души. Я сохранил, насколько было возможно, именно этот аспект вещей, насыщенность смыслом и торжественность которых в этих обителях смерти воспринимается как символ и не может быть выражена в словах».

Итак, метод его исследований возник сразу. Он состоит в том, чтобы принять символ за основу мышления и жизни людей античности. «Что важно, — скажет позже Бахофен в своем эссе „Медведь в древних религиях“, — так это рассматривать каждый символ в отдельности. Если даже однажды он исчезнет, став частью чего-то другого, его происхождение покажет, что он самостоятелен и, значит, обладает самоценным значением. Поэтому следует рассматривать его именно так; то, что он стал частью культа и атрибутом различных божеств, должно приниматься во внимание лишь во вторую очередь». Это то, что касается религии. С тем большим основанием можно говорить, что все, в чем Бахофен способствовал познанию античного искусства, опирается на его понимание символа. Его сравнивали с Винкельманом[4], утверждая: «Именно Винкельман открыл ему молчаливую силу эйдоса». Но

насколько Винкельман оставался чужд миру символов! «Может быть, — написал он однажды, — пройдет целый век, пока какой-нибудь немец не сумеет последовать по дороге, по которой шел я, и не научится ощущать вещи так же, как ощущал их я». Если Бахофену и суждено было исполнить это пророчество, то самым неожиданным образом.

III

Бернулли нашел очень удачную формулировку, говоря о сумеречности, которая царит в исследованиях Бахофена. Возникает искушение объяснить эту особенность закатом романтизма, последние проявления которого сталкиваются с первыми ростками позитивизма. Философия Лотце[5] дает об этой ситуации поистине захватывающее представление. Однако эта формулировка вызывает у нас другую интерпретацию. Ведь сколь пространными и тщательными ни были доказательства Бахофена, в них ничто не напоминает позитивистские методы. Сумерки, в которые погружается читатель, это скорее те самые сумерки, что царят в платоновской пещере, на чьих стенах проступают очертания идей, или же это неясный свет, который поднимается над царством Плутона. На самом деле здесь и то и другое. Ведь культ смерти, который придает свое глубинное значение любимым темам Бахофена, пронизывает всю античность; мифологические образы в его произведениях раскрываются, величественные и бесцветные, словно тени.

Впрочем, с этими образами дело обстоит как с римскими некрополями, о которых Бахофен сказал, как будто отчеканил на медали: «Кто бы к ним ни приближался, кажется, что он делает открытие». Отсюда этот термин, совершенно не поддающийся переводу, die

unbeweinte Schöpfung [*нем. букв.*: неоплаканное творение] — творение, исчезновение которого не сопровождается ни одной жалобой. Это зависит от самого предмета, — но слово Stoff, т. е. ткань, обозначает нечто сгущенное, плотное и сконцентрированное. Это фактор того промискуитета, отпечаток которого несет на себе самое древнее человечество в своем гетерическом устройстве. Из этого промискуитета не исключены ни жизнь, ни смерть; они смешиваются между собой в изменчивых очертаниях, следуя ритму, который убаюкивает все сущее. Поэтому в древнем порядке вещей смерть ничуть не напоминает жестокое разрушение. Античность рассматривает ее всегда более или менее в связи с жизнью. Диалектический характер такой концепции был в самой высокой степени свойствен самому Бахофену. Можно даже утверждать, что смерть была для него ключом ко всякому знанию, примиряя противоположные принципы в ходе диалектического развития. Поэтому он, в конечном счете, и становится мудрым посредником между природой и историей: все, что было историческим, посредством смерти окончательно возвращается в сферу природы; то же, что было природным, посредством смерти окончательно становится историческим. Нет ничего удивительного, следовательно, что Бахофен обращается к ним, упоминая гетевскую формулу веры: «Естественные науки, изучающие то, что произошло, — это великий принцип, на который опирается всякое истинное знание и всякий прогресс».

IV

Выходец из старинного базельского рода, Бахофен помнил о своем происхождении всю жизнь. Любовь к родной земле, сочетаясь с научным призванием,

привела его к тому прекрасному этюду о ликийской нации[6], который похож на робкую и целомудренную хвалу гельвецианской конфедерации. Независимость, которую эти две маленькие страны так ревностно охраняли в процессе своей истории, являла собой, с его точки зрения, самую утешительную аналогию. Общее, что он в них видел, — это набожность и та любовь к своей земле, которая, будучи «ограниченной пределами горных ландшафтов, наполняет сердца силой, неведомой тем, кто живет на просторных равнинах». С другой стороны, гражданское сознание никогда не достигло бы у него такой высоты, если бы и оно не было глубочайшим образом пронизано хтоническим чувством. Нет ничего более характерного, чем его объяснение истории предсказания, явленного жителям Мегары[7]. «Когда они упразднили царскую власть и из-за этого государство узнало смуту, они обратились к Дельфийскому оракулу, чтобы узнать, как устроить судьбу общества. Пусть спросят мнение большинства, — был ответ. ⟨…⟩ Должным образом истолковав это указание, они воздвигли в экклесиастерии памятник мертвым. Вот большинство, — заключает автор, — которое бы никак не подошло современной демократии».

Совершенно в этом же духе он настойчиво говорит о происхождении недвижимости, что является бесценным свидетельством взаимозависимости общественного устройства и смерти. «Именно благодаря надгробному камню сформировалась концепция Sanctum [*лат.* святость], то есть чего-то неподвижного и вечного. Это устоявшееся значение распространилось затем на межевые столбы и стены, которые с этого времени вместе с надгробными камнями образуют ансамбль Res Sanctae» [*лат.* священные предметы].

Бахофен написал эти фразы в своей автобиографии. Много лет спустя, на вершине своей жизни, он построил себе в Базеле большой дом, напоминающий башню, на которой была надпись: «Morituro sat!» [*лат.* Тому, кто умрет, достаточно]. Поскольку он вскоре после этого женился, он никогда в этом доме не жил. Но как раз именно в этом самом факте хочется обнаружить образ полярности «vita et mors» [*лат.* жизнь и смерть], которые управляли его мыслью и господствовали в его жизни.

V

Бахофен-ученый обладал барскими замашками. Тип ученого-вельможи, блестяще воплощенный Лейбницем, заслуживал бы того, чтобы проследить его существование до наших времен: он и сейчас еще порождает благородные и замечательные умы, такие как, например, Аби Варбург[8], основатель библиотеки, носящей его имя, которая только что была перевезена из Германии в Англию. Не будучи так же на виду, как вельможи от литературы, первый из которых — Вольтер, этот клан ученых имел значительное влияние. Именно в этом ряду, а не на линии Вольтера, стоит Гёте, чья характерная и отчасти несколько официальная манера делала научное вдохновение близким ему даже в большей степени, чем вдохновение поэтическое. Деятельность подобных умов, которые всегда представляются отчасти «дилетантскими», легко проявляет себя в областях, пограничных для многих наук. Чаще всего она свободна от любых профессиональных обязательств. Что же касается научных положений, известно, какую сложную позицию занимал Гёте по отношению к физикам своего времени. Со всех этих точек зрения Бахофен является разительной аналогией Гёте. Та же

барственная, а значит, высокомерная манера; то же презрение к разделительным линиям, установленным между разными науками; то же неприятие со стороны коллег. Это сходство не исчезает даже при взгляде на второстепенные обстоятельства, потому что оба владели мощным научным аппаратом. Если Гёте отовсюду черпал материалы для своей огромной коллекции, то Бахофен поставил свое богатство на службу не только всевозможным документам, но и частному музею, который делал его в большой степени независимым от поддержки других.

Нет никакого сомнения в том, что такое привилегированное положение имело для Бахофена и свою оборотную сторону. Гёте, ввязавшись в спор с Ньютоном, оказался едва ли в лучшем положении, чем Бахофен, который в конце своей научной активности развязал полемику с Моммзеном[9]. В своей работе «Сага о Танакиле» (1870) он постарался не просто опровергнуть позитивистский подход, — это он мог, конечно, сделать чрезвычайно успешно, — нет, он стал критиковать и его источники, а тут Моммзен слыл знатоком. Есть искушение видеть в этих спорах своего рода пролог к другим: несколько лет спустя позитивистская наука в лице Виламовиц-Меллендорфа[10] пустилась в спор с Ницше как автором «Происхождения трагедии». Во всяком случае, в этих двух историях именно нападающий был побежден: в том, что касается науки, Ницше отомстил за Бахофена. (Кажется, между ними не было личного знакомства; все, что только можно было сказать на эту тему, было изложено Шарлем Андлером[11].)

Барственная независимость позиции Бахофена никак не компенсировала его одиночества; горечь, которую принесла ему полемика с Моммзеном, выразилась однажды в таких словах: «Никого так не поносят, как человека, устанавливающего связь между правом

и другими проявлениями жизни и отказывающегося от той отдельной полочки, на которую так любят помещать каждое явление и каждый народ. Считается, что, ограничивая исследование, можно сделать его более глубоким. Напротив, такая метода ведет к поверхностным, лишенным смысла концепциям; именно она породила увлечение деятельностью чисто внешней — вершиной чего является фотографирование рукописей».

VI

Бахофен черпал из романтических источников. Однако они достигали его, только пройдя через великий фильтр, которым является историческая наука. Его учитель Карл фон Савиньи, профессор права в Геттингенском университете, принадлежал к той блистательной научной плеяде, которая располагается между эпохой чистой романтической спекуляции и самодостаточным позитивизмом. В «Автобиографических записках», которые Бахофен написал в 1854 году для своего учителя, много романтических интонаций, но прежде всего — уважение к источникам, что заставляет его сказать: «Если некогда основатель Рима и был в моем сознании представлен как подлинный италийский Адам, сейчас (после пребывания в Риме), я, может быть, увидел бы в нем очень современную фигуру, а в Риме — замковый камень и закат периода тысячелетней культуры».

Явное уважение к происхождению общественных институтов было качеством, на которое больше всего нападала «историческая школа права», а ее вдохновителем был Савиньи. Оставшись чуждым гегельянскому движению, он тем не менее в качестве базового для сво-

ей собственной доктрины заимствовал знаменитый пассаж из «Введения в философию мировой истории» Гегеля. Речь идет об очень известном определении Volksgeist, народного духа, который, согласно Гегелю, оставляет свой общий отпечаток на искусстве, морали, религии народа, равно как и на его науке и системе права. Эта концепция, научное значение которой оказалось довольно сомнительным, была своеобразно переосмыслена Бахофеном. Поскольку его юридические и археологические изыскания не позволяли ему рассматривать право древних как бесспорное, устоявшееся единство, он надеялся найти для него иные основания, чем слишком неопределенный народный дух. Рядом с созданием такого образа, как послание из страны мертвых, Бахофен отныне помещает понятие права как сооружения, стоящего на земле, но чей подземный фундамент и неисследованные глубины были образованы нравами и религиозными привычками античного мира. Расположение, а значит, и стиль такого сооружения были хорошо известны, но, кажется, никто еще не подумал о том, чтобы изучить подземный слой. Вот это-то и предпринял Бахофен в своей большой работе о материнском праве.

VII

Уже давно замечено, что те книги, которые оказывали самое глубокое воздействие, были отнюдь не самыми читаемыми. Всем известно, что лишь немногие из тех, кто пятьдесят—шестьдесят лет назад страстно восхищался дарвинизмом, читали «Происхождением видов» и что «Капитал» держали в руках далеко не все марксисты. То же наблюдение относится к главному

произведению Бахофена, к книге «Материнское право». В этом нет ничего удивительного, потому что увесистый и трудный для понимания том изобилует греческими и латинскими цитатами и насыщен именами авторов, большинство которых неизвестны даже образованной публике. Его главные идеи распространились без помощи текста, чему способствовал романтический и одновременно точный образ эпохи матриархата, им нарисованный.

Итак, по Бахофену, семейному укладу, который установился от античности до наших дней и для которого характерно господство pater familias [*лат.* отец семейства], предшествовал другой, где весь семейный авторитет был отдан матери. Этот уклад коренным образом отличался от уклада патриархального, как с точки зрения юридической, так и сексуальной. Все родственные отношения, а значит, и весь порядок наследования был в ведении матери, которая принимала у себя как гостя своего мужа или, как было в начале этой эпохи, даже нескольких мужей. Хотя доказательства того, что материнское право характеризовалось именно этими особенностями, были адресованы в первую очередь историкам и филологам, сначала об этом серьезно заговорили этнологи — заметим попутно, что впервые этот вопрос с почти ясновидческой прозорливостью был поставлен Вико[12]. Так вот, если среди этнологов никто не отрицает самого существования матриархата, то они очень сдержанны в том, что касается идеи целой эпохи матриархата, имеющей устойчивые признаки прочно утвердившейся общественной структуры. Однако именно эту мысль отстаивал Бахофен, подчеркивая, что существовал период унижения и порабощения мужчин. Именно ввиду такого состояния мысль о существовании государства амазонок, —

а он считал его исторической реальностью, — приобретает отчетливые очертания.

Как бы то ни было, и в настоящее время дискуссия далека от завершения. Независимо от философской подоплеки, к которой мы еще вернемся, сами его исторические данные недавно были рассмотрены под новым углом зрения. Некоторые ученые, среди которых и исследователь Мексики Вальтер Леман, попытались поддержать построения Бахофена, занявшись изучением следов огромной культурной и общественной эволюции, которая, по-видимому, отметила конец матриархата. По их мнению, они распознали эти следы в знаменитой таблице противоположностей, составляющей часть пифагорейской традиции, в основе которой лежит противопоставление между правым и левым. Поэтому они склонны были видеть в изменении направления вращения свастики, или креста с надломленными лучами, древнего арийского колеса огня, новацию патриархальности: в эпоху матриархата это колесо вращалось в левую сторону.

В одной из самых известных глав своей книги Бахофен объясняет это столкновение двух миров. Мы считаем уместным воспроизвести замечание, которое дает в своей работе «О происхождении семьи» Фридрих Энгельс, тем более что этот отрывок содержит в то же время достаточно серьезное и взвешенное суждение о Бахофене, которое появится позднее у других авторов-марксистов, таких как Лафарг. Энгельс говорит: «По мнению Бахофена, не эволюция реальных условий жизни привела к историческим изменениям в отношениях мужчины и женщины, но их религиозное отражение в умах этих самых людей. Следуя этой теории, Бахофен представляет „Орестею“ Эсхила как драматическое описание борьбы между уходящим матриархатом

и нарождающимся патриархатом, который и станет в конце концов победителем. ⟨...⟩ Это объяснение новое, но, по существу, верное ⟨...⟩ является одним из самых красивых и наиболее удавшихся мест в книге. Неважно, что оно одновременно доказывает, что Бахофен верил в Аполлона, Афину и Эринний, по меньшей мере, настолько же, как в свое время Эсхил; на самом деле он верил как раз в то, что именно они в эпоху героев совершили чудо, заменив матриархат патриархатом. Из этого явствует, что теория, рассматривающая религию как основной рычаг мировой истории, должна вылиться в самый чистый мистицизм»[13].

VIII

Отнесение теории Бахофена к мистицизму, подчеркнутое Энгельсом, стало еще более явным, когда ученого «открыли» во второй раз, что произошло в самый отчетливый период того последнего всплеска эзотеризма, который затем оказался существенной опорой немецкого фашизма. В начале этого «открытия» стоит чрезвычайно любопытная фигура Альфреда Шулера, имя которого, может быть, потрясло некоторых пылких поклонников Стефана Георге, поскольку ему была посвящена поразительно смелая поэма «Porta Nigra». Шулер был маленьким, невзрачным человеком, швейцарцем, подобно Бахофену, и всю свою жизнь провел в Мюнхене. То, что этот ученый человек (он один-единственный раз побывал в Риме, но его знание Древнего Рима и его глубокое постижение древнеримского уклада кажутся чудом) был одарен необычайным пониманием хтонического мира, есть признанный факт. И может быть, уместно будет сказать, что эти врожденные способности питались теми же самыми соками, которые присущи именно этому баварскому краю. Однако

остается фактом, что Шулер, который почти ничего не написал, в кружке Георге обладал авторитетом чуть ли не пророка. Именно он познакомил Людвига Клагеса[14], который часто посещал тот же круг, с доктриной Бахофена.

С помощью Клагеса его доктрина вышла из границ эзотеризма, чтобы заявить о своих правах в философии, о чем сам Бахофен никогда не помышлял. В «Eros cosmogonos» Клагес набрасывает естественную и антропологическую историю хтонизма. Выявляя мистические основы жизни, вырывая их из поглотившего их забвения, философ обнаруживает «праобразы» [Urbilder]. Будучи частью внешнего мира, они тем не менее очень отличаются от понятий. Ведь к понятиям всегда примешивается разум со своими утилитарными взглядами и притязаниями на господство, в то время как образы обращены исключительно к душе, которая, воспринимая их только пассивно, бывает вознаграждена их символическим содержанием. Философия Клагеса, оставаясь философией длительности, не знакома с творческой эволюцией, но знает только убаюкивающую песнь мечты, фрагменты которой — всего лишь ностальгические отражения души и давно ушедших форм. Отсюда его определение: первообразы являются проявлением душ прошлого. Объяснение хтонизма, данное Клагесом, отличается от идеи Бахофена своим произвольным характером, что проявляется и в названии его главного труда «Разум как противник души». Впрочем, это тупиковая система, которая выливается в угрожающее пророчество в адрес человечества, поддавшегося на уловки разума. Правда, несмотря на провокационную и мрачную сторону, эта философия по тонкости анализа, по глубине взгляда и уровню дискуссии оказывается бесконечно выше тех толкований Бахофена, которые в своих целях предпринимали

официальные теоретики немецкого фашизма. Боймлер, например, заявляет, что только метафизика Бахофена достойна того, чтобы на нее обратили внимание, что же касается его исследований доисторического периода, то они почти недостойны внимания, так как даже какая-нибудь «точная научная работа о происхождении человечества вряд ли сообщит нам что-либо значимое».

IX

В то время как новая метафизика приветствовала открытие Бахофена, легко забыли о том, что его труды никогда не переставали фигурировать в исследованиях социологов, более того, через Элизэ Реклюса[15] были напрямую связаны с ними. Одобрение со стороны социологов, подтекст которого был весьма неприятен швейцарскому ученому, не было им, однако, отвергнуто. Должно быть, Бахофен был слишком одинок, чтобы не принять любую похвалу, откуда бы она ни исходила. Имелась причина и более серьезная. Бахофен проник в неисследованные глубины источников, сквозь века питающих анархистский идеал, который восхвалял Реклюс. Здесь следует вернуться к древнему первобытному промискуитету, о котором говорит «Материнское право». Этому порядку вещей соответствует определенный идеал права. Внимание Бахофена привлек тот неоспоримый факт, что некоторые матриархальные сообщества развились до очень высокой степени демократического устройства и идей гражданского равенства. Коммунизм казался ему даже чем-то неотделимым от гинекократии. И вот что удивительно: безжалостное суждение, которое он, будучи базельским гражданином и патрицием, высказал о демократии, нисколько не помешало ему дать ее великолепное описание на страницах, посвященных празднествам Дио-

ниса, в которых он усмотрел женское начало. «Культ Диониса является религией демократии, потому что чувственная природа, к которой он обращен, свойственна всем людям» и «не признает никаких различий, которые были бы установлены порядком государственной жизни или духовным превосходством».

Такие пассажи привлекают внимание теоретиков социализма. Кроме того, идея матриархата их интересует не только из-за представления о первобытном коммунизме, очень привлекательного для них, но также из-за ниспровержения понятия власти, которое это представление влечет за собой. Так, Поль Лафарг, зять Карла Маркса и один из немногих людей, овладевших его методом, заканчивает, — намекая на куваду[16], — свое эссе о матриархате следующим соображением: «Мы видим, что патриархальная семья является относительно недавним институтом; ее появление на свет характеризуется раздорами, преступлениями, отвратительным фарсом». Акцент, который не свидетельствует об объективности исследования, позволяет почувствовать, какие глубинные слои самой личности вступают в дело при рассмотрении этих вопросов. Именно они придают такую страстность спорам, которые ведутся вокруг Бахофена, и от нее не полностью свободны даже собственно научные выводы. Повсюду эти теории вызвали реакцию, в которой внутренняя, эмоциональная жизнь и политические убеждения кажутся нерасторжимо связанными. В своем замечательном очерке о «Социально-психологическом значении теории материнского права» Эрих Фромм совсем недавно изучил историю этого вопроса. Воскрешая в памяти многочисленные тесные связи между возрождением интереса к Бахофену и фашизмом, он критикует те серьезные потрясения, которые в существующем обществе угрожают отношениям между ребенком

и матерью. Таким образом, говорит он, «тяга к материнской любви заменяется стремлением быть защитником матери, которая становится почитаемой, помещенной выше всего остального. Это больше не та мать, на которую возлагается долг защищать, теперь она нуждается в опеке и охране своей чистоты. Эта реакция на потрясения, которая затронула изначальное отношение к матери, изменила даже символику, когда ее изображают в виде страны, города, земли».

X

Бахофен никогда не позировал художникам. Единственный существующий его портрет — посмертный. Он выполнен по фотографии, но тем не менее обладает глубочайшей выразительностью. Величественный торс венчает голова с высоким выпуклым лбом. Поредевшие волосы, переходящие во вьющиеся бакенбарды, закрывают с двух сторон череп, верхняя часть которого лишена волос. Его глаза излучают величественное спокойствие, разливающееся по всему лицу, самой подвижной частью которого является рот. Губы сжаты, а складки рта свидетельствуют о решительном, но ничуть не жестком характере. Почти материнская доброта исходит от всего его изображения, придавая ему совершенную гармонию. Все его творчество призвано свидетельствовать об этом. Прежде всего потому, что в его основе лежала мудрая и ясная жизнь. И еще потому, что его творчество в целом отличается ни с чем не сравнимой уравновешенностью.

Она проявляется в трех аспектах: как равновесие между почитанием духа матриархата и уважением к порядку патриархата; как равновесие между симпатией к архаической демократии и умонастроением базельского аристократа; как равновесие между пони-

манием античного символизма и верностью христианской вере. Запомним то, что названо последним. Так как, учитывая теории Клагеса, следует особо подчеркнуть отсутствие у Бахофена всякого неоязычества. Его протестантизм, глубоко уходящий корнями в чтение Библии, вовсе не плод преклонного возраста. Бахофен был всегда ему верен, даже во время самых глубоких размышлений о символах. Нет в этом отношении ничего более поучительного, чем дистанция, которую он всегда сохранял по отношению к своему выдающемуся компатриоту Францу Овербеку, другу Ницше, профессору теологии, который сочетал глубокое знание средневековой догматики и совершеннейший скептицизм.

Если чувства склоняли Бахофена к матриархату, то его внимание как историка всегда было направлено на наступление патриархата, христианская духовность которого, как ему кажется, обладает высшей формой. Он был глубоко убежден, что «ни одному народу, верования которого укоренены в материи, не удалось прийти к победе чистой, глубоко укоренившейся духовной патриархальности ⟨...⟩. Разрушение материализма, а не его развитие или очищение, лежит в основе духовности единого Бога-отца». Исходя из этой главной мысли, разрушение Карфагена Римом представляется ему фактом мировой истории по преимуществу очистительным и спасительным. То, что Сципион[17] и Катон[18] начали, было, как он полагал, закончено Августом. Именно на этом магистральном пути развития (в «Письмах об античности») и завершается круг его исследований. Не будем забывать о том, что, показывая, к каким ресурсам своего духа прибегнул Запад при Августе[19], чтобы достичь победы патриархата, Бахофен снова возвращался к началу своих исследований, каковым было римское право. И уж совсем не следует

забывать, что местом его «озарения» был Рим. В своей самой главной концепции Бахофен вновь возвращался на эту почву, где, — как говорится в автобиографии, — «колесо жизни ⟨...⟩ проделало глубокую колею». Римская почва была дарована ему как залог гармонии, которой он, благодаря удачному складу характера, сподобился мысленно причаститься, но которую история бесчисленное количество раз должна будет создавать снова.

Карл Краус

Посвящается Густаву Глюку[1]

I
Всечеловек

«Как громко все...»
Слова в стихах II

Вестник на старых гравюрах — он спешит к нам, что-то выкрикивая, волосы дыбом, на бегу размахивает листком, а в нем сплошь войны, эпидемии, вопли боли и ужаса, пожары и наводнения, — «Новейшая газета». Газета в том смысле слова, который встречается у Шекспира, — это газета «Факел». Вот уж где просто некуда деваться от изменников и землетрясений, отравителей и пожаров в mundus intelligibilis [*лат.* умопостигаемый мир]. Ненависть, с которой «Факел» преследует необозримую кишащую массу журналистов, — не столько морального, сколько физиологического рода; когда-то наш древний предок изверг эту ненависть на все племя выродившихся пронырливых карликов, произошедших из его же, праотца, семени. Уже сами слова «общественное мнение» внушают Краусу отвращение. Мнение — вещь сугубо личная. Общественности интересны только суждения. Она судит и осуждает, в противном случае это не общественность. Но ведь смысл общественного мнения, создаваемого прессой, как раз

в том и состоит, чтобы лишить общественность способности судить и, напротив, навязать ей позицию безответственной, неинформированной массы. В самом деле, ну что представляет собой даже довольно точная информация ежедневных газет в сравнении с ужасающей подробностью деталей, с которой в «Факеле» сообщается о фактах юридических, политических и языковых! До общественного мнения «Факелу» нет дела, потому что в этой газете кровоточащие известия требуют, чтобы им выносилось суждение. Причем от представителей прессы «Факел» требует суждений со столь рьяным упорством, как ни от кого другого.

Ненависть, которую Краус обрушил на головы журналистов, невозможно отнести лишь на счет самой деятельности газетчиков, какой бы гнусной эта деятельность ни была. Очевидно, корни его ненависти уходят в область самого бытия журналистов, причем не имеет значения, представляет ли оно полную противоположность бытию Крауса или, наоборот, близко ему родственно. В действительности, однако, верно и то и другое. В самой свежей характеристике, которую Краус дает журналистам, он в первом же предложении описывает одного из них так: «Человек, который мало интересуется самим собой и собственным существованием, как и вообще существованием — в чистом виде — чего бы то ни было, и все вещи ощущает лишь в их отношениях друг к другу, прежде всего там, где между ними происходят столкновения в момент каких-то событий, и только в этот момент он становится собранным, обретает характер и жизнь». В этой цитате мы имеем не что иное, как негативный снимок самого Крауса. В самом деле, кто с такой же любознательностью, как Краус, изучает самого себя, свою жизнь? Ведь он изучает себя постоянно. Кому свойственно та-

кое же пристальное внимание к чистой экзистенции вещей, их происхождению? Кого повергает в глубочайшее отчаяние, если события приходятся на определенную дату, если у них есть очевидцы, если они попадают в камеру оператора? Наконец, он всю свою энергию бросил на борьбу против пустой фразы, ибо она представляет собой языковое выражение того журналистского произвола, с которым злоба дня рвется к власти, желая господствовать над реальностью.

На эту сторону борьбы Крауса с прессой самый яркий свет проливает творчество его соратника Адольфа Лооса[2]. Лоос провидел своих противников в мастерах прикладного искусства и архитекторах, близких к «Венским мастерским» и пытавшихся создать новую художественную индустрию. Свои лозунги Лоос сформулировал в многочисленных статьях, и особенно, придав им окончательный вид, в статье «Орнамент и преступление», опубликованной в 1908 году на страницах «Франкфуртер Цайтунг». Яркая молния, сверкнувшая в этих строках, проделала весьма причудливый зигзаг. «При чтении Гёте, порицавшего обывателей и столь многих знатоков искусства, имеющих привычку трогать руками офорты и рельефы, у Лооса явилась мысль: то, что приходится ощупывать, не вправе именоваться произведением искусства, то же, что является произведением искусства, следует оберегать от прикосновения рук». Первейшей задачей Лооса, таким образом, было провести границу между произведением искусства и предметом потребительского назначения, и точно так же первейшей задачей Крауса было разграничение художественного произведения и информационного сообщения. Бульварный писака, в сущности, — тот же орнаменталист. Как орнаменталиста, прячущего под декором границу между журналистикой и художе-

ственной литературой, как создателя репортажа в поэзии и прозе Краус неустанно клеймил Гейне, а позднее он даже поставил рядом с ним Ницше, ибо тот, по его мнению, пожертвовал афористикой в угоду впечатлению. Он пишет о Ницше: «Мое понимание таково: в смесь элементов ⟨...⟩ разъединенных европейских стилей второй половины столетия он добавил еще и психологию; новый уровень языка, достигнутый им, это уровень эссеистики, как уровнем Гейне был уровень фельетона». Обе формы — эссе и фельетон — предстают как симптомы хронической болезни, при которой все позиции, все точки зрения определяются только лишь температурной кривой, и болезнь эта — неподлинность. Как раз от разоблачения неподлинности и ведет свое начало борьба Крауса против прессы. «И кто только пустил по свету это великое оправдание: иметь возможность быть тем, кем ты не являешься?»

Пустая фраза... Ведь это уродливое порождение техники! «Газетно-издательский аппарат, подобно фабрике, нуждается в сферах труда и сбыта. Ежедневно, в установленные часы, — в крупных газетах два-три раза на дню, — необходимо подготовить и сунуть в машину известную часть проделанной работы. И не из первого попавшегося материала, — все, произошедшее за определенное время в какой-то области жизни, политики, экономики, искусства и т. д., нужно раздобыть и по-журналистски переработать». Или, в прекрасной краткой формулировке Крауса: «Насчет техники нужно сказать, что она хоть и не может создать новой фразеологии, но ум человеческий удерживает в таком состоянии, когда он не способен обходиться без старой. В этой двойственности — изменившаяся жизнь и тянущаяся из прошлого форма — живет и здравствует мировое зло». Здесь Краус разом стягивает узел, в ко-

торый сплетены техника и фразеология. Решение проблемы, впрочем, идет следом за иной, третьей нитью: журналистика сплошь отражает изменившуюся функцию языка в мире высокоразвитого капитализма. Фраза, в том смысле, в каком ее неустанно изучает Краус, это товарный знак, наделяющий мысль способностью перевертываться, подобно тому как завитки, ставшие орнаментом, придают ему ценность в глазах дилетанта. Но именно поэтому освобождение языка и стало тождественно освобождению фразы — ее превращению из отображения чего-то в орудие производства. И в «Факеле» мы находим если не саму эту теорию, то соответствующие модели; формулировки «Факела» всегда имеют характер завязок и отнюдь не служат для развязывания узлов. Скрещение библейского пафоса с твердолобо-пристальным вниманием к отвратительным явлениям венской жизни, — таков путь «Факела» в постижении феноменов. Краусу недостаточно призвать всех и каждого в свидетели, если официант возмутительно себя ведет, — ему нужно, чтобы и мертвецы восстали из своих могил. И это правильно. Потому что, давая скрупулезное, раздражающе назойливое и подробное описание скандалов в венских кафе, в прессе и обществе, автор в то же время негромко заявляет о своей осведомленности, благодаря которой немного позже он вдруг, когда никто еще не успел опомниться, выходит на свою всегдашнюю тему. Так, спустя всего два месяца после начала войны он уже говорит о ней, называя вещи своими именами, в речи «В нашу великую эпоху», в той самой речи, где все демоны, которыми был одержим Краус, вселились в стадо свиней — его современников.

«В нашу великую эпоху, которую я знал, когда она была еще малюсенькой, и которая снова станет малюсенькой, если ей будет дано на то время; в эпоху, ко-

торую, поскольку в области органического роста подобные превращения невозможны, мы лучше уж назовем тревожной эпохой или трудной эпохой; в эту эпоху, когда происходит как раз то, что невозможно было себе представить, и когда должно *случиться* то, чего уже невозможно *вообразить*, а если б можно было вообразить, так этого не случилось бы; в эту серьезную эпоху, которая до смерти ухохоталась бы, прослышав, что она якобы стала серьезной, и, застигнутая врасплох своим трагизмом, жаждет развлечений, а поймав себя с поличным, ищет подходящих слов; в эту грохочущую эпоху, что громыхает страшной симфонией деяний, которые порождают сообщения, и сообщений, которые влекут за собой деяния; в эту эпоху не ждите от меня ни единого моего собственного слова. Ни единого, кроме вот этих, не позволяющих ложно истолковать мое молчание. Слишком глубоко мое благоговейное отношение к неизменности и второстепенности слов перед лицом несчастья. Во владениях нищенской фантазии, где человек умирает от душевного истощения, хоть и не ощущает душевного голода, где перья окунают в кровь, а мечи — в чернила, неизбежно совершается то, для чего нет мыслей, то же, что существует лишь в мыслях, не может быть высказано. Не ждите от меня ни единого моего собственного слова. Сказать новое слово я не в состоянии, ведь в комнате, где мы пишем, жуткий шум, и кто или что его производит — животные, дети или всего-навсего пушки, — сейчас выяснять ни к чему. Тот, кто словом приукрашивает дело, порочит и слово и дело, он гнусен двукрат. Профессия эта не вымерла. Те, кому сегодня нечего сказать, поскольку слово предоставлено делу, продолжают говорить. Кому есть что сказать, пусть выйдет вперед и помолчит!»

Такой оборот принимает всё, что написано Краусом. Это — оборотная сторона его молчания; буря событий взметнула черный плащ молчания и вывернула его яркой подкладкой наружу. Неважно, что у его молчания было великое множество поводов, — кажется, будто всякий повод налетает на него вдруг, неожиданно, точно порыв ветра. И тотчас же срабатывает отлаженный механизм: всякая ситуация, в которой имеются потенциальные поводы для полемики, исчерпывается до дна с помощью теснейшим образом взаимосвязанных письменных и устных способов выражения. Какие меры предосторожности принимает при этом Краус, отлично видно по той колючей проволоке заявлений от редакции, что опутывает все номера «Факела», и не менее ясно видим мы это в его бритвенно-острых определениях и комментариях. Они напечатаны как дискуссионные материалы о его выступлениях, которые Краус называл «Из собственных сочинений». Триада «молчание — знание — присутствие духа» составляет фигуру Крауса-полемиста. Его молчание — это плотина, за которой простерлась зеркальная гладь над глубинами его знания. Присутствие духа не подлежит обсуждению — он никогда не соглашается следовать принципам, которые предлагает кто-то другой. Напротив, важнее всего для него разобрать на составные элементы ситуацию, открыть истинный вопрос, заключенный в ней, и предложить его, вместо ответа, противнику. Если у Иоганна Петера Гебеля мы видим конструктивную, творческую сторону чувства такта в высочайшем его развитии, то у Крауса такт оборачивается своей деструктивной, критической стороной. Но и для Гебеля, и для Крауса тактичность есть присутствие нравственного духа, как сказал Штёсль[3], «образ мыслей, изощренный в диалектике», и выражение

негласной конвенции, которая более значима, чем конвенция открыто признаваемая. Краус живет в мире, где ужаснейший, позорный поступок — это всего лишь faux pas [*фр.* ошибочный шаг, оплошность], мерило Краусa решительно не совпадает с мерилом буржуазной благопристойности, высшая отметка которого — мелкие домашние пакости. Изучая чудовищные явления, он видит, что буржуазная благопристойность совершенно не в состоянии распознать подлость всемирно-исторического масштаба.

Это мерило было у Краусa с самого начала, а впрочем, у подлинно тактичного человека другого и нет. Мерило это — теологическое. Ибо тактичность не есть, как полагают пристрастные судьи, талант уделять каждому человеку, взвесив все обстоятельства, то, что ему причитается в соответствии с его общественным положением. Напротив, тактичность — это способность видеть в общественных отношениях, не выходя, однако, за их рамки, отношения природные, а то и райски-безгрешные, и, следовательно, такт есть не только готовность обходиться с королем так, словно он родился с короной на голове, но и умение с лакеем вести себя как с Адамом, одетым в ливрею. Такое благородство было свойственно Гебелю с его мировоззрением священника, благородство же Краусa облачено в доспехи. Его понимание Творения несет в себе генетическую массу теологических рассуждений, которые были актуальны и значимы в общеевропейском масштабе давно, в семнадцатом веке. Но с тех пор теологическое ядро концепции Творения претерпело изменения, которые привели к тому, что она совершенно естественно растворилась в общечеловеческом кредо светской австрийской общественности, и теперь в этом мировоззрении место Творения заняла церковь, в ней же разве

только лишь легкий аромат ладана изредка напоминает о ритуале. Вернее всего сформулировал это кредо Штифтер[4], и отзвук его слышен всегда, когда Краус затрагивает темы животных, растений, детей. «Веяние воздуха, — пишет Штифтер, — шепот вод, произрастание хлебов, волнение моря, цветение земли, сияние неба, мерцание звезд я полагаю великими; мощь надвигающейся грозы, молнию, что разбивает дома, бурю, что вздымает волны прибоя, изрыгающую огонь гору, землетрясение, что превращает в руины целые страны, я полагаю не более великими, нежели названные выше явления, и даже считаю их меньшими, ибо они суть лишь проявления высочайших законов ⟨...⟩. Когда люди пребывали в младенчестве и духовных очей их еще не коснулась наука, их увлекало то, что было близко и обращало на себя внимание, захватывая до ужаса и восхищения; но когда ум их раскрылся, когда взор их начал устремляться на всеобщую связанность всех вещей, отдельные явления ушли в глубину и все выше стал возноситься закон, чудесные явления исчезли, чудо же возросло ⟨...⟩. Так же как в природе неприметно и беспрерывно действуют общие законы, а заметно лишь частное проявление этих законов, так неприметно и живительно для души действует и нравственный закон благодаря бесконечному общению людей друг с другом; а сиюминутные чудеса при совершении деяний являют собой лишь мелкие признаки этой всеобщей силы». В этом известном отрывке то, что свято, беспрекословно подчиняется скромному, но глубокому понятию закона. Однако природа и мир нравственности у Штифтера достаточно прозрачны, чтобы нельзя было отождествить их с кантовскими, — напротив, очевидно, что их сущность составляет Творение. А что касается беспардонно секуляризованных Штифтером гроз,

бурь, пожаров и землетрясений, — Всечеловек возвратил их Творению, поскольку осмыслил все это как всемирно-исторический ответ Творения на дерзостную греховность человеческого бытия. Правда, дистанция между Сотворением мира и днем Страшного суда не обретает у него эсхатологического завершения, не говоря уже об историческом ее преодолении. Ибо, если благотворные просторы прозы Штифтера беспрепятственно заполняет собой австрийский ландшафт, то у Крауса страшные годы его жизни — это не история, а природа, поток, обреченный мучительно извиваться в инфернальном пейзаже. Его ландшафт — местность, где ради выпуска 60 наименований газет ежедневно уничтожается 50 тысяч деревьев. Такую информацию Краус поместил под заголовком «Конец». Потому что для него совершенно очевидно: человечество проигрывает в своей борьбе с Творением, и столь же очевидно то, что технику, коль скоро она пущена в ход и обращена против Творения, уже не смогут остановить и сами ее командиры. Пессимизм Крауса носит наднациональный, планетарный характер, история для него лишь пустыня, разделяющая его род и Творение, последним актом которого будет мировой пожар. Перебежчиком в лагерь Творения — вот так он преодолевает эту пустыню. «И только животное, в ком победило человеческое, есть герой жизни». Никогда еще стародедовское кредо Адальберта Штифтера не бывало отчеканено в столь суровой, геральдической форме.

От имени Творения Краус говорит о своей симпатии к животным и «сердцу всех сердец, то есть собачьему». Для него это истинное зерцало добродетели всего Творения, и в нем отражаются, улыбаясь нам из дальних далей времени, верность, чистота, благодарное чувство. Как прискорбно, что место собак заняли

люди! Это лишь прихвостни. Бесстыдно принюхиваясь, они куда охотней и чаще сбегаются к смертельно раненному противнику, чем к хозяину-охотнику. Конечно, неспроста собака стала эмблематическим животным нашего автора — собака, идеальное воплощение прихвостня, преданнейшая и вернейшая из тварей. И чем больше в ее преданности личного и немотивированного, тем лучше. Краус прав, подвергая собачью верность жесточайшему испытанию. Однако есть в этих созданиях и нечто крайне сомнительное, и выражается это в том, что они всегда выходят из среды тех, кому сам Краус дал жизнь силой своего воображения, тех, кого он в едином акте и родил и переродил. И документальным письменным актом он может стать лишь для тех, для кого невозможен акт их порождения.

В высшей степени логично, если пошловатый человек наших дней, современник, и лишь в самой чахлой своей разновидности, то есть как частное лицо, смеет требовать, чтобы храм Творения служил ему убежищем. Как много самоотречения и как много иронии в странной борьбе за «нервы», последние нитевидные корешки вéнцев, на которых Краус еще ухитрился обнаружить крохи матери-земли. «Краус, — пишет Роберт Шой, — открыл великую тему, которая никогда раньше не заставляла публицистов взяться за перо, — права нервов. Он обнаружил, что это столь же достойный предмет вдохновенной апологии, как и собственность, дом и двор, партия и конституция. Он стал адвокатом нервов и вышел на битву с мелкой будничной нервотрепкой, но прямо на глазах предмет вырос до масштабов проблемы частной жизни вообще. Защищать права нервов от полиции, прессы, морали и понятий, наконец, в целом от окружающих, находить все новых врагов стало его профессией». И не где-нибудь,

а именно здесь обнаруживается причудливое взаимодействие редакционной теории и революционной практики, с которым мы сталкиваемся у Крауса на каждом шагу. В самом деле, оградить частную жизнь от вмешательства морали и понятий в обществе, которое предприняло политический контроль за сексуальной жизнью и семейными отношениями, экономическим и физическим существованием людей, в обществе, которое вознамерилось строить дома со стенами из стекла, с террасами, глубоко вдающимися в людские жилища, которые, таким образом, уже перестают быть людскими жилищами, лозунг Крауса был бы наиреакционнейшим, если бы речь у него шла не о частной жизни, которая, в противоположность жизни гражданской, строго соответствует этому общественному перевороту, короче говоря, речь идет о частной жизни, которая сама себя разрушает, сама себя превращает в жизнь публичную, это частная жизнь бессребреников вроде Петера Альтенберга[5] и жизнь смутьянов, каким был Адольф Лоос, и защиту частной жизни Краус сделал своим делом. В этой борьбе, но только в ней, небесполезны даже прихвостни, прежде всего потому, что именно они ничтоже сумняшеся пренебрегают анонимностью, к которой стремился сатирик в своей личной жизни, и тут с ними не сладить, остановить их можно лишь одним способом, что и сделал Краус, — вышел за порог своего жилища и воздал почести руине, оставшейся на месте дома, в котором он жил как «частное лицо».

С какой бы решимостью ни выносил Краус свою жизнь на публичное обозрение, если то было необходимо для борьбы, — он с самого начала столь же безоглядно выступал против того, чтобы разграничивать критику личного характера и критику по существу

дела. Причина в том, что подобное разграничение дискредитирует полемику и в условиях нашей литературной и политической реальности представляет собой главный инструмент коррупции. Краус уделяет гораздо больше внимания самим личностям, тому, кто они, его противники, и не слишком интересуется тем, что они делают, что говорят и что пишут, и уж меньше всего — их книгами. Такой подход — важнейшее условие его авторитетности как полемиста, который умеет выявить духовный мир того или иного автора, и чем мир этот ничтожнее, тем увереннее, тем более полагаясь на поистине предопределенную, всепримиряющую гармонию, он раскрывает этот мир, опираясь на один-единственный фрагмент какой-нибудь фразы, на единственное слово и даже интонацию. Но не только у противника личное неразрывно связано с существом дела, они едины прежде всего у самого Крауса, и наилучшее тому доказательство — то, что он никогда не высказывает определенного мнения. Ибо мнение это — обманчивая субъективность, которую можно отделить от личности, ввести в процесс товарооборота. Краус никогда не приводил аргументов, если не был привержен им всею своей личностью. И потому он воплощает загадку авторитета: никогда не разочаровывать. Ведь как исчезает авторитет? — либо он умирает, либо в нем разочаровываются. Авторитетная личность абсолютно неуязвима для всего, чего другие должны остерегаться: собственного произвола, несправедливости, непоследовательности. И, как раз напротив, вызывает разочарование, если удается понять, как авторитет создает свои формулировки, проистекают ли они, например, от прямодушия или в силу логической последовательности. «Быть в чем-то правым для мужчины не вопрос из области эротики, — заметил однажды Краус, — и он

готов отдать предпочтение чужой правоте перед своей неправотой». Оставаться при этом мужчиной Краусу было не дано; его существо жаждало, чтобы чужая правота хотя бы противопоставляла себя его, Крауса, неправоте, и как же он был прав, когда держался своей неправоты! «Многие когда-нибудь будут правы. Но это будет правота от той неправоты, которая сегодня за мной». Тут звучит голос подлинно авторитетный. Лишь одно может стать преткновением, когда вникнешь в характер воздействия авторитета, — его суждения в той же мере достоверны, беспощадно достоверны для него самого, как и для других людей. Авторитет вечно испытывает трепет перед самим собой и никогда — перед другими; он всегда довольствуется лишь собой, держит ответ лишь перед собой, и его ответственность находит себе опору не в особенностях личности и не в человеческих способностях вообще, а всегда только в деле как таковом, пусть даже неправом.

Показателем подобного безграничного произвола издавна является отсутствие разделения власти на законодательную и исполнительную. Но нигде эта неразделенность не бывает такой полной, как в «языковой теории». Поэтому у Крауса эта теория служит самым решительным выражением его произвола. Подобно Гаруну аль Рашиду[6], он ночью инкогнито блуждает среди синтаксических построений на страницах журналов, и за неподвижными фасадами фразеологии ему открывается то, что скрыто внутри, он наблюдает, как там, в оргиях «черной магии», слова предают на позор и муку: «Разве пресса — вестник? Нет — само событие. Чья-то речь? Нет — жизнь. Она не только притязает на то, что истинные события — это ее сообщения о них, она еще и сама ведет к колоссальной идентичности событий и сообщений, в силу которой всегда

возникает видимость того, что о деяниях сперва сообщается и лишь затем они совершаются, а часто она обусловливает и саму возможность этого, и уж во всяком случае такое положение, когда военным корреспондентам не разрешается что-либо увидеть, зато корреспондентами становятся военные. В этом смысле я совсем не против, если говорят, что я всю жизнь переоценивал возможности прессы. Она не ординарец, да и как мог бы ординарец столько требовать и столько получать! Она событие. Опять инструмент взял над нами верх. Мы поставили превыше всего мира человека, чья обязанность — оповестить о пожаре; того, кому надлежит играть самую подчиненную роль в государстве, мы поставили превыше мира, превыше пожара и дома, превыше факта и нашей фантазии». Авторитет и слово против коррупции и магии — таково расположение лозунгов в этой борьбе. Нелишним будет сделать прогноз относительно ее исхода. Никто, и менее всех Краус, не может поверить в утопию о некой «деловой» газете, в бредовую идею о «беспристрастном сообщении фактов». Газета есть инструмент власти. Ценность она приобретает только из рук власти, которую обслуживает; газета есть выражение власти не только в отношении тех, кого она, газета, представляет, но и в плане того, какими средствами это делается. Но если высокоразвитый капитализм унижает не только свои цели, но и средства, то нового расцвета райского всечеловечества столь же мало можно ожидать от власти, стоящей над ним, как и повторного расцвета языка Гёте и Клаудиуса[7]. Ситуация будет иной в первую очередь из-за того, что идеалы, будучи униженными, лишатся всякой ценности. Этого достаточно, чтобы понять: Краус не мог ни выиграть, ни проиграть, с какой бы непреклонностью ни освещал борьбу его «Факел».

Однообразным сенсациям, которыми ежедневная пресса услужливо потчует публику, Краус противопоставил вечно новую «газету», чья обязанность состоит в сообщении об истории Творения: это вечно новая непрерывная жалоба.

II
Демон

«Разве я спал? Сейчас лишь засыпаю...»

Слова в стихах IV

Никакие аргументы в защиту Крауса не достигают цели, и это имеет глубокие обоснования в самом феномене Крауса, и это же накладывает отпечаток на все дебаты о нем. Большая книга Леопольда Лиглера[8] порождена установкой ее автора на апологию. Первейшей его задачей было засвидетельствовать «этический характер личности» Крауса. Ничего, однако, не получается. Темный фон, на котором выделяется его портрет, это не современность, это мир до Бога, мир демона. На него падает свет первого дня Творения, потому-то он и выступает в окружающем мраке. Но не весь целиком — некоторые черты окутаны более глубоким мраком, чем то можно предположить. Глазам, не способным к аккомодации, никогда не разглядеть весь абрис этой фигуры. И понапрасну пропадут все знаки, которые неустанно подает Краус, страстно жаждущий, чтобы кто-то его заметил. Демон сделал так, что внутреннее существо Крауса внешне выражается в его тщеславии. Демон одинок, и точно так же одинок Краус, стоящий на невидимом зрителям холме и неистово размахивающий руками: «Ах, хорошо, что никто не

знает, / Что Румпельштильцхен[9] меня называют». Пляшущий демон не знает покоя, и точно так же эксцентрическая рефлексия Крауса все время держит его в незатихающем волнении. Фиртель[10] говорил, что он «болен собственными дарованиями». В самом деле, его способности это его недуги, и, помимо недугов подлинных, он страдает еще и тщеславием, от которого происходит его ипохондрия.

Если он не глядится в себя как в зеркало, то любуется, словно собственным отражением, противником, который ползает где-то у его ног. Ведь его полемическое мастерство с давних пор представляет собой теснейшее переплетение техники разоблачений, использующей самые передовые методы, и искусства самовыражения, оперирующего средствами архаическими. Но и в этой области демон заявляет о себе, и заявляет двусмысленно: самовыражение и разоблачение благодаря двусмысленности совмещаются и становятся саморазоблачением. Краус сказал: «Антисемитизм — это состояние мысли и чувства, когда всерьез высказывается десятая часть тех обвинений ⟨...⟩, какими соплеменники в шутку всегда готовы осыпать друг друга на бирже». Здесь дана схема, в соответствии с которой формируется и отношение к нему у его противников. Нет ни одного упрека в его адрес, ни одной порочащей детали, которые, облеченные в самую правомерную формулировку, нельзя было бы позаимствовать из его собственных произведений, причем они содержатся как раз в тех строчках, где самонаблюдение перерастает в самолюбование. Он готов платить любую, самую высокую цену, лишь бы заставить говорить о себе, и благодаря успешности такой спекуляции всегда оказывается правым. Если стиль это могущество автора, его способность распространяться по всей широте и долготе языкового мышления, не опускаясь при этом

до банальности, то обычно такой стиль отличает великие мысли, с их сильным сердцем, которое гонит кровь языка по жилам синтаксиса, достигая отдаленнейших органов. Великие мысли у Крауса нельзя не заметить сразу же, но тем не менее сердечная сила его стиля заключена лишь в собственном образе, который Краус хранит в себе и с крайней беспощадностью выставляет на всеобщее обозрение. Да, он тщеславен. Таким описала его и Карин Михаэлис[1] — как он на лекции шныряет по залу, неровными шагами пересекает его пространство, чтобы захватить кафедру. И пусть он уступает тщеславию — он не был бы демоном, если бы, в конечном счете, не выставлял напоказ свою судьбу и страдания, все свои уязвимые места. Так складывается его стиль и вместе с ним формируется типичный читатель «Факела», для которого в каком-нибудь придаточном предложении, в слове и даже в запятой трепещут безответные, истерзанные нервные волокна и на самом далеком, самом сухом факте повисает клочок истерзанной плоти. Личная неприязнь как высший арбитр — в ней заключена скрытая целесообразность его любования своим зеркальным отражением и того адского состояния, что ведомо лишь писателю, для которого всякий акт, приносящий удовлетворение, в то же время становится этапом на мученическом пути, того состояния, которое в той же мере, что и Краус, испытал в своей жизни только Кьеркегор.

Краус отмечает: «Вероятно, мой случай первый, когда автор переживает свое писание еще и как актер». Здесь он указал, какое место подобает его тщеславию — место в пантомиме. Гений пантомимы лицедействует в филологических глоссах, корчит рожи в полемике, и он же торжественно раскрепощается на лекциях о произведениях драматургов, которые неспроста занимают своеобразное промежуточное положение:

«Шекспир и Нестрой[12], поэт и актер», «Оффенбах, композитор и дирижер». Кажется, что демон Крауса, дразня, мучая, угрожая, пытается вытолкнуть вперед взволнованную, сверкающую всевозможными молниями импровизации атмосферу этих драм, так как лишь она дает ему тысячи шансов. Собственный голос докладчика устраивает ему проверку на предмет демонического многообразия заключенных в нем действующих лиц. Голос звучит, проходя через лица, а пальцы мельтешат в воздухе, воспроизводя персонажей, обитающих в его голосе. Но и в отношении выбранных тем мимическое играет решающую роль в полемике Крауса. Он подражает собеседнику, чтобы вонзить лом своей ненависти в тончайшие соединительные швы его позиции. Это лезвие, вонзающееся в слова на стыке слогов, целыми гроздьями вытаскивает на свет личинки-личины, которые там гнездятся. Личинки продажности и болтливости, низости и ограниченности, ребячества и алчности, зажравшейся сытости и подлости. В самом деле, разоблачение всего ненастоящего — задача более трудная, чем разоблачение дурного — происходит здесь на уровне бихевиоризма[13]. Цитаты в «Факеле» не просто доказательства, они — реквизит того, кто приводит цитаты, для мимических разоблачений. Правда, именно в этой связи проявляется, сколь тесно беспощадность сатирика связана с двусмысленной смиренностью интерпретатора, которая у докладчика усиливается невероятным образом. «Втереться в доверие» — не зря так говорят о самой низкопробной лести, и как раз это делает Краус, причем делает для того, чтобы уничтожать противника. Прикинулась ли его вежливость ненавистью, а ненависть — вежливостью? Как бы то ни было, то и другое отличаются изощренностью поистине китайской. Здесь-то и происходят «мучения», о которых так много говорится у Крауса,

не прямо, а очень темными намеками. Его протесты против писем, материалов, документов — не что иное, как оборонительная реакция человека, который знает, что непременно увязнет в сложностях. Но запутывается он в разных осложнениях не столько из-за своей собственной деятельности, сколько из-за особенностей речи окружающих. Страсть имитировать людей служит выражением сложностей, сковывающих Крауса, и в то же время выражением его борьбы с ними. Страсть эта также является причиной и следствием никогда не исчезающего сознания вины, которое и является стихией его демона.

Баланс его заблуждений и слабостей — скорей удивительная конструкция, а не совокупность его талантов — отличается столь точной, выверенной организацией, что всякое постороннее подтверждение его лишь нарушает. Итак, если признать, что этот человек представляет собой «образец гармонически безупречно образованного человеческого типа», если он — используя выражение равно абсурдное и по стилю и по содержанию — является филантропом, то всякий, кто прислушается «чутким ухом души» к его «жесткости», очевидно, обнаружит ее причину в сострадании. Нет! Эта неподкупная, активная, стойкая уверенность происходит не от того благородного поэтического или человеколюбивого образа мыслей, которым так любят объяснять ее сторонники Крауса. Каким в высшей степени банальным и совершенно ошибочным является объяснение, что, дескать, его ненависть происходит от любви, — ведь ясно как день, что в ней гораздо больше чего-то изначального, это человечность, которая существует лишь как переход от злой насмешки к софистике и от софистики к насмешке, это натура, которая представляет собой высшую школу человеконенавистничества, и сострадание, способное существовать

лишь в соединении с мстительностью: «О, дали бы мне выбрать: / вспороть живот собаке или живодеру, / уж я бы выбрал!» Нет ничего более нелепого, чем пытаться сформировать образ Крауса, исходя из того, что им любимо. Этого «разрушителя мира, порвавшего со временем» справедливо противопоставляли «вечному усовершенствователю мира», который порой удостаивается благосклонного взгляда.

«Когда эпоха наложила на себя руки, этими руками был он», — сказал о Краусе Брехт. Лишь немногое можно поставить рядом с этим определением, и менее всего — дружескую оценку Адольфа Лооса. «Краус, — заявляет он, — стоит на пороге нового времени». Ах, вовсе нет! Он стоит на пороге Страшного суда. Как в шедеврах барочной алтарной живописи, святые, оттесненные к самому краю картины, воздевают руки, словно пытаясь защититься от протянутых к ним рук ангелов, праведников и грешников, — так и на Крауса грозно надвигается вся мировая история, предстающая в одной-единственной заметке, в единственной фразе, единственном объявлении. Таково наследие, доставшееся ему от проповедей Абрахама а Санта Клары[14]. Отсюда та близость, которая вдруг оборачивается иным, прытью, совершенно лишенной умозрительности, сиюминутностью и расхождением между теоретическим выраженим его воли и сугубо практическим выражением его знания. Краус не гений истории. Он не стоит на пороге новой эпохи. Если он когда-либо и повернется спиной к Творению, если уйдет с жалобными сетованиями, то лишь затем, чтобы выступить с обвинениями на Страшном суде.

В этом человеке ничего нельзя понять, пока не разберешься, что все, без исключения все — слово и дело — у него принадлежит области права. Вся его факирская, шпагоглотательская журнальная филология

исследует право не менее тщательно, чем язык. Нельзя понять его «языковую теорию», если не признать, что она является вкладом в упорядочение языкового процесса, если не усвоить, что слова других людей произносятся им лишь как формулировки состава преступления, а его собственные слова — это речь судьи. Краус не признает никакой системы. Всякой мысли у него отведена особая ячейка. Но каждая ячейка в мгновение ока и, похоже, по ничтожному поводу может превратиться в палату, судебную палату, и в ней уже председательствует язык. О Краусе говорили, что он «должен был побороть в себе еврейство», более того, что он «проделал путь от еврейства к свободе». Ничто не опровергает эти утверждения лучше, чем то, что и для Крауса справедливость и язык всегда имеют друг в друге взаимное обоснование. Почитать язык, и даже немецкий, как образ божественной справедливости, — вот чисто еврейское сальто-мортале; совершая его, он пытается выскочить за пределы власти демона. Ибо последнее, что предпринял этот фанатик на своем поприще: сделать объектом обвинения сам правопорядок. И не в форме мелкобуржуазного возмущения против порабощения «свободного индивида» «мертвыми формулами». Еще того менее — с позиций тех радикалов, что нападают на параграфы, вовсе не отдавая себе отчета в существовании юстиции. Краус обвиняет саму субстанцию права, а не то, как право действует. Суть обвинения: право совершает государственную измену ради справедливости. Точнее: понятие совершает измену в угоду слову, в котором оно само и существует, то есть происходит преднамеренное умерщвление фантазии, которая умирает, если в слове недостает хотя бы одной-единственной буквы, и которую Краус проникновенно воспел в своей «Элегии на смерть звука». Ибо буква закона стоит выше юрисдик-

ции, и горе слову, если страдает буква. Таким образом, Краус здесь снова сталкивается с прессой, и даже более того, в заколдованном круге прессы он назначает свое свидание лемурам. Сущность права он распознал как мало кто другой. Если же он все-таки обращается к праву, то лишь потому, что его собственный демон чувствует: его с неодолимой силой влечет к себе бездна, которую и представляет собой право. Та самая бездна, которую он недаром познал в самой зияющей ее разновидности, бездна, где нашли друг друга Дух и Плоть, — судебные процессы о преступлениях против нравственности. Этой бездне он дал знаменитую характеристику: «Процесс о преступлениях против нравственности есть целенаправленное доведение безнравственности индивидуальной до уровня всеобщей, на темном фоне которой ярко выступает установленная вина обвиняемого».

Дух и пол связывает в этой сфере некая солидарность, чей закон есть двусмысленность. Одержимость демоном пола — это «я», которое наслаждается в окружении прелестных женщин, «каких не взлелеять суровой земле». И не иначе как холодной и самодостаточной предстает фигура одержимого духа: остроумие. Ни одно, ни другое не могут взяться за дело: «я» не овладевает женщиной, остроумие не находит слов. Вместо плодотворной силы является разъединяющее начало, вместо тайны — бьющая в глаза очевидность; но затем они переливаются приятнейшими оттенками: вожделение обретает свое право в остротах, соль шутки превращается в онанизм. Краус сам писал, что безнадежно предан власти демона; в пандемониуме эпохи он зарезервировал для себя самое безотрадное, освещаемое лишь отблесками пламени место в ледяной пустыне. Там он и пребывает в «Последних днях человечества», «брюзга», давший описание дней,

предшествовавших этому последнему дню. «Я взял на себя трагедию, распадающуюся на сцены распада человечества, чтобы о ней услышал дух, который сжалится над жертвами, даже если тем самым он на все времена лишит себя возможности быть услышанным хотя бы одним человеком. Пусть дух внемлет основному тону этого времени, отзвуку моего кровавого безумия, в силу которого я также совиновен в этом шуме. Пусть он считает это спасением!»

«Также совиновен...» — в этих словах звучит намек на манифесты интеллигенции, пожелавшей напомнить о себе эпохе, которая явно решила от нее отвернуться, напомнить, пусть даже ценой самообвинения. Тут следует сказать несколько слов об этом чувстве вины, в котором так явственно сходятся сознание индивидуальное и сознание историческое. Чувство вины всегда будет порождать экспрессионизм, которым питало себя и зрелое творчество Крауса, пустив в экспрессионизм корни и разрушая этими корнями собственную питательную почву. Ключевые слова известны, с какой бы издевкой ни приводил их сам Краус: создавались косматые, ступенчатые, вздыбленные декорации, синтаксические построения, живописные полотна. Несомненно, да и сами экспрессионисты не отрицали, сколь сильное влияние оказало на мир их представлений искусство миниатюры эпохи раннего Средневековья. Но тот, кто изучит эти образы, скажем, на примере «Венского генезиса», столкнется с чем-то весьма загадочным, что присутствует не только в вытаращенных глазах и не только в умопомрачительных складках одеяний этих фигур, но в еще большей степени — во всей их выразительности. Их словно одолела падучая — так они тянутся, пригнувшись на бегу, так склоняются друг к другу. «Склонность» более, чем все остальное, может проявиться как мощный человече-

ский аффект, от которого содрогается мир старинных миниатюр и мир манифестов нового поколения поэтов и писателей. Но это лишь один, так сказать, вогнутый аспект данной темы, видимые нам лица этих фигур. Совсем иначе это же явление предстанет тому, кто посмотрит на них со спины. Ряды этих спин — на картинах, изображающих поклонение святых, спины стражников, явившихся в Гефсиманский сад, спины людей в толпе, собравшейся при въезде в Иерусалим, целые террасы человеческих затылков, плеч, — они и впрямь похожи на ступени, ведущие не столько в небо, сколько вниз, на землю, и даже под землю. Невозможно словами выразить их пафос, не упомянув: по ним можно подняться, точно по нагромождению каменных блоков или по грубо вытесанным ступеням. Какие бы силы ни вели духовную борьбу над этими плечами, одну из них можно назвать точно, зная, в каком состоянии оказались разбитые массы сразу после окончания войны. Тем, что в конце концов осталось от экспрессионизма, чей первоначальный гуманистический импульс почти полностью превратился в импульс моды, было содержание и само имя той безымянной силы, что заставила согнуться спины людей: вина. «Покорная масса вызывает сострадание потому, что ее ввергает в опасность не воля, неведомая ей, а неведомая ей вина», — написано Краусом еще в 1912 году. Он, «брюзга», сочувствует массе, чтобы писать на нее доносы, и доносит на нее, чтобы ей посочувствовать. Чтобы, принеся жертву, пойти ей навстречу, он однажды бросился в объятия католической церкви.

Лейтмотив пронзительных менуэтов, которые просвистел Краус chassez-croisez [*фр.* чехарда, путаница] Юстиции и Венеры, — филистер ничего не знает о любви, — был исполнен с такой резкостью и настойчивостью, какие можно обнаружить разве только

в соответствующей позе декадентов, в их манифестах с требованием «искусства для искусства». Ибо как раз тезис искусства для искусства, который распространяется декадентами и на любовь, теснейшим образом увязывает знание дела с ремеслом, с техникой, что и позволило поэзии в самом ярком свете выступить на фоне литературщины, а любовь отделить от разврата. «Нужда может заставить мужчину сделаться журналистом, но не всякую женщину — проституткой». Здесь Краус проговорился, раскрыв двойное дно своей полемики с журналистикой. Развязавшего эту непримиримую борьбу трудно назвать филантропом, просвещенным человеколюбцем и другом природы, скорей уж он вышколенный литератор, артист и даже денди, числящий среди своих духовных предков Бодлера. Только Бодлеру была, как и Краусу, свойственна пресыщенность здравого человеческого рассудка, Бодлер, как и Краус, ненавидел компромисс, на который с ним пошло духовенство, чтобы найти себе союзника в стане журналистов. Журналистика это предательство литературы, духа, демона. Ее истинная субстанция — болтовня, и в каждом фельетоне заново ставится неразрешимый вопрос о соотношении в нем глупости и злобы. В сущности, это полнейшее соответствие двум формам бытия: жизни под знаком чистого духа и жизни под знаком чистой сексуальности, на которой основана та неоспоримая солидарность журналиста и проститутки, свидетельством чему опять-таки служит жизнь Бодлера. Таким образом, Краус может назвать своими именами законы собственного ремесла в их переплетенности с законами секса, что он и делает в «Китайской стене». «Этот мужчина тысячи раз боролся с неким Другим, может быть, этот Другой и не живой человек, однако его победа обеспечена. Не потому, что он отличается лучшими качествами, но потому, что он — другой, при-

шедший позже, тот, кто приносит женщине удовлетворение от разнообразия и кто одержит последнюю победу. Но они отмахиваются от этой мысли, словно гонят от себя страшный сон, и желают быть первыми». Если речь — а это прочитывается между строк — женщина, то как же далеко уводит автора его безошибочный инстинкт от тех, кто спешит быть для речи первыми, какой многообразной делает он мысль, которую речь не столько подстегивает кнутом догадки, сколько насыщает знанием, как же опутывает он мысль презрением, злобой, как задерживает ее движение и увлекает на путь эпигонства, чтобы в итоге положить конец ее, речи, жажде разнообразия последним ударом, подобно тому как Джек прикончил Лулу[15].

Бытие литератора это бытие под знаком чистого духа, так же как проституция — бытие под знаком чисто сексуального начала. Демон же, указывающий блуднице путь на панель, литератора загоняет в судебные залы. Поэтому для Крауса судебный зал представляет собой форум, каким он и был спокон веку для великих журналистов Карреля[16], Поля-Луи Курье[17], Лассаля[18]. Обходить его стороной, то есть уклоняться от подлинной демонической функции чистого духа, а именно, быть нарушителем спокойствия, и, во-вторых, наносить удар в спину проститутке, — к этому двойному прегрешению у Крауса и сводится определение понятия «журналист». Роберт Шой верно заметил, что, по мнению Крауса, проституция — естественная форма женского начала, а не социальное уродство. Однако характер проституции составляет лишь то, что сексуальные и товарообменные отношения в ней совмещены, важно и то, каким образом происходит это совмещение. Если проституция — естественный природный феномен, то и с экономической точки зрения он представляет собой столь же естественное явление

в процессе товарооборота. «Брезговать проституцией? Девки хуже воров? Знай: плату берет любовь, но она и тебя наградит!» Этот двоякий смысл, эта двоякая природа, предстающая как удвоенная естественность, демонизирует проституцию. Но Краус «принимает сторону природной силы». Социальный аспект этого явления ни разу не был им распознан, ни когда он нападал на прессу, ни когда выступал в защиту проституции, и это связано с его приверженностью природе. Достоинство человека, по Краусу, не является предназначением и целью освобожденной — путем революционных преобразований — природы, а представляет собой лишь элемент самой природы, архаический и внеисторический, от века присущий ее непрерывному бытию. И это бросает неясные, жутковатые отблески на его идею свободы и человечности. Эта идея остается в области вины, которую Краус прошел от полюса до полюса — от духа до плоти.

Однако в сравнении с этой реальностью, выстраданной Краусом сильнее, чем кем-либо другим, именно «чистый дух», который почитают поклонники в творениях мастера, оказывается жалкой химерой. Поэтому среди мотивов развития духа ни один не имеет столь большого значения, как постоянный контроль и постоянное ограничение духа. «Ночью» — так озаглавлена его «учетная книга». Ибо ночь — переключатель, который обращает чистый дух в чистую сексуальность, а чистая сексуальность — в чистый дух, и оба они, эти чуждые жизни абстракции, находят успокоение, познавая друг друга. «Я работаю дни и ночи. И у меня много свободного времени, чтобы спросить у картины в комнате, как ей нравится работа, чтобы спросить у часов, не утомились ли они, и у ночи, как ей спалось». Жертвоприношения демону — вопросы, которые он бросает ему по ходу работы. Но для Крауса ночь лишена

материнского начала, и это не романтическая ночь при свете луны, его ночь — часы между сном и бодрствованием, ночное бдение, средоточие троекратного одиночества: одиночества венских кафе, где он один на один со своим врагом, одиночество ночной комнаты, где он наедине с демоном, и одиночество лекционной аудитории, где он наедине со своим творчеством.

III
Не-человек

«Снег падает уже...»
Слова в стихах III

Сатира есть единственно правомочная форма регионального искусства. Но не это имели в виду те, кто называл Крауса венским сатириком. Скорей уж они старались, насколько то было возможно, направить его по этому тупиковому пути, чтобы и его творчество пристроить на гигантский склад литературных товаров массового потребления. Интерпретируя творчество Крауса как сатиру, можно сделать о нем глубокие выводы и вместо портрета автора получить самую удручающую карикатуру. С самого начала ему было важно провести границу между настоящими сатириками и писаками, сделавшими насмешку своим ремеслом и, несмотря на все их инвективы, не знающими никаких задач, кроме одной — рассмешить публику. Напротив, великий тип сатирика ни в одной среде не укрепился так прочно, как в поколении, готовом сесть в танки и надеть противогазы, иначе говоря, в той ипостаси человечества, которая уже утратила способность плакать, но еще не разучилась смеяться. Со смехом это поколение готовится к тому, чтобы, если уж иначе будет

нельзя, пережить конец цивилизации, и оно вступает в общение с сатириком в подлинной мистерии сатиры, суть которой состоит в пожирании противника. Сатирик — фигура, которую воспринимали как людоеда от цивилизации. Не без почтения вспоминает он о своих корнях, и потому идея пожирания людей входит в неприкосновенный запас побудительных мотивов сатирика, начиная от соответствующего проекта Свифта[19] касательно употребления в пищу детей неимущих классов общества и до предложения Леона Блуа[20] предоставить домовладельцам право забирать в свое распоряжение плоть жильца, который не смог заплатить. Высказывая подобные идеи, великие сатирики испытывали меру гуманности своих ближних. «Гуманность, образование и свобода, — ценные товары, за которые не расплатиться вам всей вашей кровью, разумом и человеческим достоинством» — так завершается у Крауса рассуждение людоеда о правах человека. Надо сравнить его с рассуждением Маркса о «еврейском вопросе», чтобы оценить, насколько эта шутливая реакция Крауса в 1909 году, его протест против классического идеала гуманизма, была хороша для того, чтобы при первом же удобном случае превратиться в кредо реального гуманизма. Конечно, надо было бы с самого первого номера буквально понимать материалы «Факела», от первого до последнего слова, чтобы увидеть, что его эстетствующей публицистике было назначено в 1930 году стать политической прозой, не пожертвовав при том ни единым своим мотивом и не добавив к ним ни одного нового. Этим «Факел» обязан своему партнеру — прессе, которая готовила гуманизму крушение, на что намекает Краус в следующем высказывании: «Права человека — это хрупкая игрушка взрослых людей, которую им хочется топтать ногами и которую, по этой самой причине, они никому не

уступят». Таким образом, разграничение личного и общественного, благодаря которому в 1789 году провозгласили свободу, стало предметом насмешек. «Благодаря газете, — говорит Кьеркегор, — различие между обществом и личностью снимается в общественно-личной болтливости».

Привести к диалектическому конфликту сферу общественного и сферу личного, демонически переплетающиеся в болтовне, и вести к победе реальный гуманизм — в этом состоит существо оперетты, открытое Краусом и получившее самое интенсивное выражение в творчестве Оффенбаха. Если благодаря болтовне глупость закрепляет свое господство над языком, то точно так же в оперетте глупость облагораживается музыкой. С самого начала Краус считал беспросветной пошлостью то, что никто не находит красоты в женской глупости. Перед сияющей силой этой красоты отступают химеры прогресса. И в опереттах Оффенбаха буржуазное триединство истины, красоты и добра разучено заново и поставлено как блестящий трюк на трапеции глупости, да еще в музыкальном сопровождении. Бессмыслица истинна, глупость прекрасна, слабость добра. Ведь это и есть секрет Оффенбаха: как в самом средоточии величайшей бессмыслицы, каковой является строгость общественных нравов, — будь то нравы верхушки, первых десяти тысяч, нравы танцевального зала или нравы милитаристского государства, — мечтательно взирает на нас широко раскрытыми глазами глубокий смысл безнравственного личного поведения. И то, что в языковой форме предстало бы как судейская строгость, беспристрастность и судебная власть, в форме музыки становится хитростью и увертkой, отсрочкой и обжалованием приговора. Музыка в роли заплаты на месте морального порядка? Музыка в роли полиции веселых кварталов? Да, это она —

зарево, что разливается над старыми парижскими бальными залами «Гранд Шомьер» и «Клозери де Лила» у Крауса в докладе о «Парижской жизни». «И неподражаемая двусмысленность музыки, которая все способна выразить и с позитивной и с негативной оценкой одновременно, идиллию превратить в пародию и, наоборот, насмешку — в лирику; обилие подходящих для чего угодно звуковых образов, соединяющих в себе боль и наслаждение, — тут этот дар предстает как развившийся в самой чистой форме». Анархия как единственно нравственный, единственно достойный человека миропорядок становится подлинной музыкой этих оперетт. Голос Крауса не столько поет, сколько проговаривает эту внутреннюю музыку. Она пронзительно свистит над горными хребтами лукавой глупости, грозно гремит в пропастях абсурда и воет, как ветер в трубе, в строчках Фраскаты[21], исполняя реквием поколению наших дедов. Творчество Оффенбаха переживает смертельный кризис. Оно уплотняется, избавляется от всего лишнего, проходит опасную зону в своем бытии и вновь является нам, спасенное, более реальное, чем прежде. Ибо там, где раздается этот капризный голос, там, в Париже с его омнибусами и газовыми фонарями, вспыхивают молнии световой рекламы и грохочет подземка. И в творчестве Оффенбаха все это Парижу возвращено. Ибо на мгновение оно превращается в занавес, и Краус с дикой жестикуляцией рыночного зазывалы, которой сопровождается все выступление, отдергивает этот занавес и внезапно открывает нам внутренний вид своей комнаты страха. Все там: Шобер[22], Бекеши, Керр[23] и прочие, уже не враги, а раритеты, сувениры из мира Оффенбаха и Нестроя, нет, более древние, более редкостные, пенаты троглодитов, домашние божества глупости доисторической эпохи. Краус, выступая с лекциями, не говорит об Оффенбахе

или Нестрое, — они сами говорят его устами. И только время от времени он бросает в массу слушателей леденящий душу, тусклый и вместе с тем горящий взгляд сводника: он приглашает массу на сатанинскую свадьбу, где все будут скрыты под масками и не узнают друг друга да и самих себя, — так он в последний раз использует темные преимущества двусмысленности.

И вот тут-то мы впервые видим подлинное лицо, вернее, подлинную маску сатирика. Это маска Тимона, человеконенавистника. «Шекспир все знал наперед», — да, это верно. Но главное, предвидел его, Крауса. Шекспир создает нечеловеческие образы, в том числе образ Тимона, самый нечеловеческий из всех, и говорит: его породила бы природа, пожелай она создать образ, соответствующий миру, который формирует таких, как вы; образ, выросший из мира, выросший на его почве. Таким был Тимон, и таков сегодня Краус. Ни тот, ни другой не имеют, не желают иметь ничего общего с человеком. «Тирфед[24] существует, и сим отвергается человечность»; из отдаленной деревушки в Гларнских Альпах Краус бросает человечеству перчатку, а Тимон всего лишь хочет, чтоб на его могиле пролилось море слез. Лирике Крауса, как и облеченным в стихи речам Тимона, предшествует двоеточие: это слова драматического персонажа, текст роли. Шут, Калибан, Тимон, — Краус не умнее, не достойнее и не лучше их, но он сам себе Шекспир. Все образы, что сгрудились возле него, очевидно, ведут свое происхождение из драматургии Шекспира. И он всегда Шекспир до кончиков ногтей, — когда говорит с Вайнингером[25] о мужчинах или с Альтенбергом о женщинах, с Ведекиндом о театре или с Лоосом о гастрономии, с Эльзой Ласкер-Шюлер[26] о евреях или с Теодором Хеккером[27] о христианах. У этих пределов власть демона кончается. Здесь промежуточность или же ущербность его человеческого

начала побеждается истинно не-человеческим. Краус пишет об этом так: «Способности к психологии соединяются во мне с более значительной способностью — игнорировать психологическую сторону дела». В этих словах явственна претензия на не-человеческое в существе актера, а именно — на людоедское. Ведь в каждой новой роли актер как бы поглощает какого-то человека, и в барочных тирадах у Шекспира, — когда людоед оказывается лучшим из людей, герой же разоблачается как лицедей, Тимон играет роль богача, Гамлет — роль безумца, — нам кажется, будто губы автора обагрены кровью. И Краус, взяв Шекспира за образец, писал для себя роли кровопийц. Упрямое отстаивание своих убеждений — это упорное нежелание актера выйти из своей роли, отказаться от ее стереотипов, ключевых слов. Его переживания, все вместе и каждое в отдельности, это не что иное, как ключевые реплики. Поэтому он так упрямо за них держится, поэтому ждет, что их бросит ему жизнь, подобно тому, как актер ждет реплики партнера и никогда не прощает, если реплика не произносится.

Лекции об Оффенбахе, выступления с куплетами Нестроя лишены каких-либо музыкальных средств. Слово не уступает места инструменту; однако, все шире раздвигая свои границы, слово в конце концов теряет силу, превращается в голос бессловесной твари, в некое мычание, которое соотносится со словом так же, как улыбка Крауса с его шуткой, и это мычание — главное священнодействие Крауса-докладчика. В этой улыбке, в этом мычании, когда, точно в вулканическом озере, где средь чудовищных нагромождений из лавы и шлака спокойно и радостно отражается мир, прорывается то глубокое чувство сообщничества докладчика со слушателями и с героями лекций, которое у Крауса никогда не выражается словами. Служение слову не

позволяет ему идти на компромисс. Но стоит слову на минутку отвернуться, как он уже готов на все. И тогда становится ощутимой мучительная, нескончаемая прелесть его докладов — мы видим, как исчезает граница между чуждыми и родственными умами и постепенно образуется однородная масса мнимых друзей, которые задают тон на этих выступлениях. Краус выходит навстречу целому полчищу врагов с желанием добиться от них любви, однако ему удается принудить их лишь к лицемерию. Его беззащитность в этой ситуации полностью соответствует тому деструктивному дилетантизму, который особенно характерен для лекций об Оффенбахе. В них Краус загнал музыку в более тесные рамки, чем те, о каких разве что мечтать могли в своих манифестах приверженцы Стефана Георге. Разумеется, из-за этого не возникает иллюзий относительно полярности Крауса и Георге в том, что касается речевого стиля. Напротив, прямая зависимость существует между важнейшими причинами, которые открывают Краусу доступ к обоим полюсам — обессилевшего мычания и боевого пафоса, с одной стороны, и с другой — причинами, которые запрещают ему, с его преклонением перед святостью слова, воспользоваться воспринятыми у Георге формами культа языка. Для космического движения вверх и вниз, которое у Георге «обожествляет плоть и воплощает Бога», язык — это лишь лестница Иакова с десятками тысяч ступеней-слов. Противоположное у Крауса: его язык сбросил с себя все иератические черты. Его язык не медиум для провидения или для господства. Он является пространством, где происходит освящение имени, — как раз благодаря этой иудейской аксиоме он, язык, противопоставляет себя теургии «словесной плоти». Очень поздно, с решимостью, которая, как видно, окрепла за годы молчания, Краус выступил против великого партнера, чье творчество

родилось в одно время с его собственным, после периода подспудного созревания на рубеже веков. Первый вышедший в свет том Георге и первый номер «Факела» датированы одним и тем же 1899 годом. И только ретроспективно, «тридцать лет спустя», в 1929 году Краус решился обратиться к Георге. Навстречу Краусу, прилежному труженику, выступает прославленный поэт,

> живущий в храме, из которого вовек
> торговцев и менял не изгоняли,
> ни фарисеев и ни книжников ученых,
> что, всю округу захватив, все пишут.
> Profanum vulgus [*лат.* непосвященная чернь]
> чествует аскета,
> Не слыша от него, что́ ненавидеть ей.
> Обретший цель, но не обретший путь, —
> Не из истока вышел он.

«Ты вышел из истока, / исток же — цель» — эти слова «Умирающий человек»[28] воспринимает как Божье утешение и обетование. На них намекает здесь Краус, и в этом же смысле Фиртель интерпретирует приведенные выше строки, говоря, что, по Краусу, мир есть «путь заблуждений, окольный путь, возвращение в рай». «И потому, — продолжает Фиртель эту важнейшую мысль своей работы о Краусе, — попытаемся истолковать в данном смысле и развитие этого удивительного дарования: интеллектуальность — это путь отступления, который ведет назад, к непосредственности, публицистика — это путь заблуждений, ведущий назад, к языку, сатира — окольный путь к стихам». «Исток» — печать, удостоверяющая подлинность феноменов, — объект открытия, которое неповторимым образом соединяется со вторичным узнаванием объекта. Место действия этой сцены философского познания в творчестве Крауса — лирика, язык же его — рифма:

«слово, что не солжет в истоке», и его исток, как благодать в конце дней, находится в конце стиха. Рифма — два барочных ангелочка-путти, несущие демона в его могилу. Он погиб в истоке, потому что родился на свет двуполым существом, как Дух и как Плоть. Щит и меч — вина и понимание — выпали из его рук и стали эмблемами, которые попирает ангел, убивший его. Это ангел, слагающий стихи, воинственный, с рапирой в руке, — только Бодлер знал этого ангела:

> s'exerçant seule a sa fantasque escrime,
> Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
> Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
> Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.
>
> [...Он фехтовал — и был искусней всех в приемах,
> Предчувствовал азарт — и в рифме был не промах,
> И, спотыкавшийся на выбоинах слов,
> Стихами бредил — и слагать их был готов.
> *(Перевод М. Яснова.)*]

Но конечно, он и необуздан: то он «погнался за метафорой, мгновение назад скрывшейся за углом, то выступает как сводник слов, то извращает смысл фразы, по уши влюбленный в аналогию, с наслаждением злоупотребляющий хиазмами, неизменно жадный до приключений, и рвущийся, и не решающийся в муке и радости завершить дело». Так наконец черты гедонизма в его творчестве находят чистейшее выражение в столь фантазийно-удрученном отношении к бытию, и в этом отношении Краус, исходя из венской традиции Раймунда[29] и Жирарди[30], видит свое понимание счастья, столь же его не устраивающее, сколь и чувственное. Нужно вдуматься в такое понимание счастья, чтобы осознать необходимость, побудившую Крауса выступить против понимания танца у Ницше, не говоря уж о ярости,

с какой не-человек должен был наброситься на сверхчеловека.

Ребенок по рифме узнает, что он поднялся на горный хребет языка, где ему слышен плеск всех родников у самого их истока. Там, наверху, — родной дом Божьей твари, которая после столь длительного молчания — бытия животного и столь многих лживых речей — бытия потаскухи обретает слово в бытии ребенка. «Хорошая голова должна иметь способность вообразить себе со всеми проявлениями все детские лихорадки так, чтобы поднялась температура». Цель подобных высказываний Крауса лежит дальше, чем нам кажется. Сам он, по крайней мере, свое требование выполнил: ребенок у него никогда не бывает объектом, но всегда предстает как противник воспитания, — что вполне соответствует детству самого Крауса, — и воспитывает ребенка борьба, а не его воспитатели. «Не розгу надо было упразднять, а учителя, который плохо ее употребляет». Краус заявляет о своем исключительном праве быть тем, кто употребляет ее лучше. Его человеколюбие, его сострадание кончаются там, где появляется розга, та самая, которой и ему довелось отведать именно в том возрасте, когда он написал свои лучшие стихи.

«Я всего лишь один из эпигонов». Краус — эпигон школьной хрестоматии. «Застольная молитва немецкого мальчика», «Меч Зигфрида», «Могила в Бусенто», «Как император Карл школу инспектировал», — такими были его образцы, и у внимательно читавшего их школьника они претворились в стихи. Так, из «Коней Гравелота» родилось стихотворение «О вечном мире», а стихи, проникнутые самой жгучей ненавистью, разгорелись от «Огня в лесу» Гельти[31], озарявшего страницы литературных хрестоматий в наши школьные годы. И если в день Страшного суда разверзнутся не

только могилы, но и школьные учебники, из них с песней «Трубы трубят, гусары впереди...» во весь опор помчится Пегас, а на нем поскачет маленькая мумия, кукла из лоскутков или из желтоватой слоновой кости, этот единственный стихотворец, мертвый, высохший, поникший в седле, но сабля всадника, сверкающая, как его рифмы, и острая, как в первый день Творения, пойдет косить листву деревьев, и земля будет усыпана цветами стилистических красот.

Язык никогда еще более полно не отделялся от духа, никогда не был прочнее связан с эросом, чем в следующем высказывании Крауса: «Чем ближе приглядываешься к слову, тем отчужденней оно смотрит». Это платоническая любовь к языку. Единственная близость, от которой слово не может уклониться, — рифма. Поэтому в его языке обретает голос изначальное эротическое отношение близкого и далекого: это отношение рифмы и имени. В виде рифмы язык возносится над тварным миром, в виде имени он всякую тварь возвышает до себя. В «Покинутых» глубочайшее взаимопроникновение слова и эроса, какого когда-либо достиг Краус, выражено с тем невозмутимым величием, что отличает совершенные греческие эпиграммы и роспись ваз. «Покинутые» — то есть покинутые друг другом. Но они и вместе, и это служит им великим утешением. Они замерли на пороге, разделяющем «умри и возродись»[32]. Обращая взор свой вспять, вожделение прощается навек «невероятным жестом»; душа, отвернувшись от вожделения, неслышно уходит «непривычной походкой» в неведомые края. Так покинули друг друга, но и остались вместе вожделение и душа, а равно язык и эрос, рифма и имя. «Покинутым» Краус посвятил пятую книгу «Слов в стихах». Только этот эпиграф может еще донестись до них, эпиграф, который представляет собой не что иное, как признание

в платонической любви, то есть любви, которая не отказывает себе в наслаждении, но находит его в имени возлюбленной, носит ее на руках в имени. Этому одержимому самим собой, своим «я», известно самоотчуждение иного рода, нежели благодарность. Его любовь не в обладании, а в благодарности. Благодарностью предстает и посвящение-эпиграф. Ибо благодарить — значит поставить свои чувства под чьим-то именем. То, как возлюбленная становится далекой и неразличимой, уменьшается в перспективе, тускнеет и становится лишь именем, — единственное, что известно о любви автору «Слов в стихах». Поэтому «без женщины жить легко, но без женщины ты словно бы и не жил».

В лексиконе мужчины и только в нем раскрывается главный метод Крауса-полемиста: цитирование. Процитировать означает назвать все своими именами. Поэтому достижения Крауса на своей вершине исчерпываются тем, что он делает газету пригодной для цитирования. Он переносит ее в свое пространство, и тотчас фразеология должна понять: даже зарывшись в глубокий ил на дне журнала, она не спрячется от ударов голоса, он слетит туда, вниз, на крыльях слова, чтобы вытащить фразу из ночной тьмы, в которой она затаилась. Прекрасно, если не карая, а желая спасти, голос прилетит, словно на шекспировских крыльях, к тем строкам, в которых кто-то пишет домой из-под Арраса о том, что на рассвете возле его позиций на разбитом снарядами дереве запел жаворонок. Одна-единственная строчка, и та чья-то чужая, но Краусу ее достаточно, чтобы сойти в ад, ради ее спасения. Одноединственное уточнение: «Птица, певшая на том *гранатовом* дереве, была не жаворонок, а соловей». В спасительной и карающей цитате речь предстает как прародительница справедливости. Цитата называет

слово по имени, творя разрушения, вырывает из контекста, но тем самым она возвращает слово назад, к истоку. В структуре нового текста слово не становится бессвязным, оно звучно, звонко. В виде рифмы оно втягивает в свой круг слова, подобные себе, в виде имени оно одиноко и невыразительно. По отношению к языку оба царства — исток и разрушение — подтверждают свое существование цитатой. И наоборот, лишь там, где происходит их взаимопроникновение, в цитате, язык достигает совершенства. В цитате отражается язык ангелов, в котором все слова, потревоженные в идиллическом контексте смысла, стали эпиграфами Книги Творения.

Исходя из двух полюсов, классического и реального гуманизма, цитата у Крауса охватывает весь круг его образования. Шиллер, которого он, правда, не называет, стоит здесь рядом с Шекспиром: «Аристократов находим и в мире морали. Плата плебея — дела, знатного плата — он сам». Этот классический дистих в сопряжении благородного в самой своей основе образа мыслей и гражданской прямоты характеризует утопическое убежище, где обитал веймарский гуманизм, убежище, которое последним из писателей запечатлел Штифтер. Для Крауса решающим является то, что именно в этом убежище лежит исток. Вернуть буржуазно-капиталистические порядки к тому состоянию, в каком они никогда не были, — вот его программа. Но поэтому он в неменьшей мере тот последний буржуа, который требует признания из самого факта своего существования, и экспрессионизм стал его фатальным символом, ибо в нем эта позиция должна была доказать свою жизнеспособность в условиях революционной ситуации. Как раз то, что экспрессионизм пытался овладеть ситуацией не с помощью действий, а лишь в силу своего существования, и привело к экспрессио-

нистским сжатиям и преувеличениям. Так получилось потому, что экспрессионизм стал последним историческим убежищем личности. Вина, согнувшая его, чистота, которую он провозгласил, обе они — две стороны призрака аполитичного или «естественного» человека, призрака, появившегося в конце тогдашнего отступления и разоблаченного Марксом. «Человек, являющийся членом буржуазного общества, — пишет Маркс, — аполитичный человек, необходимо предстает как человек естественный ⟨...⟩. Политическая революция разъединяет буржуазную жизнь на ее составные части, не революционизируя сами эти части и не подвергая их критике. Она относится к буржуазному обществу, к миру потребностей, труда, частных интересов, частного права, как к основе своего существования ⟨...⟩ и потому как к своей естественной базе ⟨...⟩. Действительный человек признан лишь в образе эгоистического индивида, истинный человек — лишь в образе абстрактного citoyen ⟨...⟩. Лишь тогда конкретный, индивидуальный человек избавится в себе от абстрактного гражданина государства и как индивидуальный человек в своей эмипирической жизни, в своем индивидуальном труде, в своих индивидуальных отношениях станет родовым существом ⟨...⟩. И потому общественная сила уже не будет отделять его от себя в виде политической силы, лишь тогда совершится освобождение человека». Реальный гуманизм, который Марксом здесь противопоставлен классическому, у Крауса заявляет о себе в ребенке, и человек, еще пребывающий в становлении, поднимает глаза как на идолов идеально-романтического естественного существа, так и на идолов послушного государству образцового гражданина. Имея в виду такого становящегося человека, Краус пересмотрел свою оценку школьных хрестоматий и, внимательно изучив систему образования в Германии,

нашел ее неустойчивой, брошенной плыть по воле волн журналистского произвола. Отсюда «Лирика немцев»: «Кто смел да умел, / тот им по душе, / не сущность ценят, а вид, / Им Клаудиус не годится уже, / Гейне — вот их поэт!» То, что становящийся человек формируется не в естественном пространстве, а в пространстве человечества, пространстве освободительной борьбы, то, что его узнают по его позиции, которая навязана ему борьбой с эксплуатацией и нуждой, то, что нет идеалистического, а есть лишь материалистическое освобождение от мифа и не чистота стоит у истока Творения, а лишь очищение, — все это оставило лишь слабый след в реальном гуманизме Крауса. Лишь дойдя до отчаяния, он открыл, что цитата обладает силой, а именно не сохранять, а очищать, вырывать из контекста, разрушать; такова единственная сила, которая еще дает надежду, что в этой эпохе что-то может оказаться долговечным как раз по той причине, что из эпохи оно было выброшено.

Таким образом, подтвердилось: изначально вся сила воздействия этого человека заключалась в гражданских добродетелях, просто в рукопашной схватке они приобрели воинственный вид. Но уже никто их не различает, никто не может уразуметь, по какой необходимости этот выдающийся гражданин стал комедиантом, почему хранитель гётевского языкового наследия стал полемистом, безупречно порядочный человек — берсерком[33]. Но так должно было случиться, ибо он замыслил изменение мира, начав со своего класса, своего дома, Вены. И когда, осознав тщетность предприятия, он бросил дело на полдороге, тут он снова все предоставил природе, но на сей раз природе не созидающей, а разрушительной:

> Времени ход нарушь! Солнце останови!
> Гибель да будет страшна! Вечность провозгласи!

Грозно воспрянь, и громом да грянет твой свет,
Дабы замолкла навек наша звенящая смерть.

Колокол золотой, плавься в жаре своем,
Пушкою обратись против вселенских врагов,
Огнь изрыгни им в лицо! Будь я могуч, как Иисус[34],
Знай: новый бы пал Гаваон!

На этой идее — идее освобожденной от пут природы — зиждется политическое кредо позднего Крауса, разумеется, идущее вразрез с патриархальным кредо Штифтера, кредо, в котором все удивительно; непостижимо, впрочем, лишь то, что оно не провозглашалось в самых крупных заголовках «Факела», что эту сильнейшую буржуазную прозу послевоенных лет приходится отыскивать в давно забытом номере журнала за ноябрь 1920 года:

«То, что я имею в виду, — и тут я хочу разок потолковать начистоту с этим обесчеловечившимся отродьем, с властителями душ и тел и с их прихвостнями, я хочу разок потолковать с ними начистоту и на немецком языке, ведь они же не понимают немецкого и из моих „противоречий“ не смогут вывести суждения о моих подлинных взглядах... Вот что я имею в виду: коммунизм как реальность — это лишь реакция на их собственную позорную идеологию, пусть по милости чистого, идеального происхождения это противное средство для достижения довольно чистой идеальной цели, — черт бы побрал его практику, но храни его Бог как вечную угрозу над головами тех, кто владеет благами, а всех прочих, нужных для сохранения этих благ, очень хотели бы отправить на фронты голода и чести отечества, сказав в утешение, что жизнь — не высшее из благ. Храни его Бог, чтобы эта свора, которая от своей наглости уже не знает, что бы такое предпринять, не стала еще наглей, чтобы общество, состоящее

исключительно из имеющих право наслаждаться жизнью, уверенное в том, что у подобострастного человечества все же будет достаточно любви, даже если они и наградят его сифилисом, хотя бы во сне мучилось кошмарами! Чтобы у них хотя бы пропала охота проповедовать мораль своим жертвам и пропал юмор, с которым они потешаются над своими жертвами».

Человеческая, естественная, благородная речь, особенно в свете знаменательного разъяснения Лооса: «Если человеческий труд состоит лишь из разрушения, то это действительно человеческий, естественный, благородный труд». Слишком долго акцент ставился на творческой стороне. Такой творческий человек — лишь тот, кто не берет заказов и избегает проверок. Исполненная и проверенная работа — ее образцом является политическая и техническая работа — грязна, дает отходы, разрушительна по отношению к материалу, потребительски относится к сделанному, критически — к условиям, и во всем этом она противоположна работе дилетанта, для которого творчество — наслаждение. Его труд никому не вредит, дилетант чист, мастерство поглощает его и очищает. И потому не-человек среди нас — как посланец более реального гуманизма. Не-человек — тот, кто преодолел фразу. Он солидарен не со стройной елью, а с рубанком, который ее обтесывает, не с благородной рудой — с доменной печью, в которой руду выплавляют. Средний европеец не сумел принять технику в свою жизнь, потому что не мог расстаться с фетишем творческого бытия. Чтобы понять гуманизм, утверждающий себя в разрушении, достаточно проследить борьбу Лооса против дракона — орнамента, услышать астральное эсперанто творений Шеербарта[35] или увидеть «Нового ангела»[36] Клее. Этому ангелу больше хотелось бы освободить людей, отняв у них что-то, чем осчастливить, чем-то их одарив.

Ибо разрушительна и справедливость, которая деструктивно запрещает конструктивную двусмысленность права, разрушителен и Краус, когда он справедливо судит о своем творчестве: «Мои блужданья — как вожди — в хвосте плетутся...» Это речь трезвого ума, который видит основу своего господства в долговечности, и сочинения Крауса уже долговечны, и он мог бы взять для них в качестве эпиграфа слова Лихтенберга, который посвятил один из глубочайших своих афоризмов «его величеству забвению». Такой вид приняло самоутверждение Крауса — более смелый, чем прежнее самоутверждение, исчезнувшее в демоническом самолюбовании. Не чистота и не жертва одолели демона; там, где находят друг друга исток и разрушение, там настает конец власти демона. Как полудитя-полулюдоед стоит над поверженным демоном его победитель, и это не новый человек — это не-человек, новый ангел. Быть может, один из тех, кто, согласно Талмуду, создается каждое мгновение, чтобы поднять голос перед Богом и тотчас же перестать существовать, обратиться в ничто. С сетованиями, обвинениями, или же — ликуя? Не важно, потому что этому вмиг умолкающему голосу подражает эфемерное творчество Крауса. Ведь ангел — вестник на старинных гравюрах.

Теории немецкого фашизма

О сборнике Эрнста Юнгера[1] «Война и воины» [1]

Леон Доде, сын Альфонса Доде, сам известный писатель, лидер роялистской партии Франции, напечатал однажды в своей газете «Аксьон франсез» репортаж о «Salon de l'Automobile» [Автомобильный Салон], сформулировав в нем — хотя, возможно, и не теми же самыми словами — суждение «L'automobile c'est la guerre» [Автомобиль — это война]. В основе этого неожиданного утверждения лежала мысль о возрастании роли техники, темпов производства, новых источников энергии и т. д., которые не находят в нашей частной жизни полноценного, адекватного применения и тем не менее настойчиво пытаются отвоевать себе право на существование. Это право они отвоевывают, выходя из-под контроля, во время войны, которая своими разрушениями доказывает, что социальная действительность не созрела еще для того, чтобы подчинить себе

1 Krieg und Krieger. Hrsg. von Ernst Jünger. Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag 1930. 204 S.

технику, и что техника, в свою очередь, недостаточно еще сильна, чтобы справиться с элементарными силами общества. Не пытаясь даже отдаленно коснуться экономических причин войны, можно утверждать, что империалистическая война в самых страшных, самых роковых своих проявлениях обусловлена зияющим несоответствием между чудовищным расцветом техники, с одной стороны, и ее ничтожным моральным содержанием, с другой. По своей экономической природе буржуазное общество действительно не может поступать иначе, нежели как всячески стараясь отделить все техническое от так называемого духовного, самым решительным образом пресекая все попытки технической мысли отстоять себе право голоса в социальном устройстве. Любая война поэтому есть не что иное, как восстание техники против своего рабского существования. То, что все вопросы, касающиеся войны, рассматриваются сегодня именно с этой или с родственных ей точек зрения, что по сути своей эти вопросы являются вопросами войны империалистической, об этом вряд ли стоит напоминать авторам настоящих статей, тем более что они сами были солдатами мировой войны и, как бы ни были спорны их заключения, несомненно исходят именно из опыта этой войны. Так что только диву даешься, находя уже на первой странице книги заявление о том, что «в каком столетии, ради какой идеи и каким оружием люди воюют друг с другом, имеет лишь второстепенное значение». Но более всего обескураживает то, что Эрнст Юнгер заимствует здесь основной принцип пацифизма, причем один из самых спорных и абстрактных. За всем этим кроется, однако, не столько расхожая доктрина, сколько закоренелый, вполне соответствующий масштабам патриархального мышления, весьма извращенный мистицизм как самого автора, так и его друзей. Впрочем, попытки наделить

войну мистическим началом и клишированные идеи пацифизма вполне стоят друг друга. Чахоточный пацифизм, пожалуй, имеет в данный момент перед своим бьющимся в эпилептическом припадке братом даже одно преимущество, а именно, некую связь с действительностью и, что не самое последнее, хоть какие-то мысли о грядущей войне.

О «Первой мировой войне» авторы сборника говорят настойчиво и с большой охотой. Насколько малоинтересны им ее реалии, о которых они обычно говорят отстраненно-возвышенно как о чем-то «неизбежно-действительном», свидетельствует хотя бы то молчание, каким они обходят понятие грядущих войн, не утруждая себя мыслями по этому поводу. Эти первопроходцы вермахта вполне могли бы даже кого-нибудь навести на мысль, что униформа является для них наивысшей, всеми фибрами души желаемой целью, по сравнению с которой обстоятельства, при которых она позже будет востребована, не имеют уже никакого значения. Еще более очевидной становится эта позиция, если принять во внимание, насколько устарела представленная здесь идеология войны на фоне современного уровня европейского вооружения. Авторы ни словом не обмолвились о том, что массовые сражения с использованием тяжелой артиллерии и авиации, сражения, в которых они видят наивысшую форму проявления бытия, совершенно дискредитируют те хилые героические идеи, которые еще смогли уцелеть после Первой мировой войны. Так, например, газовые атаки, к которым авторы этой книги, очевидно, не питают ни малейшего интереса, обещают настолько изменить лицо будущей войны, что военные категории безвозвратно уступят в ней место спортивным, а все сражения утратят свою изначальную военную сущность и приобретут соревновательный дух. Ведь главная

стратегическая особенность этой войны как раз и будет заключаться в самых решительных и безжалостных атаках. Против газовых атак с воздуха, как известно, не существует никакой надежной защиты. Даже личные средства защиты — противогазы — не годятся против иприта и люизита. Время от времени, правда, нас «утешают» такими известиями, как, например, изобретение сверхчувствительного аппарата, который позволяет слышать звук мотора на большом расстоянии. А спустя всего лишь несколько месяцев появляется бесшумный самолет. Газовая война грозит побить все рекорды массового уничтожения и предстанет как небывалая, доведенная до абсурда азартная игра. Начнется ли она по всем правилам международного права, то есть после официального объявления войны, неизвестно, но ясно одно — ее заключительная стадия не будет подчинена уже никаким человеческим законам. Вместе с различиями между военным и гражданским населением, которые естественно исчезают во время газовой войны, рухнут и основные законы международной политики. Насколько беспорядок, который несет с собой империалистическая война, угрожает превратить ее в бесконечную войну, уже наглядно продемонстрировала война минувшая.

Это не просто нелепая случайность, это уже симптом, когда текст, вышедший в свет в 1930 году и посвященный «Войне и воинам», все эти факты оставляет без внимания. Это симптом все той же детской увлеченности, приводящей к культу, апофеозу войны, глашатаи которой заимствуют свои идеи прежде всего у Шрамма[2] и Гюнтера[3]. Эта новая теория войны, у которой на лбу написано, что она выросла из самой агрессивной формы декаданса и, по сути своей, есть не что иное, как бессовестное применение по отношению к войне тезиса «L'Art pour l'Art». Если это учение уже на первых

порах обнаруживает склонность к тому, чтобы стать пустой болтовней в устах своих узколобых последователей, то перспективы его на этом новом этапе весьма незавидны. Можно ли представить себе, что один из участников битвы на Марне или один из тех, кто сражался под Верденом, станет читать следующие строки: «Мы очень сильно нарушили чистые принципы ведения войны». «Настоящие сражения, боец против бойца, отряд против отряда, случаются все реже». «Конечно же, фронтовые офицеры очень часто лишают войну всякого стиля». «Ведь вовлечение масс, неблагородной крови, практичного, ограниченного обывателя — одним словом, всякого простого люда, лишило офицерский корпус былого аристократического подхода к военному ремеслу». Трудно было придумать более нелепые утверждения, и трудно было подобрать для этого более фальшивый тон и более бестактные слова. В том, что именно здесь авторы потерпели неудачу, виновата — вопреки всем их речам о вечном и стихийном — бесцеремонная, типично журналистская поспешность, с которой они стараются постичь настоящее, не осознав при этом прошлого. Культовыми чертами войну, конечно же, наделяли и раньше. Теократическим обществам они были хорошо знакомы. И насколько безумно теперь пытаться снова связать их с обликом современной войны, настолько позорно было бы для этих идейных дезертиров узнать, как далеко шагнул в том, загубленном ими, направлении еврейский философ Эрих Унгер[4], насколько значительны были сделанные им на основе конкретных фактов еврейской истории, пусть даже не всегда бесспорные, выводы, по сравнению с которыми все вызванные Эрнстом Юнгером и его соавторами кровавые призраки превращаются в дым. Однако вносить ясность и называть вещи своими именами — на это авторы сборника не способны. Война «не соблюдает

принципа экономии мышления, присущего рассудку, в ее разуме есть нечто нечеловеческое, безграничное, гигантское, нечто, напоминающее вулканическое извержение ⟨...⟩, чудовищная волна жизни, движимая болезненно глубокой, подавляющей, объединяющей силой, устремленная на поля сражений, которые уже сегодня освещены мифическим ореолом, используемая для выполнения задач, выходящих далеко за рамки постижимого». Столь красноречивым бывает только неловкий ухажер, пытающийся обнять девицу. И авторы подобных строк чрезвычайно неловко пытаются объять мысль. Ее, как и девицу, придется подвести к ним снова, что мы сейчас и сделаем.

А мысль эта такова: война — будь то война «вечная» или же минувшая война — есть высшая идея немецкой нации. То, что за вечной войной стоит мысль культовая, а за минувшей — мысль техническая, и насколько мало удалось авторам сборника понять эти различия, мы попытаемся здесь продемонстрировать. Следует также заметить, что минувшая война имела и еще одну важную особенность. Кроме того, что она стала войной массовых сражений, она была еще и проиграна. И в этом смысле она была войной чисто немецкой. Ведением войны из глубочайших внутренних убеждений могут похвастаться многие народы. А вот поражением из глубочайших убеждений — никто кроме нас. Особенность последнего, современного этапа дискуссий о поражении в войне, которые с 1919 года так сильно потрясают Германию, заключается именно в том, что поражение используют для утверждения своей немецкости. Говорить о некоем «последнем этапе» позволяет тот факт, что все попытки осознать и объяснить поражение можно разделить на четкие периоды. Поначалу это были попытки путем истерического раскаяния и признания своей вины преобразовать факти-

ческое поражение в своего рода моральную победу. Эта политика, снабдившая своими манифестами гибнущую Европу, была не чем иным, как подлинным отражением немецкой «революции» в зеркале экспрессионистского авангарда. Потом проигранную войну попытались предать забвению. Бюргер, храпя, перевернулся на другой бок, а какая подушка может быть мягче, чем роман? Ужас пережитых лет превратился в пуховую перину, на которой норовил оставить свою вмятину всякий литературный лежебока. Что характерно для последнего этапа, о котором как раз и идет речь, так это склонность принимать поражение в войне серьезнее, чем саму войну. Что значит победить или проиграть в войне? Двойственный смысл каждого из этих понятий бросается в глаза. С одной стороны, здесь провозглашается некий результат, исход событий, а с другой, в этих понятиях обнаруживается полое пространство, почва для резонанса, и с их помощью результат, исход определяют в зависимости от того, к какому результату причастны именно мы и как от этого изменяется для нас его значение. Они говорят: война достается победителю, побежденному же приходится с ней расстаться; они говорят: победитель получает право использовать войну, превращая ее в свой капитал, побежденный же больше не может ею распоряжаться, и ему не остается ничего другого, как продолжать жить без нее. И это касается не только войны как таковой в целом, но и всех ее самых незначительных поворотов, самых ничтожных ходов и самых удаленных событий. Понимая слова буквально, можно сказать, что победа или поражение в войне настолько глубоко укореняется в нашем сознании, что мы на всю жизнь становимся соответственно богаче или беднее в области культуры, искусства и науки. Нетрудно себе представить, чего мы лишились, проиграв в самой значительной войне мировой

истории, которой были отданы все материальные и духовные силы народа!

Конечно же, бессмысленно упрекать Юнгера и его друзей в том, что они не смогли оценить масштаба этих потерь. Но как они встретили это чудовищное событие! Они не прекращали себя бичевать. Они продолжали культивировать войну даже тогда, когда уже не с кем было больше воевать. Идя на поводу у буржуа, мечтающего о закате Европы, как школьник о кляксе на месте допущенной ошибки, они распространяли и проповедовали этот закат повсюду. Хотя бы на мгновение оценить потери трезво, а не озлобленно — это им было не дано. Они снова и снова все с той же горечью возвращались к воспоминаниям. Они упустили свой великий шанс — по примеру русских перенести войну в другую сферу — и прозевали тот момент, когда народы Европы снова опустились до заключения партнерских торговых соглашений. «Войну больше не *ведут*, ею теперь *управляют*», — сетует один из авторов. Это обстоятельство следовало исправить немецкой войной после войны. Война после войны должна была стать протестом как против самой войны, так и против тех мирных признаков, которые она стала демонстрировать. Прежде всего, войну нужно было лишить ненавистного рационального зерна. И конечно же, этот бравый отряд оказался в испарениях, исходящих из пасти Фенрира[5]. Но что значат эти пары́ по сравнению с газовыми атаками?! На фоне тягот солдатской службы и нищеты семей, ютящихся в трущобах, древнегерманские заклинания судьбы приобрели сомнительный оттенок. Не пытаясь анализировать ситуацию с материалистической точки зрения, такой свободный, компетентный и воистину диалектический ум, каким является Флоренс Кристиан Ранг[6], чьи жизнь и судьба предстают куда как более немецкими, чем у всех батальонов

отчаявшихся, вместе взятых, уже тогда, опираясь на естественное чувство, смог возразить им в своих бессмертных словах: «Демонизм слепой веры в судьбу, утверждающий бесполезность человеческой добродетели, — темная ночь упрямства, уничтожающего торжество светлых сил в мировом пожаре богов ⟨...⟩, мнимое величие героической смерти на поле боя, бездумно отдающее жизнь за идею, — эта черная ночь, окружающая нас уже тысячи лет и освещающая нам путь не звездами, а вспышками молний, оглушающими и ослепляющими, после которых мгла сгущается еще больше: это чудовищное представление о мире как о царстве смерти, а не о царстве жизни, которое немецкая философия идеализма пытается приукрасить обещанием, что где-то за всем этим мраком существует все же и звездное небо, — это основное направление немецкой мысли в корне безвольно, говорит совсем не то, что думает, и на самом деле представляет собой жалкого труса, который ничего не хочет знать, не хочет жить, точно так же как и не хочет умирать ⟨...⟩. Ведь в том-то и заключается немецкое половинчатое отношение к жизни — если жизнь все равно ничего не стоит, так почему бы не расстаться с ней в тот упоительный миг, который послужит потомкам и наградит жертву вечным ореолом славы». Пусть даже потом в той же связи он пишет: «Двух сотен готовых пожертвовать собой офицеров вполне хватило бы для того, чтобы подавить революцию в Берлине, — а значит, и повсеместно, — но не нашлось ни одного. Многие, вероятно, готовы были пожертвовать собой в общем и целом, но в частности, и такова действительность, ни один не осмелился начать первым и повести остальных за собой или же бороться в одиночку. Они легко позволили толпе сорвать с них погоны прямо на улице». В этих строках Юнгер и вся его компания услышат

родственные звуки, но ясно одно — написано это человеком, на собственном опыте изучившим позицию и взгляды тех, что объединились в этом сборнике. И возможно даже, что и он разделял их враждебность по отношению к материализму, но только до тех пор, пока она не стала выражать себя вполне материальным языком массовых сражений.

Если к началу войны на государственном и правительственном уровне проповедовался идеализм, то армия все больше и больше становилась зависимой от реквизиций у мирного населения. Все страшнее, смертоноснее и беспощаднее становился ее героизм, все отдаленнее и призрачнее сфера, манящая славой и идеалом, все непримиримее позиция тех, кто ощущал себя уже не столько солдатами мировой войны, сколько вершителями войны после войны. «Позиция» — во всех их речах через слово. Кто станет отрицать, что у солдата есть позиция? Но язык — самая лучшая проверка любой позиции, и не только, как многие привыкли считать, позиции тех, кто пользуется письменным словом. Позиция собравшихся здесь заговорщиков этой проверки не выдержала. Если даже Юнгер, подражая высокородным дилетантам семнадцатого века, говорит, что немецкий язык является, как тогда было принято считать, неким праязыком, то его с головой выдает утверждение, что язык этот наградил цивилизацию, мировую традицию и порядок непреодолимой склонностью к недоверию. Разве можно сравнить это недоверие с недоверием его соотечественников, которым войну представляют «гигантским ревизором», «измеряющим пульс» времени, которым навязывают «проверенные выводы», чей взгляд стараются направить на «руины», скрытые «за внешним лоском». Но еще хуже несоответствий в этом циклопическом нагромождении мыслей их достойная любой передовицы изворотли-

вость, и еще позорнее изворотливости их явная выхолощенность. «Павшие на поле битвы, — так нам говорят, — погибая, переходят из несовершенного мира в мир совершенный, из Германии настоящего в Германию вечную». Что касается Германии настоящего, то с ней и так все ясно, а вот с «вечной», очевидно, дело обстоит совсем плохо, во всяком случае, если полагаться на свидетельство тех, кто так красноречиво от нее открещивается. Как дешево достается им «твердая вера в бессмертие», уверенность в том, что «все страдания последней войны жутко преувеличены», вся эта символика «вскипающей в жилах крови». Своими речами они скорее изобличают ту войну, которую так старательно превозносят. Не будем все же доверять тому, кто рассуждает о войне, не зная ничего другого, кроме этой войны. Поставим вопрос, как мы привыкли это делать, радикально: «Откуда вы? Что вам известно о мирной жизни? Приходилось ли вам когда-нибудь в ребенке, дереве, животном замечать эту жизнь точно так же, как вы замечали форпосты на войне?» И даже не дожидаясь ответа, можно смело сказать: «Нет!» Вы, несомненно, могли бы воспеть эту войну с еще большей страстью, чем вы это делаете. Однако воспеть ее так, *как* вы это делаете, вам не удастся. Что следовало бы сделать Фортинбрасу[7], чтобы успешнее всего выступить в защиту войны? Обратимся к опыту Шекспира. Так же как Шекспир раскрыл всю глубину пламенной страсти Ромео к Джульетте, представив его изначально влюбленным в Розалинду, так и Фортинбрасу нужно было бы поначалу так льстиво и слащаво расхваливать мир, что потом, когда он в конце своей речи все же возвысил бы свой голос в пользу войны, всем оставалось бы только с содроганием подумать: «Так что же это за безымянные чудовищные силы, которые даже такого человека, абсолютно убежденного в необходимости

мира, заставили целиком и полностью встать на сторону войны?» Ничего подобного мы здесь не встретим. Ведь слово имеют мародеры по призванию, и горизонт их хотя и пылает огнем, но слишком узок.

Что же видят они в этом огне? А видят они — и тут можно доверять Ф. Г. Юнгеру[8] — некую перемену. «Сквозь всю войну проходят линии морального выбора; переменам в войне соответствуют перемены в самих воюющих. Достаточно только сравнить возвышенные, спокойные, одухотворенные лица солдат августа 1914 года с мертвенно-бледными, истощенными, искаженными от напряжения лицами участников массовых сражений в 1918 году. Там, за тугой тетивой сражений, натягивающейся все сильнее и сильнее, чтобы лопнуть наконец, встают в памяти их лица, несущие на себе печать сильнейшего душевного потрясения, отражающие каждую веху их мученического пути, каждую битву, ставшую иероглифическим знаком непрекращающейся работы на уничтожение. Это и есть тот солдатский характер, который породили беспощадные, лишенные иллюзий, кровавые и беспрерывные массовые сражения. Его отличает возбужденное упорство прирожденного бойца, выражение единоличной ответственности и душевного одиночества. В этой схватке, которая захватывала все более и более глубинные слои, утвердилась его хватка. Его путь был узок и опасен, но он вел в будущее». Если на этих страницах и встречаются удачные формулировки, правильные акценты и меткие аргументы, то это сама действительность, нашедшая здесь отражение, та действительность, которую Эрнст Юнгер называет тотально мобилизованной, а Эрнст фон Саломон[9] определяет как фронтовой ландшафт. Публицист-либерал, пытавшийся с недавних пор подступиться к этому новому национализму под лозунгом «героизм от скуки», проявил, как это видно

из текста, близорукость. Описанный тип солдата есть не что иное, как действительность, живой свидетель мировой войны, и, между прочим, именно фронтовой ландшафт, свою настоящую родину, защищает он на этой войне после войны. Ландшафт этот заставляет мгновение остановиться.

Как это ни горько, приходится признать, что, вследствие тотальной мобилизации ландшафта, немецкое любовное отношение к природе пережило неслыханный подъем. Гениальные миролюбцы, населявшие ее с таким трепетом, были эвакуированы, и, насколько теперь хватает взгляда из окопа, все окрестности превратились во владения собственно немецкого идеализма, каждая воронка от снаряда превратилась в проблему, колючая проволока — в антиномию, каждый шип — в дефиницию, каждый взрыв — в постулат, небо над всем этим в дневное время — в космическую пустоту стальной каски, а ночью — в моральный закон над тобой. С помощью огнеметов и траншей техника намеревалась придать героические черты лику немецкого идеализма. И она просчиталась. Черты, представлявшиеся ей героическими, на деле оказались очертаниями гиппократовой маски — чертами смерти. Насквозь пропитанная своей собственной гибельностью, она создала апокалиптический образ природы, заставила ее замолчать, в то время как была именно той силой, которая могла наделить ее языком. Война в метафизическом, абстрактном понимании, к которому тяготеет сегодняшний национализм, есть не что иное, как попытка с помощью техники мистически и непосредственно разрешить загадку идеалистически осмысленной природы, вместо того чтобы пойти более сложным путем и наделить ее смыслом, используя для создания полезных для человека вещей. «Судьба» и «Герой» слились в этих умах воедино, словно Гог и Магог[10],

а жертвами их стали не только люди, но и мысли. Все разумное, чистое и светлое, что только было придумано для улучшения человеческого сосуществования, все пропало в ненасытной пасти идолов, отвечающих отрыжкой из четырехсотмиллиметровых орудий. Иногда, правда, авторы сборника и сами не знают, как совместить понятие героизма с массовыми сражениями. Ничто не изобличает их более, чем эти плаксивые отступления, в которых слышится разочарование «формой войны», «бессмысленно механизированными массовыми сражениями», от которых высшее сословие «уже очевидно устало». Но там, где некоторые из них пытаются смотреть правде в глаза, еще отчетливее проявляется, насколько искажено их представление о героизме, насколько превозносимые ими добродетели, такие как твердость, непреклонность и беспощадность, относятся не к солдату как таковому, а к нему как к закаленному классовому борцу. Те, что сначала скрывались под маской добровольцев Первой мировой войны, а затем стали наемниками войны в послевоенное время, в действительности являются верными участниками фашистской классовой борьбы, а то, что авторы сборника называют нацией, есть опирающийся на это сословие класс господ, неподотчетный никому, и меньше всего самому себе, — вознесшийся на головокружительную высоту, принявший облик сфинкса — производителя товаров и намеревающийся в скором времени стать их единственным потребителем. Нация фашистов в обличье сфинкса, эта новая экономическая загадка природы, стоит рядом со старой, которая ни на минуту не прекращает демонстрировать свои самые зловещие черты. В параллелограмме сил, стороны которого образуют нация и природа, диагональ прочерчивает война.

Естественно, что в лучших и наиболее продуманных статьях этого сборника возникает вопрос о «воз-

можности обуздания войны со стороны государства», ведь государству в этой мистической теории изначально не было отведено никакого места. Сдерживающая функция государства не имеет здесь, правда, ничего общего с пацифизмом. От государства требуют гораздо большего: ему следует с самого начала учитывать в своем построении и политике те магические силы, которые оно впоследствии мобилизует в процессе войны, чтобы при необходимости продемонстрировать их на должном уровне. Иначе ему не удастся использовать войну в своих собственных интересах. Несостоятельность государства перед лицом войны является для авторов сборника краеугольным камнем их независимого мышления. Воинские подразделения, представляющие собой на конец войны смесь союзов фронтовиков и регулярных частей на службе у государственной власти, вскоре консолидировались в независимые, негосударственные шайки ландскнехтов, а финансовые капитаны инфляции, для которых государство уже перестало служить гарантом их собственности, сумели по достоинству оценить эти шайки, которые благодаря посредничеству частных лиц или рейхсвера[11] в любой момент были под рукой, все равно что овес или брюква. Вот и данный сборник походит скорее на идеологически выверенный рекламный проспект, рассчитанный на новый тип наемника или, говоря точнее, кондотьера[12]. Один из авторов, например, простодушно заявляет: «Бравый солдат тридцатилетней войны продавал себя ⟨...⟩ со всеми потрохами, и все же это намного благороднее, чем торговать своим талантом или убеждениями». И когда далее он говорит о том, что ландскнехт немецкой войны после войны не продавал себя, а воевал бесплатно, то, учитывая замечание того же автора относительно довольно-таки высокого жалованья в этих воинских частях, все становится на свои места.

Мысль о жалованье так же надежно засела в голове новых воинов, как и мысль о необходимости технического усовершенствования солдатского ремесла: они, военные инженеры господствующего класса, под стать высшему звену руководящих служащих. Видит бог, их фюрерские жесты следует воспринимать серьезно, а их угрозы вовсе не смешны. Один пилот самолета с газовыми бомбами обладает на войне такой же властью лишать людей света, воздуха и жизни, которая в мирное время поделена между тысячами чиновников. Там, где скромный командир бомбардировщика, действующий в своем высоком, небесном уединении по поручению тяжело больного шефа — государства, поставит собственноручную подпись, там больше не растет трава — вот кто он такой, «имперский» вождь, о котором мечтают авторы сборника.

Пока Германия не разделается с гооргоноподобным ликом, выставленным здесь перед ней, у нее не будет надежды на будущее. Не разделается или, вернее сказать, не найдет компромисса. Это, однако, не означает доброго согласия или обоюдной любви, которые были бы здесь совсем неуместны; не стоит, пожалуй, также идти путем уговоров и примирительных дебатов. Но, возможно, остается еще лучик надежды, который дают нам язык и разум, если направить их на то «глубинное переживание», из кромешной тьмы которого выползает на тысячах ножек своих жиденьких понятий мистический призыв к гибели мира. Та война, которая выходит при этом на свет, не имеет ничего общего как с войной «вечной», превозносимой новыми немцами, так и с «минувшей войной», воспеваемой пацифистами. В действительности это некий чудовищный, последний шанс исправить неумение народов организовать свои отношения друг с другом, учитывая ту власть, которую им дает техника над природой. В случае неудачи этой

попытки миллионы людских тел будут изуродованы и уничтожены газом и сталью, — а случится это непременно, — но и живые воплощения грозных хтонических сил, несущие в походном ранце своего Клагеса, не познают и десятой доли того, что природа готова открыть своим менее любопытным и более рассудительным детям, которые видят в технике не фетиш всеобщего заката, а ключ к достижению счастья. Рассудительность эта проявится в тот момент, когда они перестанут видеть в грядущей войне некий магический рубеж и, постепенно свыкнувшись с ней, как с явлением обыденным, шаг за шагом постараются превратить ее в войну гражданскую, на деле используя ловкий марксистский трюк, который один только и способен одолеть мрачное руническое заклятье.

Левая меланхолия

О новой книге стихов Эриха Кестнера[1]

Стихи Эриха Кестнера к настоящему времени занимают уже три солидных тома. Однако если попытаться вникнуть в характер этих строф, то лучше обратиться к той форме, в которой они появились изначально. В книгах они стоят тесной толпой и выглядят несколько подавленными, зато в газетах плавают как рыба в воде. Неважно, что вода не самая чистая и в ней то и дело попадаются всяческие отбросы, тем лучше для автора, поэтические рыбешки которого стали от этого еще сытнее и жирнее.

Популярность его стихов связана с восхождением социального слоя, который открыто захватил в свои руки экономическую власть и, как никто другой, поставил себе в заслугу неприкрытость своей предпринимательской физиономии. Не то чтобы этот слой, поставивший на карту достижение цели и не признававший

1 Erich Kästner, Ein Mann gibt Auskunft. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt (1930). 112 S.

ничего иного, занял отныне главенствующую позицию. Его идеалы для этого были слишком астматичны. Это были идеалы бездетных, вышедших из низов торговых агентов, которые думали не о целой семье, да к тому же на десятилетия вперед, как это делали финансовые магнаты, а только о себе, причем рассчитывали не дальше, чем до конца сезона. Представить их себе несложно: мечтательные детские глазки за роговой оправой очков, широкие бледноватые щеки, медленная речь, обреченность в жестах и образе мыслей. Изначально поэт обращается именно к этим людям, именно им он льстит, не поднося зеркала к лицу, а таская его вслед за ними с раннего утра и до поздней ночи. Пробелы между строфами — это жировые складки на их затылках, а рифмы — надутые губы, цезуры — ямки на теле, а остроты — зрачки в их глазах. Только этим социальным слоем ограничен тематический выбор и оказываемое стихами воздействие, так что Кестнер равным образом не в силах ни задеть своими бунтарскими настроениями людей, лишенных власти, ни уязвить своей иронией крупных промышленников. Причина в том, что его поэзия, несмотря на первое впечатление, прежде всего хранит интересы этой прослойки общества — торговых агентов, журналистов, заместителей директоров по персоналу. Однако ненависть по отношению к мелким буржуа, которую провозглашает его поэзия, сама облечена в мелкобуржуазный и чересчур интимный наряд. По отношению к крупной буржуазии сила ударов заметно смягчается, и, в конце концов, в его тяжелом вздохе сквозит тоска по меценатству: «Почему нет на свете хотя бы дюжины мудрецов с большими деньгами?» Неудивительно, что Кестнер, сводя в «Гимне»[1] счеты с банкирами, фальшивит в семейной сфере столь же явно, как фальшивит он в сфере экономической, пытаясь в стихотворении «Мать

подводит баланс» описать ночные думы женщины из пролетарской среды. Под конец остаются две дорожки — дом и рента, — по которым более обеспеченные классы общества ведут на помочах хныкающего поэта.

Поэт не просто недоволен, он в глубокой меланхолии. Однако уныние его связано с рутинным опытом. Ведь быть опытным значит принести в жертву свою идиосинкразию, поступиться даром испытывать отвращение. А это приводит в уныние. Это как раз то обстоятельство, которое в некотором роде сближает его с Гейне. Опытной и привычной рукой составлены примечания, которыми Кестнер снабжает свои стихотворения, будто нанося вмятины на блестящие детские мячики, чтобы сделать их похожими на мячи для игры в регби. И ни в чем его опыт не сказывается так, как в иронии, поднимающей, словно дрожжи, замешенное тесто частного мнения. Жаль только, что его дерзость не имеет ровно никакого отношения ни к идеологическим, ни к политическим силам, ему доступным. Гротескная недооценка противника, лежащая в основе дерзких выпадов, выдает, насколько безнадежна позиция, занимаемая этой леворадикальной интеллигенцией. С рабочим движением она имеет мало общего. Скорее уж, будучи результатом разложения буржуазного общества, она предстает подобием феодальной мимикрии, которой империя восхищалась в лейтенантах запаса. Леворадикальные публицисты, подобные Кестнеру, Мерингу[2] или Тухольскому[3], и есть своего рода пролетарская мимикрия разложившейся буржуазии. Их функция заключается в порождении на политическом уровне не партий, а группировок, на литературном — не школ, а веяний, на экономическом — не производителей, а посредников. Причем эта левая интеллигенция вот уже пятнадцать лет беспрерывно является посред-

ником всех модных веяний духа, начиная с активизма[4] и заканчивая экспрессионизмом и «новой вещностью»[5]. Однако ее политическая значимость исчерпала себя, когда революционные позывы, насколько они имели место в буржуазной среде, превратились в предметы отдыха и развлечения, доступные широкому потребителю.

Таким способом активизму удалось придать революционной диалектике облик здравого смысла, не имеющего классовой принадлежности. В известной степени это был период рождественских каникул в деятельности данного интеллектуального журнала. Экспрессионизм сделал революционный жест, воздев руку со сжатым кулаком из папье-маше. Сразу после этой рекламной кампании за инвентарную опись мира принялась «новая вещность», породившая стихи Кестнера. И что же обнаруживает «духовная элита», приступая к описи собственных чувств и переживаний? Сами эти чувства? Они уже давным-давно распроданы по дешевке. Если что и осталось, так это пустые места на полках, на которых когда-то в запыленных бархатных футлярах-сердечках хранились чувства — тяга к природе и любовь, энтузиазм и гуманность. Теперь мы по рассеянности гладим одну лишь пустую форму. Всеведущая ирония находит в этих мнимых шаблонах больше, чем в самих вещах, она расточительна, несмотря на свою бедность, и из этой зияющей пустоты творит свой праздник. Ведь новым в этой вещности является то, что она также кичится следами своих когда-то существовавших духовных богатств, как буржуа — следами богатств материальных. Никто еще не чувствовал себя так уютно в такой неуютной ситуации.

Коротко говоря, этот левый радикализм представляет собой как раз такое течение, которому чужда всякая политическая активность. Он держится слева не от того

или иного направления, а вообще слева от всего подряд. Ибо он с самого начала не видит перед собой ничего, кроме наслаждения собственным существом в тиши полного отрицания. Превращение политической борьбы из необходимости принятия решений в предмет развлечения, из средства производства в продукт потребления — это и есть последнее достижение данной литературы. Кестнер, являющийся большим дарованием, мастерски владеет всеми ее средствами. Первое место с большим отрывом занимает позиция, выраженная уже в самих названиях многих стихотворений. Это «Элегия с яйцом», «Рождественская песенка после химчистки», «Самоубийство в семейной купальне», «Судьба стилизованного негра» и др. Зачем нужны такие выверты? Да затем, что до критики и познания мира рукой подать: вот только обращение к ним испортило бы все дело, а потому ни при каких условиях их нельзя облекать в форму слова. Вот и приходится поэту связывать их и вставлять кляп, так что отчаянные конвульсии производят впечатление трюков гуттаперчевого человека, увеселяя многочисленную и не уверенную в собственных вкусах толпу. У Моргенштерна[6] бессмыслица была лишь оборотной стороной бегства в теософию. Нигилизм Кестнера, напротив, не таит в себе ничего, подобно пасти, широко раскрытой для зевания.

Поэты рано познакомились с этой особой разновидностью отчаяния — с вымученным отуплением. Ведь истинно политическая поэзия последних десятилетий по большей части опережала события, трубя об их приближении. Еще в 1912 и 1913 годах в стихотворениях Георга Гейма[7] шокирующие описания никогда не сводимых прежде в одно целое сообществ — самоубийц, заключенных, больных, мореплавателей, помешанных — угадали настроение масс, которое тогда было

трудно себе представить и которое проявилось в августе 1914 года. В его стихах земля готовилась к тому, чтобы покрыться багровыми водами всемирного потопа. И задолго до того, как Арарат золотой рейхс-марки[8] остался единственной вершиной, вздымающейся из вод и облепленной богатыми бездельниками, обжорами и гурманами, Альфред Лихтенштейн[9], павший в первые дни войны, обратил свой взор на скучающих и разбухших персонажей, шаблон для изображения которых нашел Кестнер. Буржуазия в этом раннем, еще доэкспрессионистском восприятии отличается от более позднего, постэкспрессионистского видения своей эксцентричностью. Не зря Лихтенштейн посвятил одно из стихотворений клоуну. У его буржуа с прежних времен еще не прошла клоунада отчаяния. Они еще не избавились от эксцентрики как способа развлечься в большом городе. Они еще не полностью удовлетворены, они еще не в такой степени стали торговыми посредниками, чтобы не чувствовать смутной солидарности с товаром, кризис сбыта которого уже маячит на горизонте. Потом наступило затишье — тот самый перебой в сбыте людского товара, который известен нам под именем безработицы. А самоубийство, к которому взывали стихи Лихтенштейна, — это своего рода демпинг, сбыт товара по бросовым ценам. Все это стихам Кестнера уже незнакомо. Их ритм в точности следует нотам, по которым бедные богачи изливают свою печаль; их строки обращены к унынию обеспеченного человека, который не в состоянии обратить все свои деньги без остатка на службу собственному желудку. Вымученное отупление — это последняя из двутысячелетних метаморфоз меланхолии.

Стихи Кестнера предназначены для людей, наживающихся на других, для тех печальных и меланхолических манекенов, путь которых лежит через трупы.

Прочность их панциря, медлительность их продвижения вперед, слепота их действий превращают их в помесь танка с клопом. Стихи Кестнера кишат ими, как центральное кафе после закрытия биржи. Что же удивляться, если функция этих стихов заключается в том, чтобы примирить подобных людей самих с собой и добиться того совпадения частной жизни и профессии, которое этими людьми понимается как свойство «быть человеком», но на самом деле предстает как нечто бестиальное, ибо все истинно человеческое — при нынешних обстоятельствах — возникает только из напряжения между этими двумя полюсами. Именно в этом напряжении формируются мысли и действия, именно его создание является задачей любой политической поэзии, причем наиболее кардинальным образом подобная задача решается в стихах Брехта. У Кестнера же ей приходится уступить место самодовольству и фатализму, фатализму тех, кто менее остальных связан с процессом производства и чья смутная привязанность к конъюнктуре сравнима с поведением человека, целиком подчинившегося непредсказуемым прихотям собственного пищеварения. Клокотание, слышимое в этих стихах, больше связано с вздутием живота, чем с идеей общественного переворота. Запоры и меланхолия издавна связаны друг с другом. Однако с тех пор, как в теле общества начали застаиваться соки, затхлость на каждом шагу бьет нам в нос. И стихи Кестнера не делают воздух чище.

Рассказчик

Размышления о творчестве Николая Лескова

I

Рассказчик — слово, привычное для слуха, но облечь его в живую и дышащую плоть мы не в состоянии. Он для нас фигура отдаленная и все более удаляющаяся. Обрисовать Лескова* как рассказчика значит не приблизить его к нам, а наоборот — увеличить дистанцию. С определенного расстояния в нем наиболее отчетливо проявляются простые и крупные черты,

* Николай Лесков родился в 1831 г. в Орловской губернии и умер в 1895 г. в Петербурге. По своим симпатиям и интересу к крестьянской жизни он в определенной степени близок к Толстому, по религиозной ориентации — к Достоевскому. Однако произведения, в которых его взгляды представлены особенно внятно и последовательно, романы раннего периода, оказались наименее долговечной частью его творческого наследия. Значение Лескова определяют его рассказы и повести, а они относятся к позднему периоду его писательства. В послевоенное время было предпринято несколько попыток сделать эти рассказы доступными для немецкого читателя. Наряду с небольшими томиками избранных произведений, вышедшими в издательствах «Музарион» и «Георг Мюллер», в первую очередь следует упомянуть девятитомное собрание сочинений, выпущенное издательством «К. Х. Бек».

которые и составляют суть рассказчика. Лучше сказать, они проступают в нем так, как для зрителя, находящегося на соответствующем удалении и выбравшего правильный угол зрения, проступает на скале изображение человеческой головы или тела животного. Выбрать расстояние и угол зрения нам помогает повседневный опыт. Он говорит нам, что искусство повествования сходит на нет. Мы все реже встречаемся с людьми, которые в состоянии что-то толком рассказывать. Замешательство все чаще овладевает собравшейся компанией, если вдруг кто-то попросит кого-нибудь рассказать историю. Все обстоит так, словно у нас отняли наследный дар, казавшийся неотчуждаемым, надежнейшим из надежных, — дар обмениваться жизненным опытом.

Причина этого явления очевидна: акции опыта сильно упали в цене. И все выглядит так, словно их безудержное падение продолжается. Стоит только заглянуть в газету, как сразу убеждаешься, что они вновь достигли рекордно низкого уровня, что не только лик внешнего мира, но и облик мира нравственного за одну ночь претерпел изменения, прежде невообразимые. С началом мировой войны заявил о себе процесс, который не прекращается до сих пор. Разве мы не заметили, что, когда закончилась война, люди пришли с фронта онемевшими? Вернулись, став не богаче, а беднее опытом, доступным пересказу? Поток книг о войне, хлынувший на нас через десять лет, содержал в себе все что угодно, но только не опыт, передаваемый из уст в уста. И ничего странного в этом не было. Ведь никогда прежде никакой опыт не представал столь явной ложью, как опыт стратегов в условиях окопной войны, экономический опыт в условиях инфляции, телесный опыт в сражениях с применением тяжелой военной техники, нравственный опыт в поступках сильных мира

сего. Поколение людей, добиравшихся в школу на конке, вдруг оказалось под открытым небом на просторах полностью изменившегося ландшафта, где прежними остались одни только облака, а под ними — в силовом поле разрушительных потоков и взрывов — ничтожное и хрупкое человеческое тело.

II

Опыт, передаваемый из уст в уста, был источником, из которого черпали все рассказчики. Среди записывавших свои истории великими слыли те, чьи письменные свидетельства в наименьшей степени отличались от устного слова множества безымянных рассказчиков. Кстати, последние, как известно, делятся на две группы, которые, впрочем, значительно смешаны друг с другом. Фигура рассказчика во всей своей полноте предстает лишь перед тем, кому знакомы обе эти группы. «Кто свет повидал, тот за словом в карман не полезет», — гласит пословица и числит в рассказчиках тех, кто пришел из далеких краев. Однако не менее охотно слушают и того, кто «пахал не лениво и прожил счастливо» у себя на родине, знает ее истории и предания. Если связать обе группы с их архаическими представителями, то одна из них воплощена в оседлом земледельце, а другая — в купце-мореплавателе. И в самом деле, каждая из этих сфер жизнедеятельности в определенной степени породила собственное племя рассказчиков. Оба племени спустя много веков сохраняют некоторые свойства, им присущие. Так, среди немецких рассказчиков нового времени к первому племени относятся Гебель[1] и Готхельф[2], а ко второму — Зилсфилд[3] и Герштекер[4]. В остальном, однако, как уже сказано, оба племени являют собой базовые модели. Исторические просторы царства повествования невозможно

представить себе вне глубочайшего взаимопроникновения двух архаических типов. Особенно интенсивно они смешивались друг с другом в Средние века с их цеховым ремесленным устройством. Оседлый мастер и странствующие подмастерья работали в одних и тех же помещениях, и мастер сам когда-то странствовал, прежде чем навсегда осесть на родине или на чужбине. Если крестьяне и мореплаватели стояли у истоков старой школы повествования, то ремесленное сословие возвело его на новую высоту. Здесь весть издалека, которую путник, повидавший мир, приносил к родному порогу, соединялась с вестью из прошлого, которая охотнее доверяла себя оседлому человеку.

III

Лесков чувствовал себя как дома и в дальних краях, и в отдаленных временах. По своему вероисповеданию он относился к русской православной церкви и был человеком подлинно верующим. Однако не в меньшей степени он был подлинным противником церковной бюрократии. Поскольку его столь же сильно не устраивала и бюрократия светская, ни на одной официальной должности он долго не задерживался. Среди всех занятий, которые он перепробовал, самым полезным для его писательства оказалось место представителя крупной английской фирмы[5], в ней он продержался дольше всего. По поручению фирмы он объездил всю Россию, и эти поездки научили его обхождению с людьми и позволили глубже понять особенности русского быта. Таким вот образом он познакомился с жизнью сектантов в России. В его рассказах это знакомство оставило свой след. В русских сказаниях Лесков обнаруживал своих союзников по борьбе, которую вел

против церковной бюрократии. Он написал немало рассказов-легенд, в центре которых — праведник, иногда аскет, но чаще всего простой и деятельный человек, который обретает святость самым, пожалуй, естественным способом в этом мире. Лескову чужда мистическая экзальтация. С какой бы страстью он иногда не ратовал за чудесное, он и в благочестии своем крепко держался всего осязаемого и естественного. Образцом для него является человек, который ощущает под ногами твердую почву, не будучи при этом слишком сильно к ней привязан. И к мирской жизни Лесков относился точно так же. Из-за этого он и писать начал довольно поздно, в двадцать девять лет. В ту пору как раз закончились его деловые поездки. Первое опубликованное сочинение называется «Почему книги в Киеве дороги?». Рассказам Лескова предшествовали его очерки о жизни рабочих, о проблеме пьянства, о полицейских врачах, о торговцах-разносчиках.

IV

Интерес к жизненной прагматике отличает многих прирожденных рассказчиков. Еще сильнее, чем у Лескова, этот интерес заметен, например, у Готхельфа, который учил крестьян, как хозяйствовать на земле; обнаруживается он и у Нодье[6], которого занимала безопасность газового освещения; Гебель тоже стоит в этом ряду, припасая для своих читателей в «Шкатулке с драгоценностями» полезные советы естественнонаучного свойства. Все это указывает на характерную черту подлинного повествования. В нем явно или тайно заключена некая польза. Эта польза обнаруживается то в морали, то в практическом совете, то в пословице или в жизненном правиле — в каждом случае рассказчик

предстает человеком, способным дать слушателю совет. И если сегодня выражение «дать совет» звучит для нашего уха старомодно, то виновато здесь то обстоятельство, что исчезает сама возможность рассказывать об опыте. Мы не в силах дать совет ни самим себе, ни кому-либо другому. Ведь совет в меньшей степени — ответ на какой-то вопрос и в большей — догадка относительно того, как продолжится чья-то история (как раз перед нами разворачивающаяся). И прежде чем просить совета, нужно уметь рассказать историю. (Не говоря уж о том, что человек прислушивается к совету лишь настолько, насколько он в состоянии облечь в слова свою собственную ситуацию.) Совет, вплетенный в ткань прожитой жизни, является мудростью. Искусство повествования клонится к закату, потому что вымирает мудрость — эпическая сторона истины. Однако процесс этот начался задолго до нас. И не было бы ничего глупее, чем видеть в нем только «явление распада», а тем более явление «современное». Скорее это лишь явление, сопутствующее мирским производительным силам истории, и оно очень постепенно вытеснило повествование из области живой речи и одновременно дает почувствовать новую красоту в том, что уходит навсегда.

V

Самым ранним признаком этого процесса, в конце которого находится закат повествования, является подъем романа в начале Нового времени. Роман отделен от живого рассказа (и от эпоса в узком смысле слова) своей существенной соотнесенностью с книгой. Распространение романа становится возможным лишь с изобретением искусства книгопечатания. То, что пе-

редается изустно и есть достояние эпоса, имеет другие качества, чем то, что наполняет роман. От всех иных форм художественной прозы (от сказки, саги, даже от новеллы) роман отличает то, что он не возникает из устной традиции и не сливается с ней. Прежде всего, однако, это отличает его от рассказывания. Рассказчик черпает то, о чем он рассказывает, из опыта — из своего опыта или из опыта, о котором он узнал от других. И он в свою очередь делает его достоянием опыта тех, кто является слушателем его историй. Романист покинул этот мир. Родильной палатой романа служит обретающийся в одиночестве индивидуум, который более не способен произнести ничего оригинального по поводу самых важных для него вещей, сам лишен совета и поддержки и не может никому ничего посоветовать. Написать роман означает показать человеческую жизнь в ее предельной непостижимости. Роман изображает жизнь во всей ее полноте, самой полнотой изображения свидетельствуя о глубочайшей растерянности живущего этой жизнью. «Дон Кихот», первый великий роман, сразу же преподает нам урок в том, насколько душевное величие, смелость, отзывчивость, присущие Дон Кихоту, одному из благороднейших людей, остались без всякого совета и не содержат в себе ни малейшей искорки мудрости. На протяжении столетий время от времени предпринимались попытки насытить роман поучениями (что дало максимальный результат, пожалуй, в «Годах странствий Вильгельма Мейстера»[7]), однако эти попытки всегда имели следствием трансформацию самой романной формы. Напротив, воспитательный роман никоим образом не отклоняется от базовой структуры романа. Интегрируя процесс общественной жизни в историю развития личности, воспитательный роман обходится самым простым обосно-

ванием мироустройства, этот процесс определяющего. Достоверность картины мира весьма приблизительна по сравнению со степенью ее реальности. Как раз в воспитательном романе неполнота, незавершенность и становится событием.

VI

Необходимо представить себе, что трансформация эпических форм совершается в определенном ритме, сопоставимом с ритмом изменений, которые земная поверхность претерпела в течение сотен тысяч лет. Едва ли формы коммуникации складывались и разрушались медленнее. Роману, начала которого восходят к древности, потребовались столетия, прежде чем он в эпоху становящейся буржуазии открыл для себя такие элементы, которые способствовали его расцвету. С появлением этих элементов рассказывание стало очень медленно отступать в сферу архаическую; оно хотя и многократно осваивало новое содержание, но им уже не определялось. С другой стороны, мы видим, как вместе с установившимся господством буржуазии, к важнейшим инструментам которого в эпоху развитого капитализма относится пресса, на первый план выходит форма коммуникации, которая, при всей древности ее происхождения, никогда до этого не оказывала определяющее влияние на эпическую форму. Однако теперь это происходит. И выясняется, что эта форма коммуникации по отношению к рассказыванию предстает столь же чужеродной, как и роман; да к тому же еще более опасной, чем он, приводя и его, в свою очередь, к кризису. Этой новой формой сообщения является информация.

Вальмезан, основавший газету «Фигаро», охарактеризовал суть информации в знаменитой формуле: «Для моих читателей, — любил он говаривать, — пожар на чердаке дома в Латинском квартале более важен, чем революция в Мадриде». Здесь разом проясняется, что слушателей более всего привлекают теперь не вести, приходящие издалека, а информация, которая связана с самым близким. Вести, приходившие издалека, — будь то рассказ о дальних странах или о давних временах и обычаях, — обладали авторитетом, который придавал им значимость, даже если их нельзя было проверить. Информация же претендует на мгновенную достоверность. Первое в ней то, что она появляется в форме, «самой по себе понятной». Часто она не более точна, чем вести старых времен. Однако старинные вести опирались на авторитет чудесного, для информации же совершенно необходимо, чтобы она звучала правдоподобно. Тем самым она оказывается совершенно несовместимой с духом повествования. Если искусство рассказывания стало редкостью, то распространение информации сыграло решающую роль в этом положении вещей.

Каждое утро нас информируют о новостях земного шара. И однако же, мы бедны примечательными историями. Это происходит оттого, что до нас не доходит никакое событие, которое уже не было бы нашпиговано объяснениями. Иными словами, почти ничто из того, что происходит, не идет на пользу рассказыванию, и почти все, что происходит, идет на пользу информации. Уже наполовину владеет искусством повествования тот, кто способен рассказать историю, удерживаясь от пояснений. Лесков в этом настоящий мастер (стоит вспомнить о таких его вещах, как «Обман» и «Белый орел»). О необычайном, о чудесном он рассказывает

с большой подробностью, не навязывая, однако, читателю психологических связей между событиями. Читателю предоставляется самому привести события в порядок так, как он их понимает, благодаря чему повествование и приобретает ту широту, которой недостает информации.

VII

Лесков учился у древних. Первым рассказчиком у греков был Геродот. В четырнадцатой главе третьей книги его «Историй» мы обнаруживаем рассказ, который многое объясняет. Речь идет о Псаммените[8]. Когда царь египетский Псамменит потерпел поражение и попал в плен к персидскому царю Камбизу, тот захотел унизить пленного. Он отдал приказ выставить Псамменита на улице, по которой проходило триумфальное шествие персов. И далее он обставил дело так, чтобы пленник увидел, как мимо него в одежде рабыни проходит дочь, посланная с кувшином к колодцу. И когда все египтяне плакали и скорбели по поводу увиденного, один Псамменит стоял безмолвно и неподвижно, уставив очи долу; и когда он вскоре вслед за этим увидел своего сына, которого с другими пленниками вели на казнь, он снова остался неподвижен. Когда он, однако, узнал среди пленников одного из своих слуг, старого и бедного человека, он начал бить себя кулаками по голове и выражать глубочайшую скорбь.

Из этой истории видно, как обстоит дело с истинным повествованием. Информация имеет ценность лишь в тот момент, в который она является новой. Она живет лишь в это мгновение, она должна полностью посвятить себя ему и, не теряя времени, заявить о себе.

Иначе дело обстоит с повествованием. Оно не стремится поиздержать себя. Оно сохраняет свою силу и способно к воздействию и много времени спустя. Монтень обратился к истории египетского царя и задался вопросом: почему тот стал возносить жалобы, лишь увидев слугу? Монтень отвечает: «Это произошло оттого, что для скорби, которая заполняла и захлестывала его, достаточно было всего нескольких капель, чтобы прорвать преграды его терпения». Так считает Монтень. Можно рассудить и иначе: «Царя не задевает судьба членов царской фамилии, ведь это его собственная судьба». Или: «На сцене нас волнует многое из того, что нас не волнует в обыденной жизни; этот слуга для царя лишь актер». Или: «Сильная боль накапливается и прорывается лишь тогда, когда наступает расслабление. Вид этого слуги был таким расслаблением». Геродот ничего не объясняет. Его сообщение очень скупо. Поэтому данная история из времен Древнего Египта способна спустя тысячелетия вызвать в нас удивление и размышление. Она похожа на семена, которые тысячелетия хранились без доступа воздуха в кладовых внутри пирамид и сохранили свою всхожесть до сегодняшнего дня.

VIII

Нет ничего, что более основательно сохраняет в нашей памяти рассказываемые истории, чем целомудренное немногословие, которое уберегает их от психологического анализа. И чем естественней рассказчик удерживается от психологической детализации, тем выше их шансы на место в памяти слушающего, тем совершеннее они связываются с его собственным опытом, тем с большим желанием он рано или поздно переска-

жет их другим. Этот процесс ассимиляции, творящийся в самой глубине, требует состояния духовной разрядки, которая встречается все реже и реже. Если сон является высшей точкой разрядки для тела, то скука является высшей точкой разрядки для духа. Скука — это волшебная птица, которая высиживает яйцо опыта. Ее спугивает шелест листвы в лесу. Ее гнезда — те виды деятельности, которые внутренне связаны со скукой, — в городах уже разрушены, они разрушаются и в деревнях. Тем самым бесследно уходит дар прислушиваться, исчезает сообщество слушающих. Рассказывать истории — это ведь искусство рассказывать то, что сам услышал, и оно утрачивается, если истории больше не запоминаются. Оно утрачивается, потому что люди больше не ткут и не прядут, слушая истории. Чем больше забывает о себе слушающий, тем глубже запечатлевается в нем услышанное. Там, где он охвачен ритмом труда, он прислушивается к историям, и дар рассказывания сам дается ему в руки. Так вот, значит, устроена сеть, в которую улавливается дар рассказывания. И сеть эту, сплетенную тысячи лет назад в окружении самых древних форм ремесла, распускают ныне со всех концов.

IX

Повествование, долго вызревающее в сфере ремесла (крестьянского, мореходного, а затем и городского), само является как бы ремесленной формой сообщения. Рассказывание не придает особого значения тому, чтобы передавать чистую «суть» вещи, как это делает информация или отчет. Оно погружает вещь в жизнь того, кто рассказывает, чтобы вновь извлечь ее оттуда. Следы рассказчика ощутимы в повествовании так же,

как виден след руки горшечника на глиняной чашке. Рассказчикам присуща склонность начинать свою историю с изложения обстоятельств, в которых они сами узнали о том, что затем последует, если только они не выдают историю за нечто, чему сами были живыми свидетелями. Лесков начинает свой «Обман» с рассказа о поездке по железной дороге, во время которой он услышал от одного из попутчиков о событиях, которые он теперь и пересказывает; или он размышляет о похоронах Достоевского, во время которых он познакомился с героиней своего рассказа «По поводу „Крейцеровой сонаты“»; или же он вызывает в памяти заседание читательского кружка, во время которого говорилось о тех событиях, которые он воспроизводит для нас в «Интересных мужчинах». Таким образом, в том, что он рассказывает, многообразно проступает его след — если не след непосредственного участника, то уж всяко след того, кто об этом рассказывает.

Вообще же сам Лесков воспринимал ремесленное искусство, искусство рассказывания, именно как ремесло. «Писательство, — говорится в одном из его писем, — является для меня не свободным искусством, а ремеслом». Не стоит удивляться, что он ощущал свою внутреннюю связь с ремеслом, а промышленной техники чурался. Толстой, который явно знал в этом толк, затрагивает нерв рассказчицкого дарования у Лескова, называя его первым, «кто обратил внимание на недостаточность экономического прогресса ⟨...⟩. Странно, что Достоевского так много читают ⟨...⟩. И, напротив, я просто не понимаю, почему не читают Лескова. Он правдивый писатель». В своей лукавой и озорной истории «Стальная блоха», располагающейся где-то между легендой и шванком, Лесков воспел ремесло серебряных дел мастеров из Тулы. Их выдающееся

произведение, стальная блоха, попадается на глаза Петру Великому *, и он убеждается в том, что русским не стоит тушеваться перед англичанами.

Духовный образ той ремесленной сферы, из которой родом сам рассказчик, никогда, пожалуй, не был представлен столь впечатляюще, как это сделал Поль Валери[9]. Он говорит о совершенных вещах в природе — о жемчужинах без изъяна, о выдержанных винах с полным букетом, о творениях безукоризненной формы — и называет их «драгоценным следствием длинной цепи схожих друг с другом причин». Временны́е пределы в нагромождении этих причин определяло только совершенство. «Эта терпеливая работа природы, — продолжает Поль Валери, — когда-то была скопирована человеком. Миниатюры, тончайшая резьба по слоновой кости, камни, совершенные по полировке и выделке, лаковые миниатюры или работы живописца, на которых друг на друга накладываются тонкие прозрачные слои ⟨...⟩, — все эти результаты терпеливых, самоотверженных усилий исчезают, и прошло то время, когда на них не жалели времени. Современный человек откладывает в сторону любое занятие, которое нельзя сократить по времени». Современному человеку удалось сократить даже повествование. Мы стали свидетелями становления жанра «short story» [*англ.* короткий рассказ], который выломался из устной традиции и более не позволяет неспешно наносить тонкие и прозрачные слои, что являло собой когда-то наиболее точную картину того способа, с помощью которого совершенное повествование выступает на свет из-под слоев его многократного пересказывания.

* В рассказе «Стальная блоха», получившем позднее название «Левша», речь идет об Александре I. — *Прим. переводчика.*

X

Валери завершает свои размышления следующей фразой: «Все выглядит так, словно утрата мысли о вечности совпадает с растущей неприязнью к длительному труду». Мысль о вечности изначально имела своим сильнейшим источником смерть. Если эта мысль исчезает, то, заключаем мы, смерть, по всей видимости, изменила свой облик. Получается так, что именно это изменение уменьшило сообщательную способность опыта в такой степени, что искусству рассказывания пришел конец.

На протяжении нескольких столетий можно проследить, как в обыденном сознании мысль о смерти постепенно лишалась своего всеприсутствия и образной силы. На последних этапах этот процесс стремительно ускоряется. И в течение девятнадцатого столетия буржуазное общество, с его институтами гигиены и социального устройства, частной и публичной жизни, породило побочный эффект, который на уровне подсознания был, возможно, главной целью этого общества: огородить людей от необходимости созерцания умирающих. Умирание, бывшее когда-то публичным процессом в жизни отдельного человека, и процессом чрезвычайно характерным (стоит только вспомнить о средневековых изображениях, на которых смертное ложе становилось троном, и к нему через широко распахнутые двери дома умирающего проталкивается народ), — это умирание в течение Нового времени все более вытесняется из поля внимания живущих. Прежде не существовало дома или комнаты, в которой когда-то кто-то не умирал (то ощущение времени, которое раскрывает известная надпись на солнечных часах в Ибице, — Ultima multis [*лат.* Для многих — последний

час], — в Средние века было доступно человеку и в пространственном восприятии). Ныне же очищены от смерти дома горожан, насельников на холмах вечности, и когда жизнь их клонится к закату, наследники свозят их в санатории или в больницы. И дело тут в том, что не одно только знание или мудрость человеческая, но прежде всего сама прожитая человеком жизнь — материал, из которого делаются истории, — в первую очередь у умирающего принимает форму, доступную передаче другим. Подобно тому, как внутри человека с исходом жизни приходит в движение некая череда картин, состоящая из всплывающих в памяти видений и образов, среди которых он, сам того не постигая, встречает самого себя, — так же в один миг в его выражении лица и взгляде проступает незабываемое, сообщая всему, что его касается, авторитетность, значительность, которой даже самый мелкий торгаш наделен для живых, что обступили его смертное ложе. Эта авторитетность стоит у истоков рассказанного.

XI

Смерть является оправданием всему, о чем может сообщить рассказчик. Он позаимствовал у смерти ее авторитет. Иными словами: его истории восходят к истории природы. В особенно отчетливой форме это выражено в одной из самых красивых историй, которую создал несравненный Иоганн Петер Гебель. Она входит в «Ларец драгоценностей рейнского друга дома», называется «Неожиданное свидание» и начинается с обручения молодого парня, который трудится в Фалунских горных рудниках. Накануне предстоящей свадьбы смерть настигает рудокопа в глубине штольни. Невеста хранит

ему верность и после его гибели, а живет она очень долго, и однажды, уже древней старухой, ей предстоит опознать своего жениха, когда из засыпанной штольни на свет божий поднимают труп, который избежал разложения потому, что пропитался витриолем железа. После этого свидания и ее призывает к себе смерть. Когда Гебель в ходе своего рассказа стоял перед необходимостью наглядно представить долгую череду прошедших лет, он сделал это следующими словами: «Меж тем город Лиссабон в Португалии был разрушен землетрясением, и был распущен орден иезуитов и осуществлен раздел Польши, и умерла императрица Мария-Терезия, и Штрувензее казнен по приговору суда, Америка добилась независимости, а объединенные французские и испанские войска не смогли завоевать Гибралтар. Турки уже заточили генерала Штейна в Ветеранской пещере в Венгрии, а император Иосиф уже закончил свой земной путь. Шведский король Густав уже завоевал русскую Финляндию, и уже началась французская революция и затяжная война, и сошел в могилу император Леопольд II. Наполеон уже завоевал Пруссию, и англичане уже подвергли Копенгаген обстрелу из орудий, а землепашцы сеяли и жали. И мельник молол, и кузнецы ковали, и рудокопы отбивали породу в своей подземной мастерской в поисках железоносной жилы. Однако в ту минуту, когда рудокопы в Фалуне в 1809 году...». Ни один из рассказчиков не укоренял свою историю в историю природы глубже, чем совершает это Гебель, просто перечисляя события. Стоит только внимательно вчитаться в эту хронологию: смерть в ней появляется с такой же регулярной последовательностью, как фигура с косой в череде фигурок, которые в полдень движутся по кругу в часах монастырской башни.

XII

Любое исследование определенной эпической формы затрагивает проблему ее соотношения с историографией. Можно пойти еще дальше и поставить вопрос, не является ли историческая наука точкой снятия творческих различий между всеми формами эпики. В этом случае историческое описание соотносилось бы с эпическими формами так, как белый свет соотносится с цветами спектра. Как бы там ни было, среди всех эпических форм не существует ни одной, происхождение которой из чистого, бесцветного света историографии было бы столь же несомненным, как историческая хроника. В широкой полосе ее цветового спектра способы, к которым прибегает повествование, распределяются как оттенки одного и того же цвета. Хронист, летописец — рассказчик истории. Вспомним отрывок из Гебеля, который написан вполне в духе хроники, и без особого труда определим разницу между тем, кто пишет историю (историком), и тем, кто ее рассказывает (летописцем). Историк вынужден тем или иным образом объяснять события, с которыми он имеет дело; ни в каком случае он не может удовлетвориться тем, чтобы просто представить их как образцы хода мировой истории. Однако именно этим занят летописец, что особенно отчетливо проявляется у классических представителей этого способа рассказывания, у летописцев Средневековья, которые были предшественниками современных историографов. Хронисты Средних веков кладут в основу своего повествования об истории божественный план спасения, который невозможно постичь, и тем самым они с самого начала снимают с себя груз необходимости доказательного объяснения. Место объяснения заступает изложение, которое озабо-

чено не тщательным связыванием определенных событий в одну цепь, а тем, каким образом эти события включены в великий непостижимый мировой процесс.

Не имеет никакого значения, обусловлен ли ход мировых событий историей спасения или естественной историей. В рассказчике летописец сохранился в измененном, как бы в обмирщенном образе. Лесков относится к тем, чьи произведения особенно отчетливо свидетельствуют о таком положении дел. Как летописец с его эсхатологической ориентацией, так и рассказчик с его профанными устремлениями, оба они погружены в свое занятие так глубоко, что во многих повествованиях невозможно различить, является ли тканевая основа, в которую они вплетаются, золотой основой религиозного воззрения на ход вещей или пестрядинной основой мирского мировоззрения. Стоит вспомнить рассказ «Александрит», который переносит читателя «в старину, когда и камни в недрах земли, и планеты в выси небесной — все были озабочены судьбой человека, а не нынче, когда и в небесах горе, и под землею — все охладело к судьбе сынов человеческих и несть им оттуда ни гласа, ни послушания. Все вновь открытые планеты уже не получили никаких должностей для гороскопов: много есть и новых камней, и все они смерены, свешены, сравнены по удельной тяжести и плотности и затем ничего они не вещают, ни от чего не пользуют. Прошел их черед говорить с человеком».

Как видим, не представляется возможным дать однозначную характеристику ходу мира, о котором повествует в этом рассказе Лесков. Определен он эсхатологической или естественной историей? Ясно только, что он, именно как ход мировых событий,

располагается вне всех собственно исторических категорий. По словам Лескова, эпоха, в которую человек ощущал себя в единении с природой, миновала. Шиллер называл это мировое время эпохой наивной поэзии. Рассказчик сохраняет ей верность, его взгляд не отрывается от циферблата, на фоне которого движется процессия тварных созданий, то возглавляемая смертью, то опережающая смерть, жалко плетущуюся позади всех.

XIII

Редко кто отдает себе отчет в том, что наивное отношение слушателя к рассказчику определяется интересом, связанным со стремлением запомнить рассказываемое. Главным центром для наивного и беспристрастного слушателя предстает желание обеспечить возможность пересказать рассказ другим. Память является главным эпическим даром прежде всех прочих. Лишь благодаря всеохватной памяти эпическое сказание, с одной стороны, может включать в себя весь ход вещей, а с другой стороны, с их исчезновением, примириться с всесилием смерти. Нет ничего удивительного в том, что для простого человека из народа, которого Лесков однажды придумал для себя, царь, являющий собой центр мирового круга, в котором вершится история, обладает всеохватнейшей памятью. «Наш император, — говорится у него, — и вся его семья действительно обладают совершенно удивительной памятью».

Мнемозина, богиня памяти, была у греков музой эпической поэзии[10]. Это имя побуждает наблюдателя вернуться на распутье мировой истории. Ведь если то, что записано памятью (историография), предстает как снятие различий между эпическими формами (как ве-

ликая проза есть снятие творческого различия между разными стихотворными размерами), то самая древняя ее форма, эпос, в силу снятия различия, включает в себя рассказ и роман. Когда затем в последующие века роман стал выделяться из лона эпоса, то оказалось, что в нем мусический элемент эпической поэзии, то есть память, выступает в совершенно ином виде, чем в рассказе.

Воспоминание служит началом цепи традиции, которая передает события от поколения к поколению. Воспоминание есть мусическое начало эпоса в широком смысле слова. Оно охватывает мусические виды эпического. Среди них на первом месте тот вид, воплощением которого предстает рассказчик. Этот вид эпического и служит основой сети, которую в конце концов образуют все истории, переплетаясь друг с другом. Одна история продолжает другую, как это всегда любили демонстрировать великие рассказчики, и прежде всего — рассказчики восточные. В каждом из них живет Шехерезада, которая в любой момент своей истории припоминает еще одну, новую историю. Таковы эпическая *память* и мусическое начало повествования. Этому началу, однако, следует противопоставить другой, как бы более узкий мусический принцип, который первоначально, то есть внутри эпоса, содержится как мусическое начало романа еще не разделенным с мусическим началом рассказывания. Во всяком случае, он иногда ощутим в эпических сказаниях. И прежде всего в торжественных местах гомеровского эпоса, каковыми являются обращения к музе в его начале. То, что заявляет о себе в этих местах, является памятью романиста, связанной с вечностью, в противоположность короткой памяти рассказчика. Первое причастно *одному* герою, *одному* опасному путешествию или *одной*

битве; второе — *многим* разрозненным событиям. Иными словами, то, что в качестве мусического начала романа становится на сторону памяти, то есть мусического начала рассказывания, является *припоминанием*, после того как с распадом эпоса единство их истока стерлось в воспоминании.

XIV

«Никто, — говорит Паскаль[11], — не умирает в такой бедности, чтобы после него что-нибудь да не оставалось». Конечно же, остаются и воспоминания — вот только на них не всегда отыскивается наследник. Романист вступает в права владения этим наследством, и редко дело обходится без глубокой меланхолии. Ведь именно так, как сказано в романе Арнольда Беннета[12] об умершей героине («Она вообще никогда не жила настоящей жизнью»), обычно обстоит дело и с наследством, которое достается роману. Наиболее важным наблюдением над этой стороной предмета мы обязаны Георгу Лукачу[13], который видел в романе форму «трансцендентальной бездомности». Одновременно роман, по Лукачу, является единственной формой, которая включает время в ряд своих основополагающих принципов. «Время, — говорится в его „Теории романа“, — может лишь тогда получить основополагающее значение, когда прекращается связь с трансцендентальной родиной ⟨...⟩. Только в романе ⟨...⟩ отделяются друг от друга смысл и жизнь, а вместе с ними сущностное и временное: можно даже, пожалуй, сказать, что все внутреннее действие романа есть не что иное, как борьба с могуществом времени ⟨...⟩. И из этого мужественно-смиренного чувства возникают ⟨...⟩ эпические переживания времени — надежда

и воспоминание ⟨...⟩. Только в романе ⟨...⟩ встречается творческое воспоминание, касающееся непосредственно предмета и его преобразующее ⟨...⟩. Двойственность внутреннего и внешнего миров может быть здесь устранена для субъекта» только в том случае, «если он усматривает органическое единство всей своей жизни в том, что его нынешнее бытие результат всей прожитой жизни, сконцентрированной в воспоминании ⟨...⟩; понимание этого единства ⟨...⟩ становится бессознательно-интуитивным охватом недостижимого, а потому невыразимого жизненного смысла». *(Перевод Г. Бергельсона.)*

«Смысл жизни» на самом деле и есть тот центр, вокруг которого движется роман. Вопрос о смысле жизни является, однако, не чем иным, как доступным выражением растерянности, с которой читатель обнаруживает себя помещенным именно в эту описанную жизнь. Здесь — «смысл жизни», там — «мораль истории»: роман и рассказывание стоят друг напротив друга, держа свои лозунги, и по ним можно определить совершенно разное историческое положение этих художественных форм. Если самым первым совершенным образцом романа является «Дон Кихот», то самым последним, возможно, — «Воспитание чувств». В заключительных словах этого романа смысл, который буржуазная эпоха в начале своего заката обнаружила в своих поступках, осаждается, словно сусло в сосуде жизни. Фредерик и Делорье, друзья юности, вспоминают о прежних годах своей дружбы. Была там и такая маленькая история: однажды они в своем родном городке тайком и дрожа от страха прокрались в публичное заведение, ничего предосудительного при этом не совершив, кроме как преподнеся содержательнице заведения букет цветов, сорванных у них в саду:

«Произошла целая история, которая не позабылась и три года спустя.

Они с величайшими подробностями припоминали это событие, и каждый пополнял то, что позабыл другой; а когда они кончили, Фредерик сказал:

— Это лучшее, что было у нас в жизни!

— Да, пожалуй! Лучшее, что было у нас в жизни! — согласился Делорье». *(Перевод А. Федорова.)*

С таким знанием роман приходит к концовке, которая в более строгом смысле присуща именно ему, а не рассказыванию. В действительности не существует рассказываемой истории, в которой утратил бы право на существование вопрос: «А что было дальше?» Роман, напротив, не может надеяться на то, чтобы сделать хоть меленький шажок по ту сторону границы, на которую он приглашает читателя, дабы тот постарался постичь смысл жизни благодаря слову «конец», завершающему роман.

XV

Тот, кто слушает историю, находится в обществе рассказчика; даже тогда, когда он ее читает, он включен в это общество. А вот читатель романа одинок. Он более одинок, чем любой другой читатель. (Ведь даже тот, кто читает стихотворение, готов наполнить слова своим голосом, чтобы его услышали.) В своем одиночестве читатель романа осваивает его материал более ревностно, чем другие. Он готов без остатка усвоить его, проглотить, так сказать. Да, он уничтожает, он проглатывает материал, как огонь пожирает дрова в камине. Напряжение, пронизывающее роман, очень похоже на воздушную тягу, которая поддерживает в камине пламя и усиливает его игру.

Жгучий интерес читателя питается сухим материалом. Что это означает? «Человек, который умирает в тридцать пять лет, — сказал однажды Мориц Гейман[14], — в любой точке своей жизни предстает человеком, который умирает в тридцать пять». Вряд ли существует что-либо более сомнительное, чем данное утверждение. Исключительно из-за того, что в этой фразе делается ошибка во временно́й форме глагола. Человек, который умер в тридцать пять лет, — так звучит истина, которая здесь имелась в виду, — в *припоминании* будет представать в каждый момент своей жизни как человек, который умирает в тридцать пять лет. Иными словами: фраза, которая не имеет смысла в действительной жизни, для жизни в воспоминании предстает не подлежащей сомнению. Нельзя представить суть романного персонажа лучше, чем это сделано в данной фразе. В ней сказано, что «смысл» его жизни раскрывается лишь из перспективы его смерти. И читатель романа действительно ищет людей, из судеб которых он может вычитать «смысл жизни». Он должен поэтому тем или иным образом заранее быть уверенным, что ему будет дана возможность сопережить вместе с персонажем его смерть. В крайнем случае, сопережить смерть в переносном смысле слова — конец романа. Однако лучше, если в собственном смысле. Как эти люди дают ему понять, что смерть уже ожидает их, и смерть совершенно определенная и в совершенно определенном месте? Вот тот вопрос, который питает прожорливый интерес читателя к романному событию.

Роман, таким образом, не потому значителен, что он, к примеру, поучительным образом представляет нам чужую судьбу, а потому, что эта чужая судьба благодаря пламени, ее поглощающему, сообщает нам

некое тепло, которое нам никогда не добыть из нашей собственной судьбы. То, что влечет читателя к роману, — это надежда согреть свою пронизанную холодом жизнь, согреть смертью, о которой он читает.

XVI

«Лесков, — пишет Горький, — это писатель, укорененный в народе глубочайшим образом и не затронутый никакими чужими влияниями». Великий рассказчик всегда укоренен в народе, в первую очередь в ремесленных слоях. И сколь многообразно представляют эти слои крестьянский, морской и городской элемент на разных стадиях их экономического и технического развития, столь же многообразны и понятия, в которых для нас запечатлеваются сокровища их опыта. (Не говорим уже о вовсе не малой доле, которая принадлежит торговому сословию в искусстве рассказывания; оно в меньшей степени умножало поучительное содержание и в большей оттачивало уловки, с помощью которых удавалось приковывать внимание слушателей. В круге рассказов из «Тысячи и одной ночи» оно оставило глубокий след.) Коротко говоря, несмотря на элементарную роль, которую играет рассказывание в обиходе человечества, понятия, сохраняющие соль рассказов, очень разнообразны. У Лескова они наиболее отчетливо представлены в религиозной перспективе, у Гебеля сами собой включаются в педагогическую направленность Просвещения, у По выступают как традиция герметизма, а у Киплинга находят последнее прибежище в кругу британских моряков и солдат колониальных войск. При этом всем великим рассказчикам свойственна беззаботность, с которой они, словно по лестнице, движутся вверх и вниз по ступенькам своего

опыта. Лестница, один конец которой уходит в глубь земли, а другой теряется в облаках, предстает как образ коллективного опыта, для которого даже самый глубокий шок опыта индивидуального, то есть смерть, не является препоной и препятствием.

«И если они не умерли, то живы и по сей день», — говорится в сказке. Сказка, которая и по сей день является первым советчиком для ребенка, потому что когда-то она была первым советчиком для всего человечества, тайно продолжает жить в повествовании. Первым истинным рассказчиком был и есть тот, кто рассказывал сказки. Сказке было известно, чего стоит хороший совет, и там, где нужда была горше всего, помощь сказки была всего ближе. Эта нужда связана с мифом. Сказка доносит до нас весть о самых древних усилиях, предпринимавшихся человечеством, чтобы сбросить с себя кошмар, которым миф сдавливал его грудь. В образе дурака сказка показывает нам, как человечество «прикидывается глупым» по отношению к мифу; в образе младшего брата она показывает нам, как растут его шансы с удалением от мифического, архаического времени; в образе героя, который отправился по белу свету, чтобы научиться бояться, она показывает нам, что предметы, которые вызывают в нас страх, могут быть нами постигнуты; в образе умного героя она показывает нам, что вопросы, которые задает нам миф, очень просты, как проста загадка Сфинкса; в образах животных, которые в сказке приходят на помощь ребенку, она показывает нам, что природа подчинена не только мифу, что она с большей охотой льнет к человеку. С незапамятных времен сказка учила человечество, как и по сю пору учит детей, тому, что силам мифического мира следует противостоять хитростью и смелостью. (Так сказка поляризует мужество, прибегая

к диалектике: мужество низшего плана — хитрость — и мужество плана высшего — храбрость.) Раскрепощающее волшебство, которым владеет сказка, не включает в игру природу, как это делает миф, а является указанием на ее сообщничество с освобожденным человеком. Это сообщничество зрелый человек ощущает только иногда, а именно, в состоянии счастья; однако ребенку оно впервые становится доступным в сказке и приводит его в счастливое расположение духа.

XVII

Мало кто из рассказчиков являет по отношению к духу сказки такое глубокое родство, как Лесков. При этом речь идет о тенденциях, которые поддержаны догматами Греко-католической церкви. В этих догматах, как известно, играет значительную роль отвергнутая Римской церковью мысль Оригена[15] об апокатастазисе — о попадании всех душ в рай. Лесков находится под очень сильным влиянием Оригена. Он намеревался перевести его труд «О первопричинах». В согласии с верованиями русского народа, он толковал воскресение в меньшей степени как преображение и в большей (в смысле, родственном сказочному) — как снятие чар. Такая трактовка идей Оригена положена в основу «Очарованного странника». Здесь, как и во многих других историях Лескова, речь идет о смешении сказки и легенды, схожем с тем смешением сказки и саги, о котором Эрнст Блох[16] пишет в одном месте, где он по-своему трактует наше расставание с мифом и сказкой. «Смесь сказки и легенды, — говорится у него, — это не есть собственно мифическое в ней, — мифическое, которое кажется таким завораживающим и статичным, но не теряющим тем не менее связи с людьми.

Столь „мифическими“ в саге предстают персонажи, схожие с даосистскими, прежде всего образы древних стариков, к примеру такая пара, как Филемон и Бавкида[17]: чудесно спасшиеся и теперь природно покоящиеся. И наверняка это соотношение есть в дао Готхельфа, пусть и не столь значительном; оно местами лишает сагу локальности чар, спасает свет жизни, человечески собственный свет жизни, спокойно горящий как внутри, так и снаружи». «Чудесно спасшиеся» создания возглавляют процессию лесковских творений, и это — праведники. Павлин, Фигура, тупейный художник, медвежий сторож, человек на часах — все они, воплощающие мудрость, доброту, утешение мира, толпятся вокруг рассказывающего. Очевидно, что все они пронизаны воздействием имаго матери писателя. «Она была, — так рассказывает о ней Лесков, — столь добра душой...»*.

Праведник является заступником тварного существа и одновременно его высшим олицетворением. У Лескова он наделен материнскими свойствами, которые иногда возвышаются до мифического начала (и тем самым, правда, угрожают разрушить чистоту сказки). Характерным в этом смысле является главный герой его рассказа «Котин доилец и Платонида». Крестьянин Пизонский наделен качествами обоих полов. Мать в течение двенадцати лет воспитывала его как девочку. Одновременно с мужским началом в нем зреет и начало женское, и его двуполость «становится символом Богочеловека».

Лесков видит в этой ситуации достижение высоты тварного начала и одновременно, вероятно, мост между

* В рассказе о своей матери говорит герой, а не рассказчик (Лесков). — *Прим. переводчика.*

дольним и горним миром. Ведь эти по-земному мощные, наделенные материнским началом образы мужчин, которые постоянно являют свой дар рассказывания, сопоставимый с авторским, в расцвете своих сил свободны от власти полового влечения. В этом они, однако, не воплощают собственно аскетический идеал; скорее воздержание у этих праведников в столь малой степени имеет приватный характер, что оно становится элементарным противоположным полюсом по отношению к разнузданной похоти, которую рассказчик воплотил в «Леди Макбет Мценского уезда». Если расстояние, разделяющее Павлина и купеческую жену, определяет широту тварного мира, то Лесков в не меньшей степени измерил его глубину в иерархии сотворенных им персонажей.

XVIII

Иерархия тварного мира, который в праведнике восходит до самых предельных высот, в многократной градации тянется вниз в пропасть неживого. При этом следует вспомнить об одном особенном обстоятельстве. Весь этот тварный мир у Лескова обретает звучание не столько в голосе человеческом, сколько в том, который можно назвать по заглавию одного из самых значительных его рассказов, — в «Голосе природы». В этом рассказе речь идет о мелком чиновнике Филиппе Филипповиче, всеми правдами и неправдами старающемся заполучить к себе на постой фельдмаршала, который проезжает через его городок. Это ему удается. Гостю, которого настойчивое приглашение чиновника поначалу удивляет, со временем начинает казаться, что он узнаёт в этом чиновнике кого-то, с кем раньше встречался. Кого же, он вспомнить никак не может. Стран-

но, что хозяин со своей стороны не желает раскрыть себя. Наоборот, он каждый день кормит важную персону отговоркой, что-де «голос природы» не преминет однажды явственно зазвучать. Так продолжается до тех пор, пока гостю незадолго до отъезда не приходится выполнить обещание, данное им хозяину прилюдно, и позволить, чтобы зазвучал «голос природы». Жена хозяина выходит из комнаты. Она «идет назад с большою, ярко отполированною медною валторною, и подала ее мужу; а он взял, приложил трубу к устам и весь в одно мгновение переменился. Только что надул щеки и издал могучий раскат, как фельдмаршал закричал: „Узнаю, брат, тебя, сейчас узнаю: ты егерского полка музыкант, которого я за честность над плутом интендантом присматривать посылал". „Точно так, ваша светлость, — отвечал хозяин. — Я вам этого напоминать и не хотел, а сама природа напомнила"». То, как глубинный смысл этой истории прячется за ее вздорностью, дает понять великолепный юмор Лескова.

Этот юмор проявляется в том же рассказе еще более потаенным образом. Мы слышали, что мелкий чиновник был направлен «за честность над плутом интендантом присматривать». Так говорится в конце, в сцене узнавания. В самом начале рассказа, однако, мы слышим о хозяине следующее: «Местные обитатели все этого человека знали, и знали, что сан у него не велик — так как он был не штатский, не военный, а просто смотрителишка при каком-то местном маленьком комендантском или комиссариатском запасе, и грыз вместе с крысами казенные сухари да подошвы, и таким манером себе как раз ⟨...⟩ хорошенький деревянный домик ⟨...⟩ нагрыз». Как видим, в этой истории проявляет себя традиционная симпатия, которую рассказчик испытывает к плутам и мошенникам. Вся

литература шванков свидетельствует об этом. Эта симпатия не исчезает и на вершинах искусства: Гебель в своих произведениях в самые верные провожатые среди всех своих героев берет Цундельфридера, Цундельхайнера и рыжего Дитера. Правда, и для Гебеля праведник играет главную роль на сцене theatrum mundi [*лат.* мировой театр]. Поскольку, однако, никто не в силах справиться с этой ролью, она переходит от одного человека к другому. От бродяги к мошеннику, от плута к простаку, выскакивающим на сцену, чтобы каждому в свой черед сыграть эту роль. Всегда у Гебеля это означает движение от одной человеческой истории к другой, всегда это импровизация на моральные темы. Гебель — несомненный казуист. Он ни за какую цену не солидаризуется ни с одним из принципов, однако ни один из них не отвергает, ведь каждый из них когда-нибудь может стать инструментом для праведника. Сравним это с позицией Лескова. «Я сознаю, — пишет он в рассказе „По поводу ‘Крейцеровой сонаты’ “, — что в мои соображения входит гораздо больше практицизма, чем отвлеченной философии и возвышенной морали, но тем не менее я склонен так думать, как думаю». В общем и целом моральные катастрофы, которые происходят в лесковском мире, по сравнению с моральными происшествиями у Гебеля предстают как величавые и безмолвные воды Волги по отношению к говорливому и плещущему через край мельничному ручью. Среди исторических рассказов Лескова есть много таких, в которых страсти действуют с разрушительной силой, подобной гневу Ахилла или ненависти Хагена[18]. Удивительно, как ужасающе глубоко может погрузиться во мрак мир у этого автора и с каким величием злое начало воздевает в нем свой скипетр. Лесков — и это, пожалуй, одна из немногих черт, которые

объединяют его с Достоевским, — явно ощущал в своей душе настроения, связывавшие его с антиномистской этикой. Стихийные характеры его «Рассказов о старых годах» в своей безоглядной страсти способны идти до конца. Однако этот конец именно мистикам казался особенно близким к точке, в которой абсолютная порочность обращается в святость.

XIX

Чем ниже Лесков спускается вниз по тварной лестнице, тем очевиднее его мировидение приближается к мистическому. Вообще, как будет показано, многое говорит за то, что и в этом проявляется черта, которая содержится в самой природе рассказчика. Правда, лишь немногие отваживались опускаться в глубины неживой природы, и в новейшей повествовательной литературе есть лишь немного примеров, когда голос безымянного рассказчика, существовавшего до всякой письменности, звучит столь явственно, как в рассказе Лескова «Александрит». В нем речь идет о камне, пиропе. Низшим уровнем тварного является каменная порода. Однако для рассказчика именно она непосредственно примыкает к высшему уровню. Ему дано прозревать в этом полудрагоценном камне, в природе, естественное пророчество окаменевшей, неживой природы, касающееся исторического мира, в котором живет сам рассказчик. Мир этот — мир Александра II. Рассказчик — или скорее человек, которого он наделяет своим знанием, — это резчик по камню, зовут его Венцель, и он в своем ремесле достиг наивысшей искусности. Его можно поставить рядом с тульскими серебряных дел мастерами и сказать, что — по мысли Лескова — совершенный ремесленник вхож в самые потаенные покои тварного

царства. Он предстает инкарнацией благочестия. Об этом резчике по камню сказано следующее:

«...он вдруг схватил меня за кольцо с александритом, который теперь при огне был красен, и закричал:

— ⟨...⟩ Смотрите, вот — вот тот вещий русский камень ⟨...⟩! Коварный сибиряк! он всегда был зелен, как надежда, а к вечеру облился кровью. От первозданья он таков, но он все прятался, лежал в земле и позволил найти себя только в день совершеннолетия царя Александра, когда пошел его искать в Сибирь большой колдун, волшебник ⟨...⟩.

— Вы говорите пустяки, — перебил я. — Этот камень нашел не волшебник, а ученый — Норденшильд!

— Колдун! Я говорю вам — колдун, — закричал громко Венцель. — Смотрите, что это за камень! В нем зеленое утро и кровавый вечер ⟨...⟩. Это судьба, судьба благородного царя Александра!

И старый Венцель отвернулся к стене, опер голову на локоть и ⟨...⟩ заплакал».

Вряд ли можно приблизиться к значению этого важного рассказа больше, чем процитировав несколько слов Поля Валери, написанных им по совершенно другому поводу.

«Взгляд художника, — говорит он в работе „Размышления художника“, — может достичь почти мистических глубин. Предметы, на которые падает этот взгляд, утрачивают свои имена: тени и свет образуют совершенно особую систему, представляют собой совершенно особые вопросы, которые никак не связаны с наукой, неподвластны никакой практике, а приобретают бытие и ценность исключительно из определенных согласий, которые устанавливаются между душой, глазом и рукой у того, который рожден, чтобы охватить их в собственной душе и вызвать их к жизни».

Душа, глаз и рука помещены этими словами в одну и ту же связь. Взаимодействуя друг с другом, они определяют практику жизни. Нам эта практика более недоступна. Роль руки в производстве стала намного более скромной, а место, которое она заполняла во время рассказа, опустело. (Ведь рассказывание с чувственной стороны ни в коем случае не является делом одного только голоса. В подлинном рассказывании участвует и рука, которая с помощью жестов, приобретенных в труде, стократно подкрепляет то, что предстает в виде звука.) Та древняя координация души, глаза и руки, которая возникает в словах Валери, являет собой ремесленную координацию, с которой мы сталкиваемся там, где искусство рассказывания пребывает у себя дома. Да, можно пойти дальше и задаться вопросом, не является ли отношение, в котором рассказчик находится со своим материалом, с человеческой жизнью, собственно отношением ремесленника? Не заключается ли его задача именно в том, чтобы обрабатывать сырой материал опыта — чужого и своего — основательным, полезным и уникальным образом? Речь идет о переработке, которую, пожалуй, лучше всего объясняет пословица, если ее понимать как своего рода идеограмму рассказа. Пословицы, как можно, пожалуй, выразиться, являются руинами, оставшимися на месте старых историй, и в них мораль, словно плющ вокруг стены, обвивается вокруг жеста.

С этой точки зрения рассказчик вступает в сонм учителей и мудрецов. Он способен дать совет не так, как это делает пословица, — в некоторых случаях, а так, как это делает мудрец, — на все случаи жизни. Ведь ему дано оглядываться на целую жизнь. (Кстати, эта жизнь включает в себя не только собственный опыт, но и немалую толику опыта чужого. И даже то, что

рассказчик знает понаслышке, вливается в самое личное его достояние.) Ему отпущен дар — рассказать о своей жизни, и ему дано величие — умение рассказывать *всю* свою жизнь. Рассказчик — человек, который способен полностью сжечь фитиль своей жизни в мягком пламени рассказа. Именно на этом основывается ни с чем не сравнимое настроение, которое возникает у Лескова столь же явно, как и у Гауфа[19], у По столь же явно, как и у Стивенсона. Рассказчик — это та фигура, в которой праведник встречается с самим собой.

История литературы и литературоведение

Историю отдельных наук всегда пытаются представить в виде некоего замкнутого развития. Об автономности наук говорят с особой охотой. И если под этой формулой первоначально понимают лишь понятийную систему отдельных дисциплин, то представление об автономии все же легко перетекает в область истории и ведет к попытке представить историю науки как самостоятельный, изолированный процесс вне общих культурно-политических событий. Мы не станем здесь спорить о праве на такой подход; независимо от решения этого вопроса, при оценке наличного состояния научной дисциплины возникает необходимость представить полученные результаты не только как звено в автономном историческом развитии этой науки, но и прежде всего как элемент общекультурной ситуации в соответствующий момент времени. Если, как будет изложено ниже, история литературы находится в состоянии кризиса, то кризис этот — лишь частное явление кризиса более общего. История литературы — не только научная

дисциплина, но и сама она в своем развитии является определенной составляющей всеобщей истории.

Что касается второго, сомнений быть не может. Но справедливо ли первое утверждение? Является ли история литературы исторической дисциплиной? Ниже будет показано, в каком смысле на этот вопрос следует ответить отрицательно; представляется дешевым приемом начать с указания на то, что она с самого начала не складывалась, как это можно было бы предположить из ее названия, в рамках истории. В XVIII столетии она как отрасль художественного образования, как своего рода прикладное вкусоведение, располагалась между учебником эстетики и каталогом книготорговца.

Первым прагматическим историком литературы предстает Гервинус, опубликовавший в 1835 году первый том своей «Истории национальной художественной литературы немцев». Он относил себя к исторической школе; великие произведения предстают для него «историческими событиями, поэты — гениями общественной активности, а суждения о них имеют далеко идущее публичное воздействие. Эта аналогия с мировой историей столь тесно сближается у Гервинуса с его индивидуальной позицией, сколь тесно связан с нею его метод замены отсутствующих художественно-философских взглядов на „сопоставление“ великих произведений с „родственными“ им». Подлинное соотношение между литературой и историей это блестящее, однако методологически наивное сочинение не в состоянии было осмыслить, не говоря уже о том, чтобы поставить вопрос об отношении общей истории к истории литературы. Если бросить взгляд на попытки, предпринимавшиеся в этом направлении вплоть до середины столетия, то очевидно, насколько необъясненным осталось место литературной истории как

внутри самой истории, так и по отношению к ней. У таких людей, как Михаэль Бернайс, Рихард Хайнцель, Рихард Мария Вернер, регресс доходит как раз до этой теоретической беспомощности. Исследователи литературы более или менее намеренно отказались от ориентации на историю и выбрали близость к точным естественным наукам. Если прежде даже библиографически ориентированные компиляции обнаруживали представление об общем процессе, то теперь ученые с особым упорством обратились к отдельным штудиям, к «собиранию и сохранению». Однако эта эпоха позитивистской доктрины породила огромное количество «Историй литературы», которые были побочным продуктом строгих исследовательских изысканий, рассчитанным на профанного читателя. Панорама универсальной истории, которая изображалась в этих изданиях, была не чем иным, как своего рода удобной канвой изложения для авторов и читателей. «История литературы» Шерера[1], опирающаяся на точные факты и выделяющая три периода по три столетия каждый, может быть вполне понята как синтез двух основных направлений науки той поры. Критики по праву подчеркивали культурно-политические и организационные намерения, лежавшие в основе такого рода труда, вскрывая макартовскую картину колоссального триумфального шествия идеальных немецких характеров, положенную в ее основу. Центральные фигуры для полотна, созданного с широким размахом, Шерер «без разбора выхватывает из политического, литературного, религиозного или философского контекста, не ориентируясь на некую высшую необходимость, более того, не соблюдая даже внешней последовательности: он перечеркивает их воздействие воздействием отдельных произведений, возведенных в абсолют идей или поэтических образов, вследствие чего возникает разноцветная

мешанина, однако не складывается никакой исторической упорядоченности».

То, что здесь подготавливается, есть ложный универсализм культурно-исторического метода. Это развитие находит свое завершение в понятии наук о культуре, выдвинутом Риккертом[2] и Виндельбандом; сама победа культурно-исторического подхода была столь безграничной, что в «Немецкой истории» Лампрехта она превратилась в теоретико-познавательную основу прагматического подхода. Провозглашая «ценности», история раз и навсегда превратилась в подделку в духе модернизации, а наука стала служанкой культа, в котором «вечным ценностям» воскуряли фимиам в соответствии с неким синкретическим ритуалом. Стоит вспомнить о том, сколь короток был отсюда путь до самых грубейших заблуждений новейшей литературной истории, какие прелести кастрированная методика умела добыть, оперируя самыми отвратительными неологизмами и скрываясь за золотыми вратами «ценностей»: «Как вся поэзия в целом в конечном счете устремлена к миру «словоявленных» ценностей, так в формальном отношении она означает последний взлет и углубление непосредственных выразительных сил речи». Худо ли, хорошо ли, но после такого сообщения тебя не в состоянии ввергнуть в шок откровение, в соответствии с которым сам поэт переживает это «последнее возвышение и углубление» как «словострастие». «Произведение словесного искусства» ощущает себя в этом мире как дома, и редко какое-либо другое заклинаемое слово выставляло напоказ свое великое благородство, как слово «поэзия» [Dichtung]. Всеми упомянутыми средствами здесь утверждает свою значимость та наука, которая с головой выдает себя «широтой» своих интересов и тем, своими «синтетическими» манерами. Ее главное несчастье заключается в похотливом стрем-

лении к великому целому. Послушайте только: «С непреодолимой силой и чистотой являют себя духовные ценности ⟨...⟩, „идеи“, окрыляющие душу поэта и побуждающие ее к сотворению символов. Поэт во всякое мгновение, хотя и вне системы, однако достаточно явственно, дает нам почувствовать, каким ценностям или какому ценностному слою он отдает предпочтение; пожалуй, даже, какую иерархию ценностей он вообще признает». В этом болоте живет гидра школярской эстетики о семи головах: творческое начало, вчувствование, вневременность, подражание творению, сопереживание, иллюзия и эстетическое наслаждение. Тот, кто пожелает осмотреться в мире славословящих этому чудовищу, пусть наугад раскроет самый последний и вполне показательный сборник публикаций [1], в котором немецкие историки современной литературы сообщают о результатах своих трудов и из которого заимствованы приведенные выше цитаты. Тем самым мы вовсе не хотим сказать, что участники этого сборника солидарно ответственны друг за друга; конечно же, такие авторы, как Гумбель, Цизарц, Мушг, Надлер, выделяются на том фоне, на котором они здесь предстают. Тем явственнее становится, что даже мужи, обладающие высокими научными достижениями, не в состоянии или почти не в состоянии внести в содружество своих товарищей по профессии что-либо из той позиции, которая облагораживала прежнюю германистику. На того, кто осведомлен в делах поэзии, все их предприятие оказывает жуткое впечатление, как будто отряд громко марширующих наемников вламывается в прекрасное, прочное здание поэзии, заявляя, что намерен восхищаться его сокровищами и диковинками,

1 Philosophie der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Emil Ermatinger. Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag 1930. X, 478 S.

и в этот момент становится ясно: эти наемники перевернут вверх тормашками весь дом и разрушат все его устройство; они заняли здание, потому что оно удачно расположено и из него очень удобно обстреливать въезд на мост или железнодорожную линию, оборона которой столь важна в гражданской войне. Именно так история литературы обустроилась в доме поэзии, потому что с позиций «прекрасного», «ценностей внутреннего опыта», «идеального» и из других подобных им бойниц лучше всего вести огонь под надежной защитой стен.

Нельзя сказать, что войска, которые в этой малой войне залегли по другую линию фронта, обладают достаточной выучкой. Они состоят под началом историков литературы — материалистов, среди которых старина Франц Меринг[3] по-прежнему возвышается над всеми на целую голову. Значение этого человека заново подтверждает любая попытка написать материалистическую историю литературы, имевшая место после смерти Меринга. Отчетливее всего это заметно в книге «Немецкая литература в ее социальных, эпохальных и духовно-исторических условиях» Кляйнберга — в труде, который рабски копирует все шаблоны Ляйкснера или Кенига, чтобы затем все же украсить их по канве орнаментом вольнодумства: это смахивает на рамочку с мудрым изречением, украшающую обывательский домишко. Между тем сам Меринг — материалист скорее благодаря своим познаниям в области общей и экономической истории, чем благодаря своему методу. Его приоритеты восходят к Марксу, а выучка к Канту. Таков труд этого человека, который придерживался железного убеждения, что «благороднейшие сокровища нации» должны сохранять свое значение при любых обстоятельствах, и он в значительно большей мере

предстает консерватором в лучшем смысле этого слова, чем революционером.

Однако исторический колодец молодости питается водой из Леты. Ничто не вызывает такого обновления, как забвение. С кризисом образованности в такого рода истории литературы возрастает роль пустой показухи, наиболее отчетливо проявляющейся во многих популярных изложениях. Один и тот же затертый до дыр текст излагают то в одной, то в другой последовательности. Достижения подобной «Истории» уже давно никоим образом не связаны с наукой, ее функция исчерпывается тем, чтобы создать у определенных слоев общества иллюзию причастности к культурным ценностям художественной литературы. Лишь наука, которая откажется от своего музейного характера, в состоянии водрузить на место этой иллюзии реальность. Предпосылкой тому может стать не только решимость исключать лишнее, но и способность вполне сознательно включать движение литературной истории в определенное время и пространство, в котором число пишущих людей — а это не только литераторы и поэты — растет ежедневно и в котором технический интерес к письменной культуре обнаруживается намного более настойчиво, чем интерес возвышенный. Обратившись к анализу анонимной литературы, к примеру, литературы календарей и развлекательной литературы, а также к социологическому изучению публики, писательских союзов, книготорговли в разные эпохи, современные исследователи могли бы внести в это свой вклад, да они отчасти уже и начали это делать. Однако при этом, вероятно, в меньшей степени речь идет об обновлении процесса обучения с помощью науки, а в большей — об обновлении науки с помощью процесса обучения. Ведь в точной взаимосвязи с кризисом образования находится то, что история литературы совершенно

выпустила из поля зрения самую важную задачу, с которой она как «наука о прекрасном» появилась на свет, — речь идет о задаче дидактической.

Таковы исторические обстоятельства. Насколько здесь модернизация сгладила напряжение между познанием и практикой в музейном подходе к образованию, настолько в области истории она нивелировала напряжение между настоящим и прошлым, то есть между литературной критикой и историей литературы. Модернизированная литературная история вовсе не собирается оправдывать свое существование в современную эпоху, плодотворно постигая литературное прошлое, она ошибочно полагает, что имеет такое право благодаря предпочтению современной литературы. Удивительно, с какой готовностью академическая наука этому последовала. Если прежняя германистика исключала литературу своего времени из круга рассмотрения, то это вовсе не было, как сегодня полагают, мудрой предосторожностью, а являлось лишь аскетическим жизненным правилом подлинных ученых, которые служили непосредственно своей эпохе, исследуя прошлое в адекватных ей формах; стиль и позиция братьев Гримм подтверждают, что диететика, которой требовал такой труд, была не меньшей, чем диететика великого художественного творчества. Эту позицию заняло честолюбивое стремление науки сравняться по осведомленности с ежедневной столичной газетой.

Современная германистика эклектична, то есть совершенно лишена филологического начала, не в сопоставлении с позитивистским понятием филологии в духе Шерера, а в сравнении с представлениями братьев Гримм, которые никогда не пытались охватить предметное содержание вне слова и испытали бы ужас, если бы услышали о «просвечивающем», «идущем далеко за свои пределы» литературоведческом анализе.

Правда, с тех пор ни одному из поколений не удалось хоть сколько-то приблизиться к объединению исторического и критического подхода. И если во многом изолированная, а в некоторых своих образцах (Хеллингрaт[4], Коммерель[5]) примечательная литературная историография из кружка Георге в чем-то смыкается с академической историей литературы, то именно в том, что она по-своему впитывает в себя тот же антифилологический дух. Состав александрийского пантеона, известный из трудов этой школы (гений и доблесть, демон и кайрос[6], душа и фортуна), прямо находится на службе у тех, кто занят изгнанием духа истории. И идеалом этого научного направления было бы разделение всей немецкой литературы на священные рощи с храмами, в которых обитают поэты, причастившиеся вечности. Отпадение от филологической науки ведет в конце концов (и не в последнюю очередь в кружке Георге) к той ложной постановке вопроса, которая в растущей мере привносит смятение в труд историка литературы: насколько разум способен — и способен ли вообще — постичь произведение искусства? Совершенно забыли о той истине, что существование произведения искусства в определенную эпоху и его постижение есть лишь две стороны одного и того же положения вещей. Постичь эти стороны суждено монографическому подходу к произведениям и их формам.

«Что касается современной науки, — пишет Вальтер Мушг, — то можно сказать, что она в своих главных достижениях почти исключительно ориентирована на монографический подход. Нынешнее поколение в большой степени утратило вкус к обобщенным изложениям. Вместо этого оно погрузилось в постижение тех фигур и проблем, которые, как оно считает, эпоха универсальной истории в свое время оставила без

внимания». То, что новое поколение погрузилось в постижение фигур и проблем, это, пожалуй, верно. Верно и то, что прежде всего ему бы следовало погрузиться в произведения. Их жизненный круг и сфера их воздействия должны предстать как равноправные — наряду с историей их возникновения; стало быть, следовало бы заняться судьбой произведений, их восприятием у современников, переводами, славой. На этой основе произведение внутри себя приобретает форму микрокосмоса, или скорее — становится микроэоном. Ведь речь идет не о том, чтобы представлять произведения литературы в связи с их временем, а о том, чтобы в том времени, в которое они возникли, представлять то самое время, которое их стремится познать, то есть наше время. Тем самым литература становится органоном истории, и сделать ее таковым, а не превращать литературу в материальную область истории и есть задача истории литературы.

Детективный роман в дорогу

Мало кто, путешествуя по железной дороге, берет с собой книги из домашней библиотеки, большинство покупают то, что случайно попалось на глаза в последнюю минуту. Люди не доверяют воздействию припасенных загодя томов, и правильно поступают. А еще они, пожалуй, считают очень важным делом покупать книгу прямо с украшенного разноцветными флажками лотка на колесах, разместившегося на асфальте вокзального перрона. Каждому известен ритуал, к участию в котором приглашает нас подобный лоток. Каждый хотя бы раз брал в руки выставленные на нем покосившиеся томики, не столько из жажды чтения, сколько с неясным чувством, что угождает нраву суровых богов железной дороги. Каждый знает, что жертвенные монетки, которые он опускает в эту церковную кружку, дают ему возможность рассчитывать на снисхождение со стороны железного божества, несущегося сквозь ночь, отбрасывая сполохи, верить в милость дымношлейфных наяд, реющих над составом, и в благосклон-

ность демона вагонных колес, являющегося властелином всех колыбельных. Все они являлись пассажиру во снах. Ему знакомы последствия мифологических испытаний и опасностей, которые предстают перед духом времени в облике «поездки по железной дороге», ему известно непредсказуемое ускользание границ пространства и времени, границ, в которых происходит эта поездка, начиная со знаменитых слов «опоздали», слов тех, кто остался на перроне, слов, лежащих у корня любой утраты, и заканчивая одиночеством в купе, страхом пропустить пересадку, угрюмостью незнакомых вокзальных сводов, под которые въезжает состав. Пассажир непроизвольно ощущает себя втянутым в гигантскую схватку и предстает молчаливым свидетелем битвы богов железной дороги с богами вокзалов.

Similia similibus [*лат.* (излечивать) подобное подобным]. Его спасение заключается в том, чтобы заглушить один страх другим. На раскрытых страницах только что купленного детективного романа он пытается отыскать праздные, в определенной степени девственные страхи, которые помогли бы ему справиться с архаическими опасностями путешествия. На этом пути он в состоянии пуститься на любую фривольность и сделать своими попутчиками Свена Эльвестада[1] с его другом Асбьёрном Крагом, Франка Хеллера[2] и господина Коллинза. Однако это изысканное общество не каждому по вкусу. Возможно, в угоду железнодорожному справочнику кое-кто выберет более точного попутчика, такого как Лео Перуц[3], который создавал повествования синкопированные и наделенные сильным ритмом, повествования, узловые станции которые проскакиваешь, поглядывая на часы, как маленькие провинциальные городки, расположенные на данном маршруте; или такого автора, который больше других понимает толк в неизведанном будущем, навстречу

которому ты мчишься на всех парах, ибо он понимает толк в неразгаданных загадках, что остались у тебя за спиной: в этом случае берут в попутчики Гастона Леру[4] и, склонившись над «Призраком оперы» или над «Духами дамы в черном», воображают себя пассажирами «Поезда призраков», который в прошлом году прогрохотал по немецким сценам. Или же вспоминают о Шерлоке Холмсе и его друге Ватсоне, о том, как они позволяют нам ощутить жуткую таинственность пыльного купе второго класса, как они сидят, погруженные в молчание, один — укрывшись за ширмой газеты, другой — окутанный завесой сигарного дыма. А может случиться и так, что все эти призрачные фигуры растворятся в ничто перед образом, который возникает из детективных произведений незабвенной Э. К. Грин[5], представляющих портрет самого автора. Она предстает перед нашим взором в виде старой дамы в капоре, одинаково хорошо разбирающейся как в запутанных родственных связях своих героинь, так и в огромных, скрипучих шкафах, в которых, в соответствии с английской пословицей, у каждой семьи спрятан скелет. Ее короткие истории равны по своей длине Сен-Готардскому туннелю, а ее большие романы «За закрытыми дверьми» и «В соседском доме» расцветают, как ночные фиалки в приглушенном лиловом освещении купе.

Стало быть, вот что дает путешественнику чтение. А разве мало дает читателю путешествие? Когда он еще так погружен в чтение и в каких еще случаях он способен проникнуться связанностью своего бытия с судьбами книжных героев? Не похоже ли его тело на ткацкий челнок, который в такт колесам неутомимо снует по основе, по книге судьбы своего героя? В почтовой карете никто не читал, в автомобиле тоже никто не читает. Чтение в дороге так же связано с железнодорожными поездками, как стоянка поезда на вокзале.

Как известно, многие вокзалы смахивают на соборы. Давайте же будем благодарны этим маленьким, раскрашенным в яркие краски передвижным алтарям, которые министрант любопытства, занимательности и сенсации с криками тащит вдоль состава; каждый раз, когда мы, на несколько часов погруженные, как в развевающуюся шаль, в ласковые объятия пролетающих мимо пейзажей, будем чувствовать, как пробегают у нас по спине мурашки, порождаемые захватывающим чтением и ритмом колес.

Я распаковываю свою библиотеку

Речь о коллекционировании

Я распаковываю свою библиотеку. Да, я еще не разместил ее на полках, и ее пока не окружает тихая скука порядка. Я еще не могу прогуливаться вдоль ее рядов и принимать книжный парад в присутствии дружески настроенных слушателей. Вам этого не стоит опасаться. Я прошу вас вместе со мной мысленно перенестись в беспорядок вскрытых ящиков, почуять воздух, наполненный древесной пылью, ступить на пол, покрытый разодранной бумагой, оказаться перед громоздящимися стопами томов, после двухлетней тьмы вновь увидевших дневной свет, — я прошу вас об этом, чтобы вместо элегического настроения в вас проснулось нетерпеливое любопытство, которое этот процесс пробуждает в настоящем коллекционере. Ведь именно он к вам сейчас обращается и говорит в общем-то только о себе. Разве не было бы слишком самонадеянным перечислять вам с кажущейся объективностью и деловитостью основные разделы и главные сокровища библиотеки, или рассказывать историю ее создания, или же

говорить вам о ее важности для писателя? Как бы то ни было, я стремлюсь не к таинственности, а к наглядности; мне важно показать вам отношение коллекционера к тому, чем он владеет, показать скорее процесс коллекционирования, чем саму коллекцию. Не так уж важно, что я стараюсь добиться этого, рассуждая о различных способах приобретения книг. Это ли или другое упорядоченное расположение материала — всего лишь плотина на пути бурного потока воспоминаний, накатывающего на любого коллекционера, который говорит о том, что ему близко. Ведь любая страсть граничит с хаосом, а страсть коллекционирования — с хаосом воспоминаний. Скажу больше: случай и судьба, которые окрашивают прошедшее перед моим взором, уже со всей очевидностью присутствуют в обычном книжном беспорядке. Ведь что иное представляют собой эти сокровища, как не беспорядок, к которому привыкаешь настолько, что он кажется порядком? Вы уже слышали о людях, которые заболевали, потеряв свои книги, или о тех, кто ради приобретения книг шел на преступление? В таких сферах любой порядок есть не что иное, как парение над пропастью. «Единственное точное знание, которое тут может быть, — заметил как-то Анатоль Франс, — это знание о годе издания и о формате книги». Действительно, если и существует что-либо противоположное беспорядочности библиотеки, так это упорядоченность ее каталога.

Таким образом, бытие коллекционера диалектически простирается между полюсами порядка и беспорядка.

Однако оно связано и со многими другими обстоятельствами, например с весьма загадочным отношением к собственности, о котором я позже скажу несколько слов. И еще — с таким отношением к вещам, при котором не обращают внимания в первую очередь

на их функциональную ценность, то есть на их полезность и пригодность, а изучают и любят их как подмостки или как театр их собственной судьбы. Коллекционера больше всего очаровывает возможность собрать разрозненное в один магический круг, где все замрет в последнем восторге — в восторге отдавшегося. Все, о чем коллекционер помнит, думает и знает, становится цоколем, рамкой, постаментом, замковым камнем для того, чем он владеет. Возраст, место происхождения, способ изготовления, прежний владелец, от которого эта вещь перешла, — все это для истинного коллекционера соединяется в каждом отдельном случае в некую магическую энциклопедию, посвященную судьбе той или иной вещи. Уже на этом маленьком примере можно почувствовать, как великие физиогномисты, — а все коллекционеры и суть физиогномисты вещного мира, — становятся толкователями судьбы. Достаточно лишь однажды понаблюдать за каким-нибудь коллекционером, за тем, как он обращается с предметами, выставленными у него в витрине. Едва взяв их в руки, он весь словно погружается в созерцание, прозревает в них безграничные дали. Именно так бы я выразился о магической стороне коллекционера, о стариковской сути его личности. Habent sua fata libelli [*лат.* книги имеют свою судьбу] — видимо, это было сказано о *книгах* вообще. Книги, а значит, и «Божественная комедия», и «Этика» Спинозы, и «Происхождение видов» имеют свою судьбу. Однако коллекционер понимает это латинское изречение по-своему. В его представлении свою судьбу имеют не столько книги, сколько их отдельные *экземпляры*. И самое главное событие в судьбе каждого экземпляра, по его мнению, это встреча с самим коллекционером и с его личной коллекцией. Не будет преувеличением сказать, что для настоящего коллекционера приобретение старинной

книги равнозначно ее второму рождению. И в этом как раз проявляется детскость коллекционера, которая в нем перемешана со стариковством. Ведь именно дети способны непрестанно возрождать бытие, не испытывая в этом деле никаких затруднений. У них, у детей, коллекционирование — лишь *один* из способов возрождения вещей, другой способ — это раскрашивание, третий — вырезание, еще один — переводные картинки, и так целая шкала детских способов овладения миром, от прикосновения до называния. Обновление старого мира — это самое глубинное влечение, определяющее желание коллекционера заполучить что-то новое, и потому собиратель старых книг намного ближе к основам истинного коллекционирования, чем тот, кто интересуется новейшими библиофильскими изданиями. Теперь несколько слов о том, как книги преодолевают порог хранилища и превращаются в собственность коллекционера, то есть об истории их приобретения.

Из всех возможных вариантов приобретения книг самый похвальный — писать их самому. Некоторые из вас в этой связи с удовольствием вспомнят о библиотеке, которую Вуц[1], бедный школьный учителишка Жан-Поля, приобретал таким образом: все книги, названия которых привлекали его в каталогах, он писал сам, поскольку купить их у него не было возможности. Писатели, в сущности, — люди, которые пишут книги если и не по бедности, то от неудовлетворенности теми книгами, которые они покупают и которые им не нравятся. Вам, уважаемые дамы и господа, это определение писателя может показаться достаточно странным. Что ж, странным кажется все сказанное с точки зрения настоящего коллекционера. Из всех доступных способов приобретения книг самым удобным для собирателя было бы взять у кого-нибудь книгу и потом ее

не вернуть. Настоящий любитель брать чужие книги, каким мы его представляем, ведет себя как прирожденный коллекционер, и не только в том смысле, что он страстно хранит позаимствованные сокровища и остается глух к любым попыткам владельцев отстоять свои законные права, но более всего в том, что он и сам эти книги не читает. Поверьте моему опыту: как правило, когда кто-то возвращал мне однажды взятую книгу, оказывалось, что он в нее и не заглядывал. Так что же, спросите вы, стало быть, свойство коллекционера — не читать книг? Это что-то новенькое... Отнюдь! Знатоки вам подтвердят, что это известно давно, и я только повторю ответ Анатоля Франса одному невежде, который восхищался его библиотекой и потом задал привычный вопрос: «И вы это все прочитали, господин Франс?» — «Не прочел и десятой части. А разве вы пользуетесь севрским фарфором ежедневно?»

Кстати, в оправданности такого поведения я однажды убедился на собственном опыте. В течение многих лет — то есть всю первую треть своего теперешнего существования — моя библиотека занимала лишь пару книжных полок, которые за год прирастали от силы на несколько сантиметров. Это был ее боевой период, когда ни одна книга не могла попасть в мою библиотеку, не произнеся пароль «прочитана». Так я, может быть, никогда и не собрал бы того, что по своему объему достойно именоваться библиотекой, если бы не инфляция, которая внезапно сместила все акценты, превратила книги в материальные ценности, с трудом доступные. Так по крайней мере выглядело это в Швейцарии. И действительно, именно оттуда под самый конец пребывания в этой стране я сделал свои первые большие заказы и приобрел такие бесценные вещи, как «Синий всадник»[2] или «Легенды Танаквилы» Бахофена, которые тогда еще можно было приобрести

у издателя. Теперь, скажете вы, после стольких хождений вокруг да около, нам следует выйти наконец на столбовую дорогу книжного приобретательства, то есть поговорить об их покупке. Это, разумеется, столбовая дорога, но дорога отнюдь не гладкая. Покупка, которую делает коллекционер, абсолютно не похожа на покупку, совершаемую студентом, когда тот приобретает учебник, или светским господином, который хочет сделать подарок своей даме, или коммивояжером, желающим скоротать время путешествия. Свои самые памятные покупки я сделал в поездках, во время случайных прогулок. Приобретение и обладание собственностью требуют определенной тактики. Коллекционеры — это люди, обладающие тактическим чутьем. Отправляясь на штурм незнакомого города, они из прошлого опыта уже знают, что самый маленький антикварный магазин может оказаться крепостью, а писчебумажный магазин — господствующей высоткой. Не упомню, как много городов сдались мне отнюдь не в результате лобовых атак, которые я предпринимал ради захвата книг.

Когда речь идет о самых важных покупках, визит к книготорговцу, конечно, играет не главную роль. Каталоги здесь намного важнее. И даже если покупатель, заказывающий книгу по каталогу, очень хорошо ее знает, заказанный экземпляр все равно будет для него неожиданностью, а сам процесс заказа подобен азартной игре. Переживаешь и счастливые находки, и ощутимые неудачи. Припоминаю, как я однажды заказал книгу с цветными картинками для моей давней коллекции детских книг только потому, что это была сказка Альберта Людвига Гримма, вышла она в свет в городке Гримма в Тюрингии. Из этого же городка, из Гриммы, была и книга басен, выпущенная этим самым Альбертом Людвигом Гриммом. И именно тот экземпляр

с 16 иллюстрациями, который попал ко мне, был единственным сохранившимся экземпляром первых работ знаменитого немецкого иллюстратора Люзера, жившего в Гамбурге в середине прошлого века. Итак, моя реакция на созвучие имен и названий оказалась очень точной. И в этой книге я снова натолкнулся на работы Люзера, это были иллюстрации к «Сказкам для Лины», которые до сих пор неизвестны библиографам и заслуживают более подробного упоминания, чем то, которое я сейчас делаю.

Когда приобретаешь книги, не только деньги и опыт позволяют достичь удачи. Ни то ни другое недостаточно для создания настоящей библиотеки, в которой всегда есть что-то невидимое и неповторимое. Тот, кто приобретает книги по каталогам, должен, помимо всех перечисленных качеств, обладать еще и верхним чутьем. Год выпуска, место издания, формат, прежний владелец, вид переплета и т. д. — все это должно ему о чем-то говорить, и не просто как сухой факт. Все эти вещи должны быть созвучны между собой, и по гармонии и чистоте звучания он должен понять, его это книга или нет. И совсем другие качества нужны коллекционеру на аукционе. Для читателя каталога важна только сама книга и, пожалуй, ее предыдущий владелец, в том случае, если происхождение книги установлено. Но тот, кто собирается на аукцион, должен одновременно обращать свое внимание и на книгу, и на конкурентов, а еще — сохранять хладнокровие, чтобы не ввязаться в схватку, как это происходит сплошь и рядом, исключительно ради того, чтобы превзойти соперника, а не ради желанной книги, и в результате не оказаться перед необходимостью заплатить непомерно высокую цену. Зато к лучшим воспоминаниям коллекционера относится момент, когда ему выпадает случай приобрести какую-то книгу, о которой он не только что

думать, но и мечтать не смел, и все лишь потому, что она, одинокая и неприметная для всех, стояла на рыночной площади, — и словно принц из «Тысячи и одной ночи», он выкупил прекрасную рабыню, чтобы даровать ей свободу. Понятно, что для истинного книжника подлинную свободу книга обретает только на полке, ему принадлежащей.

Среди длинных рядов французских томов еще и сегодня в моей библиотеке возвышается «Шагреневая кожа» Бальзака как памятник о моем самом волнующем переживании, связанном с аукционом. Было это в 1915 году на аукционе Рюмана у Эмиля Хирша, крупнейшего знатока книг и одновременно одного из самых достойнейших людей торгового сословия. Издание, о котором идет речь, было выпущено в 1838 году в Париже на Биржевой площади. Я беру этот экземпляр в руки, на нем не только номер рюмановской коллекции, но даже наклейка книжной лавки, в которой более чем 90 лет назад его купил первый владелец, заплатив раз в восемьдесят меньше, чем он стоит теперь. На нем написано «Papeterie I. Flanneau» *.

Прекрасное было время, когда такие сокровища — эскизы офортов сделал величайший французский художник, а сами офорты выполнили величайшие граверы, — можно было купить в обычном писчебумажном магазине. Но я хотел рассказать о том, как мне досталась эта книга. Я зашел к Эмилю Хиршу перед аукционом, перебрал около 40 или 50 книг, взял в руки и этот фолиант — со страстным желанием никогда более с ним не расставаться. Наступил день аукциона. Случаю было угодно, чтобы на торгах перед этим экземпляром «Шагреневой кожи» была выставлена полная серия иллюстраций к ней в отдельных оттисках, вышедшая

* «Писчебумажный магазин И. Фланно».

в Китае. Участники аукциона сидели за длинным столом. Напротив сидел человек, обративший на себя все взоры после того, как был выставлен на торги китайский экземпляр, — известный мюнхенский коллекционер барон фон Симолин. Он непременно хотел заполучить эту серию, другие пытались его перебить, коротко говоря, дело дошло до ожесточенной схватки, в результате которой был установлен рекорд аукциона — дали самую высокую цену, перевалившую за 3000 рейхсмарок. Никто не ожидал, что цена взлетит так высоко, публика оживилась. Эмиль Хирш не обратил на это никакого внимания, и то ли чтобы сэкономить время, то ли по каким-то иным соображениям перешел к следующему лоту при полном отсутствии интереса со стороны собравшихся. Он выкрикнул цену. С сильно бьющимся сердем, ясно осознавая, что я не в состоянии конкурировать ни с одним из присутствующих здесь крупных коллекционеров, я назвал следующую цену — чуть выше стартовой. Аукционист, даже не пытаясь привлечь особое внимание публики, окончил торги обычной формулой «продано» и тремя ударами молотка; время между этими ударами показалось мне вечностью. Для меня, студента, даже эта сумма была достаточно высокой. Утро следующего дня, проведенное в ломбарде, — это уже другая история, вместо этого я лучше расскажу об одном событии, относящемся к оборотной стороне аукциона. Произошло это на берлинском аукционе в прошлом году. Были выставлены достаточно разрошерстные по качеству и содержанию книги, среди которых заслуживали внимания лишь несколько редких изданий по оккультизму и натурфилософии. Я несколько раз назначал цену, но вдруг заметил, что всякий раз при этом некий господин из первого ряда, как будто только того и ждавший, тут же перебивал меня, предлагая цену намного

выше. После того, как это повторилось несколько раз, я оставил всякую надежду заполучить книгу, о которой больше всего мечтал в тот день. Это был редкий экземпляр «Фрагментов из наследия молодого физика» Иоганна Вильгельма Риттера[3], вышедших в 1810 году в двух томах в Гейдельберге. Они больше никогда не переиздавались, и вдобавок в предисловии, в которое издатель включил что-то вроде некролога по своему якобы умершему и не названному по имени другу, который оказывается не кем иным, как самим издателем, дается описание собственной жизни, представляющееся мне самым значительным образцом «личной» прозы немецкого романтизма. В тот момент, когда аукционист выкрикнул лот, на меня нашло озарение. Довольно. Если бы я стал участвовать в торгах, книга неизбежно попала бы в другие руки, значит, мне просто не надо предлагать свою цену. Я сделал над собой усилие и промолчал. На что я надеялся, то и произошло: никакого интереса, никаких предложений, книгу сняли с торгов. Из осторожности я решил еще несколько дней переждать. И действительно, когда я пришел через неделю, то нашел книгу в свободной продаже в антиквариате, и отсутствие интереса к ней сыграло мне на руку.

О чем только не вспомнишь, оказавшись среди гор книжных ящиков и извлекая на свет их содержимое способом открытой выемки, либо, что еще лучше, — с помощью глубинной разработки. От подобного занятия невозможно оторваться, и это еще больше усиливает его очарование. Я начал днем и только в полночь добрался до последних ящиков. И тут мне в руки попались два выцветших картонных переплета, которые, строго говоря, вообще не должны были бы находиться в ящике для книг: два альбома с облатками, наклеенными моей матерью, когда та была еще ребенком, и достав-

шиеся мне в наследство. Это все семена той коллекции детских книг, которая и по сию пору разрастается, правда, уже не в моем саду. Не существует живой библиотеки, которая бы не включала в себя творения из смежных областей. И это не обязательно должны быть альбомы с облатками или семейные альбомы, автографы или собрания судебных приговоров и нравоучительной литературы: в одних вы встретите листовки или рекламные проспекты, в других — факсимильные издания рукописей или машинописные копии недоступных книг, и журналы вполне по праву образуют призматические грани библиотеки. Однако, возвращаясь к альбомам, должен заметить, что полученное наследство — один из самых надежных способов начать собирать коллекцию. Ведь коллекционер относится к собираемым вещам так же, как владелец к своей собственности. Это в высшем смысле отношение наследника. И самое достойное качество любой коллекции состоит в том, что она может быть завещана по наследству. Говоря это, я, заметьте, совершенно отчетливо понимаю, что многих из вас такое изложение связанных с коллекционированием взглядов еще более убедит в несовременности этой страсти и укрепит в вашем недоверии к коллекционеру как особому типу. Но я совершенно далек от того, чтобы поколебать вас — в ваших ли представлениях или в вашем недоверии. Хочу заметить лишь одно: феномен коллекционирования теряет всякий смысл вместе с потерей своего субъекта. В то время как общественные коллекции в социальном плане могут быть не такими предосудительными, а в научном — более полезными, чем частные, все же лишь эти последние действительно бережно относятся к своим экземплярам. А в остальном я знаю, что над этим типом, о котором я сегодня говорю и который я выставил перед вами ex officio [*лат.* по обязан-

ности], сгущается ночь. Но, как говорит Гегель, сова Минервы начинает свой полет лишь с наступлением темноты. Коллекционера поймут только после его исчезновения.

Однако уже давно миновала полночь еще до того, как я до конца распаковал последний ящик. Совсем иные мысли переполняют меня. Даже не мысли — скорее образы, воспоминания. Воспоминания о городах, где я совершил столько находок: Рига, Неаполь, Мюнхен, Данциг, Москва, Флоренция, Базель, Париж; воспоминания о роскошном мюнхенском особняке Розенталя, о данцигской башне, где жил покойный Ханс Рауэ, о пыльном книжном подвальчике Зюсенгута в северной части Берлина; воспоминания о комнатах, где стояли все эти книги, о моей студенческой каморке в Мюнхене, о комнате в Берне, об одиночестве в Изельтвальде на Бриенцском озере и, наконец, о своей детской, откуда родом всего четыре или пять книг среди нескольких тысяч томов, которые сгрудились ныне передо мной. О счастье коллекционера, счастье частного человека! Никем так мало не интересовались и никто не был этим так доволен, как он, под шпицвеговской[4] маской чудака продолжающий вести свое сомнительное существование. Ведь в его душе поселились духи, или, по крайней мере, некие существа, которые и делают так, что для коллекционера — я имею в виду настоящего коллекционера, каким он должен быть — его владение являет самую глубинную связь, какой человек вообще может быть связан с вещами: не то чтобы они в нем оживали, скорее он сам живет в них. Вот я и соорудил перед вами одно из его обиталищ, стены которого — книги, и вот он исчезает внутри — как ему и подобает.

[Примечания]

АВТОБИОГРАФИЯ

Приводимая здесь автобиография Вальтера Беньямина написана им в конце 1939-го или в начале 1940 г. и, по всей вероятности, была связана с его попыткой получить научную стипендию в США. Отдельные, дополняющие основной текст, автобиографические фрагменты, выделенные курсивом, имеют более раннее происхождение и взяты нами из автобиографий Беньямина, составленных им по разному поводу в 1925, 1928 и 1934 гг.

В середине июня 1940 г., накануне вступления гитлеровцев в Париж, Беньямин спасается бегством и отправляется на юг Франции. В конце августа в Марселе он получает, наконец, американскую въездную визу и в сентябре вместе с небольшой группой эмигрантов пытается добраться до Испании. Французской выездной визы у беженцев не было, и в полицейском участке маленького городка Пор-Бу им было отказано в пропуске через границу. Вечером 25 сентября Вальтер Беньямин оставляет предсмертную записку, адресованную Йозефу Гурланду, одному из своих товарищей по несчастью:

«В безвыходном положении мне не остается ничего другого, как покончить со всем. Моя жизнь завершится в маленькой пиренейской деревушке, где меня никто не знает.

Прошу Вас сообщить обо всем моему другу Адорно и объяснить ему положение, в котором я оказался. У меня нет времени, чтобы написать все письма, которые хотелось бы написать». (Перевод С. Фокина.)

(1 Ригль, Алоис (1858–1907) — австрийский историк искусств, выступавший в своих трудах против искусствознания, основанного исключительно на эстетической оценке, и исследовавший так называемые «эпохи упадка» (позднюю античность).

(2 Борхардт, Рудольф (1877–1945) — немецкий писатель, историк культуры и переводчик Данте. Монография «Вилла» посвящена изучению итальянского идиллического ландшафта и садово-паркового искусства. Одновременно Борхардт излагает в своей книге идею «творческой реставрации» мира прошлой культуры с целью «преодоления времени и возвращения в вечность».

(3 Гайгер, Мориц (1880–1837) — философ, сторонник феноменологической школы Гуссерля.

(4 Мексиканский язык — язык науатль, один из языков древней Мексики. В современной Мексике до сих пор сохраняются диалекты этого языка как разговорные.

(5 Кроче, Бенедетто (1866–1952) — итальянский философ, политик, историк культуры, в своей «Эстетике» (1902) ориентировавшийся на непосредственное восприятие произведения искусства как органического единства и отрицавший как внеэстетическую концепцию родов и жанров литературы.

(6 Шмитт, Карл (1888–1987) — автор трудов по истории и теории государства и права, в 1933 г. вступил в НСДАП и стал теоретиком и политическим обозревателем фашистского государства.

(7 Лихтенберг, Георг Кристоф (1742–1799) — немецкий писатель и ученый эпохи Просвещения, автор прославившей его книги «Афоризмы».

«ИДИОТ» ДОСТОЕВСКОГО

Статья написана в 1917 г. и опубликована в журнале «Аргонавт» (Гейдельберг) в конце 1921 г.

К Достоевскому, и особенно к роману «Идиот», Беньямин возвращается неоднократно. В публикуемой статье фигура князя Мышкина интерпретируется очень эмоционально и в тайной

связи с фигурой поэта Фрица Хайнеле, ближайшего друга юности Беньямина, покончившего самоубийством в первые дни августа 1914 г.

Любопытна трактовка романа в одной из записей Беньямина в 1934 г.: «Взаимосвязь с областью сказок о феях: Мышкин — послан с заданием, которое он не выполняет; Лебедев — Калибан; Рогожин — злой волшебник; ⟨...⟩ Коля — Ариэль; ⟨...⟩ обе девушки — скрытый центр (задание); структура сюжета (начало и конец) сказочные». См.: Benjamin W. Gesammelte Werke. Bd. 2. S. 980.

Перевод уже выходил — в 1996 г.

(1 Ошибка Беньямина — у Новалиса сказано: «Идеал априори».

ЗАДАЧА ПЕРЕВОДЧИКА

Опубликовано как предисловие к книге: Шарль Бодлер, Парижские картины (двуязычное издание), в переводе Вальтера Беньямина. Гейдельберг, 1923.

Беньямин начинает переводить Бодлера с середины 1910-х гг. В конце 1920 г., предлагая часть переведенных стихотворений для публикации в журнале, Беньямин сообщает о своем намерении предварить ее теоретической статьей, посвященной проблеме перевода. Эта публикация не состоялась, как и не было реализовано намерение Беньямина по изданию журнала «Ангелус Новус», для первого номера которого была написана «Задача переводчика» (1921).

(1 Фехнер, Густав Теодор (1801–1887) — психолог и философ, основатель психологической эстетики, наделявший душой все сущее.

(2 Лютер, Мартин (1483–1546) — основатель лютеранства. Перевел на немецкий язык Библию, утвердив нормы литературного языка.

(3 Фосс, Иоганн Генрих (1751–1826) — немецкий писатель и поэт, переводчик Гомера.

(4 Шлегель, Август Вильгельм (1767–1845) — немецкий историк литературы, языковед, литературный критик и поэт, переводчик Шекспира.

(5 Малларме, Стефан (1842–1898) — французский поэт-символист.

(6 Гельдерлин, Фридрих (1770–1843) — крупнейший немецкий поэт. Перевел на немецкий оды Пиндара и трагедии Софокла.

(7 Георге, Стефан (1868–1933) — немецкий поэт-символист. Переводчик французской, итальянской и английской поэзии.

(8 Панвиц, Рудольф (1881–1969) — писатель и философ культуры.

(9 Речь идет о статье «Переводы», входящей в «Статьи и примечания» И. В. Гёте к его «Западно-восточному дивану» (1819).

(10 Р. Панвиц не использует знаков препинания и все слова пишет со строчной буквы в духе происходивших Германии в начале XX века попыток реформирования немецкого правописания.

ШАРЛЬ БОДЛЕР
ПОЭТ В ЭПОХУ ЗРЕЛОГО КАПИТАЛИЗМА

Книга Беньямина «Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма» осталась незавершенной. Общий замысел работы о Бодлере охватывал три части: «Бодлер как аллегорический автор», «Париж времен Второй империи у Бодлера» и «Товар как предмет поэзии». Первая и третья часть не были написаны. В архиве имеются только отдельные наброски, а также довольно обширные заметки теоретического характера, озаглавленные автором «Центральный парк».

Беньямин завершил две относительно самостоятельные вещи: «Париж времен Второй империи у Бодлера» и «О некоторых мотивах у Бодлера». При этом вторая (опубликованная) работа представляет собой переделку одного из разделов первой (неопубликованной). В рукописях сохранились также многочисленные наброски и заметки к книге о Бодлере в целом. Весь этот материал имеет отношение к гигантскому замыслу Беньямина, названному им «Пассажи», над которым он работал с 1927 по 1940 г. и который так и остался незавершенным. Книгу о Бодлере Беньямин решил выделить из «Пассажей» в 1937 г., намереваясь представить в ней замысел целого в «миниатюрной модели». Существовали и внешние причины подобного выделения: активно сотрудничая

с Институтом социальных исследований (им руководили Т. Адорно и М. Хоркхаймер), Беньямин публиковался в «Журнале социологии», что после 1933 г. ему, оставшемуся практически без средств, позволяло жить и работать в эмиграции.

В нашем издании мы публикуем первый русский перевод «Парижа времен Второй империи» и новый перевод «О некоторых мотивах у Бодлера». Стихотворения, процитированные автором, сопровождаются русским переводом с указанием фамилии переводчиков в тексте. Выбор того или иного перевода стихотворений Бодлера осуществил Сергей Ромашко. Цитаты из немецких текстов (кроме специально оговоренных случаев) даются в переводе Сергея Ромашко. В тех случаях, когда Беньямин цитирует французских и английских авторов в своем переводе, мы по возможности приводим цитаты по имеющимся переводам оригинала на русский язык с указанием фамилии переводчика. В этом случае существует определенная содержательная проблема. Дело в том, что Беньямин переводит цитируемые им прозаические отрывки, в ряде случаев значительно отклоняясь от синтаксиса и лексики оригинала и приспосабливая цитаты к собственному тексту, для подкрепления своей интерпретации. Иногда цитаты приводятся им по памяти (с определенными отклонениями от оригинала). От двойного цитирования (перевод перевода Беньямина и перевод оригинала) пришлось отказаться из-за недостатка места.

I. Париж времен Второй империи у Бодлера

(1 Вторая империя — во Франции время правления императора Наполеона III (1852–1870), добившегося сначала (в 1848) избрания себя президентом, а затем совершившего в декабре 1851 г. государственный переворот.

1. Богема

(1 Леметр, Жюль (1853–1914)) — французский литературный критик, эссеист.

(2 Сорель, Жорж (1847–1922) — французский философ, теоретик анархо-синдикализма, выступал с учением о мифе как мировосприятии любой социальной группы и с восхвалением насилия как движущей силы истории.

(3 Селин (Детуш), Луи Фердинанд (1894–1961) — французский писатель, автор знаменитого романа «Путешествие на

край ночи» (1932). В памфлетах 1936–1941 гг. проповедовал нацизм, культ силы и антисемитизм.

(4 Фурье, Шарль (1772–1837) — французский социалист, критик современной ему «цивилизации» и автор нового устройства будущего общества, в основе которого — «фаланга», ячейка, сочетающая промышленное и сельскохозяйственное производство.

(5 Бланки, Луи Огюст (1805–1881) — французский коммунист-утопист, руководитель тайных республиканских обществ. Успех социальной революции связывал с заговором организации революционеров.

(6 Тьер, Луи Адольф (1797–1877) — французский историк и государственный деятель, возглавивший жестокое подавление Парижской коммуны в 1871 г.

(7 Сент-Бёв, Шарль Огюстен (1804–1869) — французский литературный критик, сторонник биографического метода в изучении литературы.

(8 Офитическая литургия — литургия одной из офитических (от *греч.* ὄφις «змея») гностических сект. Члены этих сект считали бога Йегову Ветхого Завета всего лишь демиургом, подчиненным божеством, сотворившим материальный мир. Они придавали особое значение змею из Книги Бытия, так как именно он дал людям знание добра и зла, которое Йегова от них скрывал. Таким образом, змей считается истинным освободителем человека, так как именно он научил человека не повиноваться Йегове и стремиться узнать истинного, неизвестного бога.

(9 Мими и Шонар — персонажи книги французского писателя Анри Мюрже (1822–1861) «Сцены из жизни богемы» (1851), которая послужила основанием для оперы Пуччини «Богема».

(10 де Виньи, Альфред Виктор (1797–1863) — французский писатель-романтик, автор поэм, посвященных идеализированной любви и страданиям разочарованного героя.

(11 Бартельми (Бартелеми), Огюст (1796–1867) — французский поэт-сатирик, высмеивавший королевский двор и церковь.

(12 Дюпон, Пьер (1821–1870) — французский поэт-песенник, вводивший в свои произведения революционные и утопические мотивы.

(13 Барбе д'Оревийи, Жюль-Амеде (1808–1889) — французский романист и влиятельный критик, в свое время являлся законодателем литературного вкуса. Он нормандского знатного рода и всю жизнь гордо оставался нормандцем по духу и стилю: был не признающим демократию и материализм роялистом и рьяным, хотя и не ортодоксальным католиком.

(14 Барбье, Огюст (1805–1882) — сатирический поэт, воспевший Июльскую революцию во Франции.

(15 Ламартин, Альфонс (1790–1869) — французский поэт-романтик, политический деятель.

(16 Скриб, Эжен (1791–1861) — французский драматург, автор многочисленных пьес, в т. ч. на исторические темы.

(17 Карр, Альфонс (1808–1890) — французский писатель и журналист.

(18 Шенье, Андре (1762–1794) — французский поэт и публицист. В поэзии воссоздал светлый мир патриархальной Эллады.

(19 Мюссе, Альфред де (1810–1857) — французский поэт, прозаик и драматург романтического направления.

(20 У Бодлера это стихотворение обозначено как «Вступление».

2. Фланер

(1 Жирарден, Эмиль де (1806–1881) — писатель и политик. Один из наиболее ярких журналистов и газетных редакторов Франции, основатель газеты «Пресс».

(2 Монье, Анри (1799–1877) — французский художник-сатирик и писатель, создавший образ Жозефа Прюдома, романтически настроенного, высокопарного и самоуверенного буржуа.

(3 Домье, Оноре (1808–1879) — живописец, скульптор и график. Автор острогротескных карикатур, направленных против социальной реакции во Франции и «добрых буржуа».

(4 Осман, Жорж Эжен (1809–1891) — политический деятель, префект Парижа, руководивший широкомасштабной реконструкцией французской столицы.

(5 Гис, Константин (1805–1892) — французский художник-рисовальщик. Бодлер посвятил ему статью «Поэт современной жизни» (1863).

(6 Зиммель, Георг (1858–1918) — немецкий философ, основатель научной социологии, представитель философии жизни.

(7 Булвер-Литтон, Эдуард (1803–1873) — английский писатель, автор исторических романов, драм и произведений на темы великосветской жизни.

(8 Лафатер, Иоганн Каспар (1741–1801) — швейцарский писатель, автор трактата по физиогномике.

(9 Галль, Франц Йозеф (1758–1828) — австрийский врач, создатель френологии, определяющей человеческий характер по строению черепа.

(10 Дельво, Альфред (1825–1867) — французский писатель, автор многочисленных книг, посвященных парижской жизни.

(11 Де Местр, Жозеф (1753–1821) — католический философ, писатель, сторонник теократии, учения о светских и церковных властях как о полномочных представителях божественной власти. Отстаивал превосходство сверхличной воли (нации, государства) над индивидуальным разумом. Бодлер познакомился с сочинениями де Местра в начале 1850-х гг., в поисках опоры в борьбе с собственным индивидуализмом, и восторженно воспринял «ясновидящего» сторонника подчинения авторитету.

(12 Бэкон, Фрэнсис (1561–1626) — английский философ, провозгласивший целью науки увеличение власти человека над природой и обосновавший принцип эксперимента в познании мира.

(13 Купер, Джеймс Фенимор (1789–1851) — американский писатель-романтик, автор приключенческих романов на темы освоения Америки.

(14 Феваль, Поль (1817–1887) — французский писатель, автор развлекательных романов.

(15 По, Эдгар Аллан (1809–1849) — американский писатель-романтик, создавший жанр трагической фантастической новеллы и детективной повести. Ш. Бодлер перевел многие произведения Э. По на французский язык.

(16 де Сад, Донатьен Альфонс Франсуа (1740–1814) — французский писатель, философ и политический деятель, автор многочисленных произведений, проповедующих разрушительный культ абсолютной свободы индивида, духовной, моральной и телесной.

(17 ...времен Луи-Филиппа — т. е. периода Июльской монархии (1830–1848), времени правления французского короля Луи Филиппа (1773–1850), представлявшего интересы богатой буржуазии.

(18 Макартовский стиль — по имени австрийского живописца Ханса Макарта (1840–1884), автора монументальных полотен на исторические сюжеты. В 1879 г. по случаю серебряной свадьбы императорской четы оформил помпезно-праздничное шествие — парад ремесел, сословий и народов, населяющих Австро-Венгерскую империю.

(19 Беньямин допускает хронологическую неточность: роман Бальзака «Модеста Миньон» написан в 1844 г.

(20 Слог Тертуллиана — Тертуллиан Квинт Септимий Флоренс (155/165 Карфаген — после 220 н. э., вероятно, там же), христианский теолог и писатель, основатель и один из крупнейших представителей латинской патристики. Выработав свой особый стиль письма, он стал зачинателем церковной латыни. Его труды изобилуют яркими запоминающимися фразами, оригинальными афоризмами, смелой игрой слов, остроумием, сарказмом, в них много слов его собственного изобретения и целые потоки инвектив против оппонентов.

(21 Зенефельдер, Алоис (1771–1834) — изобретатель литографической печати, нашедшей широкое распространение в станковой и журнальной графике.

(22 Тейлор, Фредерик Уинслоу (1856–1915) — американский инженер, предложивший систему организации промышленного производства на принципе максимальной рационализации и интенсификации труда.

(23 Лафорг, Жюль (1860–1887) — французский поэт-символист, в творчестве которого трагизм мироощущения сочетался с «дендизмом» и иронией буффонады.

(24 В. Беньямин цитирует описание Лондона из поэмы «Питер Белл» (1819), принадлежащей перу английского писателя и поэта Уильяма Вордсворта (1770–1850), которую он ошибочно приписывает Перси Биши Шелли (1792–1822), английскому поэту-романтику.

3. Современность

(1 Баррес, Морис (1862–1923) — писатель мистическо-католической ориентации, член Французской академии, непримиримый критик Третьей республики.

(2 Гурмон, Реми де (1858–1915) — французский писатель, автор «Книги масок» (1896), этюдов о современной литературе.

(3 Кан, Гюстав (1859–1936) — французский поэт-символист из круга Стефана Малларме, основатель журналов «Ла Вог» и «Символист», теоретик свободного стиха (верлибра).

(4 Уссе, Арсен (1815–1896) — французский писатель, автор стихотворений в прозе. Издатель газет «Пресс» и «Л'Артист», в которых публиковался Бодлер.

(5 Отель «Пимодан» — старинный особняк на острове Сен-Луи в Париже, в котором в декабре 1845 г. собиралась компания молодых художников и литераторов (в том числе и Бодлер) для приема гашиша.

(6 Геракл — герой античной мифологии, сын Зевса и смертной женщины, совершивший 12 знаменитых подвигов, взошел на гору Эта и добровольно поднялся на костер, чтобы избавиться от невыносимых страданий, доставляемых ему одеждой, пропитанной ядом и приросшей к телу.

(7 Катон Младший (или Утический) (95–46 до н. э.) — древнеримский аристократ, противник власти Цезаря. После победы Цезаря в 46 г. над сторонниками республики покончил с собой.

(8 Клеопатра (69–30 до н. э.) — последняя царица Египта. После поражения в войне с Римом покончила жизнь самоубийством.

(9 Ретель, Альфред (1816–1859) — немецкий художник и график, автор графической серии «Новая пляска смерти», с 1853 г. страдавший тяжелой психической болезнью.

(10 Вотрен, Растиньяк, Бирото, Фонтанарес — герои «Человеческой комедии» Бальзака.

(11 Апаш — деклассированный элемент, уголовный тип.

(12 Феррагюс — персонаж романа Бальзака «История тринадцати» (1834).

(13 Аполлинер, Гийом (наст. имя Вильгельм Апполинарий Костровицкий, 1880–1918) — один из крупнейших поэтов начала XX столетия, оказавший влияние на становление сюрреализма.

(14 Хорст Вессель (1907–1930) — немецкий штурмовик, рекрутированный в ряды фашистов из уголовной среды. Убит в уличной драке и возведен нацистской пропагандой в ранг «мученика». В 1928 г. написал слова на мотив старой песни, ставшие гимном нацистской Германии («Песня Хорста Весселя»).

(15 Вагнер, Рихард (1813–1863) — немецкий композитор, автор опер на мифологические и легендарные сюжеты, теоретик синтетического искусства (Gesamtkunstwerk), объединяющего звук, движение, слово, цвет и свет.

(16 Вильмен, Франсуа (1790–1870) — французский романтический историограф, литератор и крупный политик. Член Французской академии.

(17 Кузен, Виктор (1792–1867) — французский философ-эклектик, соединивший философию Юма с философскими положениями Шеллинга и Гегеля.

(18 Андромаха — в греческой мифологии супруга Гектора, троянского героя. После гибели Трои досталась Неоптолему, сыну Ахилла, а после его смерти — Гелену (Елену), брату Гектора, перешедшему на сторону ахейцев.

(19 Верхарн, Эмиль (1855–1916) — бельгийский поэт и драматург символистского направления, откликавшийся на социальные проблемы своего времени.

(20 Пеги, Шарль (1873–1914) — французский поэт и публицист, автор поэм, стилизованных в духе средневековых мистерий.

(21 Доде Леон (1868–1942) — французский публицист, писатель, сын Альфонса Доде. Основатель националистического общества «l'Action Francaise».

(22 Дю Кан, Максим (1822–1894) — французский писатель и журналист, друг Гюстава Флобера.

(23 Жубер, Жозеф (1754–1824) — французский писатель, автор афоризмов, составивших его «Дневники», опубликованные посмертно и вошедшие в круг основных произведений французского романтизма.

(24 Мерион, Шарль (1821–1868) — французский гравер и поэт.

(25 Леконт де Лиль, Шарль (1818–1874) — французский поэт, один из виднейших представителей Парнасской школы, переводчик Гомера.

(26 Пиранези, Джованни Баттиста (1720–1778) — итальянский гравер и архитектор, автор серий гравюр «Темницы» и «Виды Рима».

(27 Готье, Теофиль (1811–1872) — писатель, поэт и критик, вдохновитель Парнасской школы французской поэзии.

(28 Делатуш, Анри (1785–1840) — французский писатель и комедиограф, автор скандального романа «Фраголетта» (1829), главный герой которого — гермафродит.

(29 Делакруа, Эжен (1798–1863) — французский живописец и график романтического направления, автор знаменитой картины «Свобода, ведущая народ» (1830).

(30 Дювейрьер, Шарль (1803–1866) — французский либреттист, в 1832 г. опубликовавший утопический очерк «Новый город, или Париж Сен-Симона».

(31 Анфантен, Проспер-Бартелеми (1796–1864) — французский социалист-утопист, поэт, настаивал на разрушении христианского брака.

(32 Демар, Клер (1801–1833) — сторонница Сен-Симона, феминистка, автор книги «Мой закон для будущего», в которой провозглашала полное уничтожение семьи.

(33 Санд, Жорж (Аврора Дюпен, 1804–1876) — французская писательница романтического направления, придерживавшаяся свободных взглядов на брак.

(34 Шатобриан, Франсуа Пене (1768–1848) — французский писатель и политический деятель. В повестях «Атала» (1801) и «Рене» (1802) создает образ романтического героя-страдальца, обильно используя материал из жизни американских индейцев.

(35 Верлен, Поль (1844–1896) — французский поэт-символист, знаменитый представитель поколения «проклятых поэтов», в позднем творчестве обратившийся к христианской вере.

(36 Курбе, Гюстав (1819–1877) — французский живописец, обращавшийся к изображению повседневной жизни.

(37 Шанфлёри (наст. имя Жюль Юссон, 1821–1889) — писатель и историк культуры, близкий к натурализму.

(38 Валлес, Жюль (1832–1885) — французский писатель и журналист, активный участник Парижской коммуны (1871).

(39 Жид, Андре (1869–1951) — французский писатель и эссеист, лауреат Нобелевской премии.

(40 Лемерсье, Луи Жан (1771–1840) — французский писатель и плодовитый драматург, создатель жанра исторической комедии. В комедии «Христофор Колумб» (1809) отступил от классицистических правил трех единств, чем вызвал настоящее побоище в зрительном зале.

(41 Клодель, Поль (1869–1955) — французский драматург и поэт, близкий символизму, подлинную реализацию которого он искал в рамках католической веры, утверждающей вездесущность божественного Слова.

(42 …после убийства Виктора Нуара… — Виктор Нуар (наст. имя Иван Сальмон, 1848–1870) — французский журналист, секундант на дуэли, перед началом которой был неожиданно, без видимых причин, застрелен одним из

дуэлянтов, принцем Пьером Бонапартом, племянником Наполеона III. Смерть Виктора Нуара вызвала огромное возмущение и демонстрации в столице.

II. О некоторых мотивах у Бодлера

(1 Рембо, Артюр (1854–1891) — французский поэт-символист, создатель «поэзии ясновидения», недоступной профанному читателю.

(2 «Книга песен» (1827) — знаменитая книга стихотворений немецкого поэта Генриха Гейне (1797–1856).

(3 Философия жизни — философское течение конца XIX — начала XX вв., исходящее из понятия-образа «жизни» как некоей интуитивно постигаемой органической целостности и творческой динамики бытия.

(4 Дильтей, Вильгельм (1833–1911) — немецкий историк культуры и философ, один из ведущих представителей философии жизни, основатель духовно-исторического метода в изучении литературы.

(5 Клагес, Людвиг (1870–1956) — немецкий психолог и представитель философии жизни.

(6 Юнг, Карл Густав (1875–1961) — швейцарский психолог и философ, основатель «аналитической психологии», автор учения о «коллективном бессознательном», в образах которого («архетипах») видел источник общечеловеческой символики.

(7 Бергсон, Анри (1859–1941) — французский философ, представитель философии интуитивизма и философии жизни.

(8 Пруст, Марсель (1871–1922) — французский писатель, автор романного цикла «В поисках утраченного времени».

(9 Краус, Карл — см. прим. к эссе «Карл Краус».

(10 Рейк, Теодор (1888–1969) — австрийский и американский психоаналитик, ученик Зигмунда Фрейда.

(11 Кладель, Леон (1834–1892) — французский прозаик, связанный с аристократической интеллигенцией. В его произ-

ведениях обнаруживается тяга к природе, к патриархальности, к изображению жизни «простых людей».

(12 Ромен, Жюль (1885–1972) — французский писатель, представитель «унанимизма», автор многотомной эпопеи «Люди доброй воли» (1932–1946).

(13 Гозлан, Леон (1803–1866) — французский писатель, автор остроумных афоризмов.

(14 Люрин, Луи (писал под псевдонимом Луи Бюрго, 1816–1860) — прозаик, драматург, автор книги «Подлинная история смерти Вателя» (1854).

(15 ...уличный зевака Нанте — один из берлинских уличных чудаков-оригиналов, нашедший отражение в юмористических рисунках и произведениях середины XIX в.

(16 Гласбреннер, Адольф (1810–1876) — немецкий писатель-сатирик, редактор и издатель берлинских юмористических изданий, автор зарисовки «Уличный зевака Нанте».

(17 Бидермайер — стилевое направление в немецком и австрийском искусстве 1810–1840-х гг., отразившее ориентацию на уютный, домашний стиль жизни, на приватную чудаковатость.

(18 Варнхаген фон Энзе, Карл Август (1785–1858) — немецкий писатель, публицист и дипломат, один из близких друзей Генриха Гейне.

(19 Энсор, Джеймс (1860–1949) — бельгийский живописец и график, автор символико-фантастических полотен, сквозной темой которых является «пляска смерти».

(20 Ален (наст имя: Эмиль Огюст Шартье, 1868–1951) — французский философ, литературный критик и публицист.

(21 Бёрне, Людвиг (1786–1837) — немецкий писатель, публицист, один из зачинателей жанра политического фельетона, автор «Писем из Парижа» (1832–1834).

(22 Имеется в виду одна из фресок итальянского живописца Джотто ди Бондоне (1266–1337) в росписи церкви Санта-Мария дель Арена в Падуе, представляющая олицетворения грехов и добродетелей.

(23 Франс, Анатоль (Анатоль Франсуа Тибо, 1844–1924) — французский писатель, лауреат Нобелевской премии (1921), член Французской академии.

(24 Деборд-Вальмор, Марселина (1768–1859) — французская поэтесса, насыщавшая свои стихи живым чувством и стремившаяся избежать условностей поэтической риторики.

(25 Тимон — персонаж трагедии Шекспира «Тимон Афинский», разочаровавшийся в друзьях и ставший неистовым человеконенавистником.

(26 Архилох (2-я пол. VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик, противопоставлявший эпическому идеалу образ обычного человека, отмеченного страстностью и сарказмом.

(27 Новалис (Фридрих фон Гарденберг, 1772–1801) — немецкий поэт и философ раннего романтизма.

(28 Парос — остров в Греции, место рождения Архилоха.

ПОЛЬ ВАЛЕРИ
К 60-летию со дня рождения

Опубликовано в газете «Ди литерарише Вельт» (Берлин) в октябре 1931 г.

Творчество Поля Валери, с которым Беньямин впервые познакомился в 1925 г., породило в нем глубочайшую привязанность к этому автору и его «великолепным произведениям», сравнимую разве что с отношением Беньямина к творчеству Пруста и Кафки. Адорно замечает по этому поводу, что Беньямина привлекло у Валери прежде всего теснейшее слияние «мистики и просвещения», столь характерное для самого немецкого эссеиста.

(1 Первые стихи Валери публиковались между 1890 и 1893 гг. в различных журналах и затем были собраны в 1920 г. в книге «Album de vers anciens 1890–1900» [«Альбом старых стихов»].

(2 Долина Иосафата — узкая долина между Иерусалимом и Елеонской горой. В Книге пророка Иоиля (3: 2–12) упоминается, что там произойдет суд над народами.

(3 Фамилия героя Teste [Тест] может быть отнесена к слову «test», что означает «проба», «испытание». В. Беньямин в своей интерпретации прочитывает как «Тэт» [*фр.* tête; *ст.-фр.* teste — голова].

(4 Николай Кузанский (Николай Кребс, 1401—1464) — кардинал, математик, ученый, естествоиспытатель и влиятельный философ, подчеркивавший недостаточность человеческого знания о Боге и Вселенной. В сочинении «Об ученом незнании» определил образованного человека как того, кто знает о собственном незнании.

(5 Ампер, Андре-Мари (1775–1836) — французский физик и математик, один из основателей электротермодинамики.

(6 Макиавелли, Николо (1469–1527) — итальянский политик и писатель, автор трактата «Государь», выдвигавшего в том числе мысль об оправдании революционного насилия.

(7 Ришелье, Арман-Жан дю Плесси (1585–1642) — герцог, французский политический деятель, кардинал, автор политических трактатов и мемуаров.

К ПОРТРЕТУ ПРУСТА

Впервые опубликовано в 1929 г. в еженедельной газете «Ди литерарише Вельт» (Берлин). В 1934 г. Беньямин внес в текст статьи некоторые изменения и дополнения.

Беньямин обратился к творчеству Пруста в 1925 г. — первоначально как переводчик романного цикла «В поисках утраченного времени». Им переведено три романа: «Содом и Гоморра» (перевод не опубликован, рукопись утрачена), а также «Под сенью девушек в цвету» (1927) и «В сторону Германтов» (1929) — оба перевода совместно с Францем Хесселем, переводчиком и редактором издательства «Ровольт». В процессе работы над переводами возник и оформился замысел эссе, посвященного французскому роману, с творчеством которого Беньямин ощущал глубочайшую близость.

(1 Галлимар Гастон (1881–1975) — основатель издательства «Галлимар» (1911).

(2 Кокто Жан (1889–1963) — французский поэт, писатель, драматург.

(3 Элеатический — относящийся к древнегреческой философской школе элеатов, главой которых был Парменид (ок. 540–480 до н. э.), согласно которому существует только одно-единственное, мыслимое материально, очевидное неизменное сущее.

(4 Унольд Макс (1885–1964) — немецкий художник и график.

(5 План Тариде — план Парижа, выпущенный картографическим издательством «Тариде».

(6 де Монтескье-Фезансак, Робер (1855–1921) — поэт, автор утонченной лирики, насыщенной символами.

(7 Готский календарь — т. н. Готский альманах, сообщавший сведения об аристократических семействах Европы, издается с 1764 г. в городе Гота (Германия).

(8 Пьер-Квинт, Леон — автор монографии о Марселе Прусте (1928).

(9 Сен-Симон, Луи де Рувруа (1675–1755) — герцог, французский политический деятель и писатель-мемуарист. На его «Мемуары» Пруст неоднократно ссылается в своих книгах.

(10 Княгиня Бибеско, Марта Люсиль Лаховари (1886–1973) — французская писательница, в салоне которой встречались многие видные люди искусства, литературы и политики.

(11 де Ренье, Анри (1864–1936) — французский писатель, близкий в поэзии к символизму. В романном творчестве обращался к эстетизации быта французских аристократов XVII–XVIII вв.

(12 Гонкуры, Эдмон и Жюль (1822–1896; 1830–1870) — братья, французские писатели, авторы нескольких совместных романов.

(13 Мишле, Жюль (1798–1874) — французский историк и публицист романтического направления.

(14 Ренан, Жюль (1864–1910) — французский писатель, изображающий столкновение детского мировосприятия с миром взрослых.

(15 Ортега-и-Гассет, Хосе (1883–1955) — испанский философ и эстетик.

(16 Лойола, Игнатий (1491–1556) — основатель ордена иезуитов.

(17 Ривер, Жак — сотрудник журнала «Нувель ревю франсез».

СЮРРЕАЛИЗМ: ПОСЛЕДНЯЯ МОМЕНТАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

Опубликовано в 1929 г. в газете «Ди литерарише Вельт».

Первый интерес Беньямина к сюрреализму отмечен в его письме к Рильке (3 июля 1925 г.). В середине 1927 г. в письме к Гофмансталю Беньямин говорит о близости ему современной французской литературы: «В то время как я со всеми своими стремлениями и интересами ощущаю себя в Германии среди людей моего поколения совершенно изолированным, во Франции существуют отдельные явления, — среди писателей — Жироду и особенно Арагон, среди движений — сюррелизм, — в которых я вижу, как происходит то, что занимает и меня».

(1 Бретон, Андре (1896–1966) — французский писатель, теоретик и глава французского сюрреализма. С 1918 г. поддерживал контакт с цюрихской группой дадаистов. В 1919 г. совместно с Ф. Супо и Л. Арагоном основал журнал «Литтератюр». Основанный им в 1924 г. журнал «Сюрреалистическая революция» стал знаменем движения сюрреализма.

(2 Арагон, Луи (1897–1982) — французский прозаик и поэт, начинавший свое творчество в русле дадаизма и сюрреализма. С начала 1930-х гг. переходит на позиции реалистического изображения социальных процессов.

(3 Супо, Филипп (1897–1990) — поэт, прозаик, журналист и издатель, один из основателей парижского объединения дадаистов и французского сюрреализма.

(4 Деснос, Робер (1900–1945) — французский поэт, один из первых представителей сюрреализма.

(5 Элюар, Поль (наст. имя Эжен Гриндель, 1895–1952) — поэт, примыкавший к дадаистской и сюрреалистской линии во французской литературе.

(6 Приведенная цитата содержится не в «Сезоне в аду», а в «Озарениях» (стихотворение в прозе «Варвар»). Замечание

Артюра Рембо («Не бывает») не является более поздней вставкой, а завершает указанную строку стихотворения.

(7 Сен-Поль-Ру (наст. имя Пьер-Поль Ру, 1861–1940) — поэт, представитель позднего символизма, автор теории «идеореализма», цель которого — разрушение материальности чувственного начала, проникновение в область умопостигаемого с целью «узреть идею».

(8 ...Ленин назвал религию опиумом для народа — ошибка Беньямина: данное высказывание принадлежит Карлу Марксу.

(9 Лотреамон (наст. имя Исидор Дюкасс, 1847–1870) — поэт, автор «Песен Мальдорора», воспринятый сюрреалистами как предшественник.

(10 Бон-Нувель — букв. «Хорошая новость».

(11 «Пассаж Оперы» — название первой части романа Арагона «Парижский крестьянин».

(12 Кирико, Джорджо де (1888–1978) — итальянский художник-сюрреалист, автор романа «Hebdomeros» (1929), оказавшего значительное влияние на развитие литературы сюрреализма.

(13 Эрнст, Макс (1891–1976) — немецкий художник, график и скульптор, поэт, основатель (вместе с Гансом Арпом) группы «Дада». С 1924 г. входил в объединение сюрреалистов в Париже.

(14 Шеербарт, Пауль (1863–1915) — немецкий поэт и писатель, автор гротескно-фантастических произведений, подготовивших дадаизм и сюрреализм.

(15 Навиль, Пьер (1904–1993) — французский социолог и писатель, находившийся первоначально под сильным влиянием сюрреализма.

(16 Война в Марокко — имеется в виду война Франции против Марокко (1925–1926).

(17 «Вскоре после войны» — точнее — в 1925 г.

(18 Беро, Анри (1885–1958) — французский писатель и журналист консервативного толка.

(19 Фабр-Люс, Альфред (1899–1993) — французский писатель и журналист.

(20 Дюамель, Жорж (1884–1966) — прозаик, поэт, эссеист, член Французской академии. Беньямин имеет в виду книгу Дюамеля «Путешествие в Москву» (1922).

(21 Мицкевич, Адам (1798–1855) — польский поэт-романтик и деятель национально-освободительного движения.

(22 Мильтон, Джон (1608–1674) — английский поэт и политический деятель, автор знаменитых поэм на библейские мотивы.

(23 Саути, Роберт (1774–1843) — английский поэт и прозаик, вместе с Вордсвортом и Кольриджем относящийся к представителям т. н. «Озерной школы».

(24 Кулон, Марсель (1873–1959) — историк литературы, автор книги о Реми-Гурмоне.

(25 Берришон, Патерне (наст. имя Пьер Дюфур, 1855–1922) — поклонник творчества Артюра Рембо. В 1897 г. женился на сестре Рембо. В этом же году издал биографию Рембо, в которой на основе имеющихся у него архивных материалов создал легенду о возвращении Рембо в лоно католической церкви.

(26 Ле Корбюзье (наст. имя — Шарль-Эдуард Жаннере, 1887–1965) — французско-швейцарский архитектор, определивший лицо архитектуры XX века и проявлявший интерес к кубизму и конструктивизму.

(27 Оуд, Якобс Йоханн Питер (1890–1963) — голландский архитектор, один из основателей конструктивистского объединения «Де стейл».

(28 «ИГ Фарбен» — созданный в 1925 г. крупнейший химический концерн и самое крупное промышленное объединение в Германии до 1945 г.

(29 Фогт, Кард (1817–1891) — немецкий социалист, представитель «стихийного» материализма.

(30 Бухарин, Николай Иванович (1882–1938) — соратник В. И. Ленина, теоретик марксизма, экономист.

(31 Бюхнер, Людвиг (1824–1899) — немецкий врач, естествоиспытатель и философ, сторонник социального дарвинизма.

(32 Ницше, Фридрих (1844–1900) — немецкий философ и писатель, представитель философии жизни.

ЖЮЛЬЕН ГРИН

Опубликовано в журнале «Нойе Швайцер Рундшау» (Цюрих) в апреле 1930 г.

Беньямин с восторгом встретил публикации первых романов Жюльена Грина (1900–1998), с которыми познакомился в 1928 г. В этом же году появляется рецензия Беньямина на «Адриенну Месюра» (1927) и на «Монт-Синере». В августе 1929 г. Беньямин читает доклад о Грине в одной из литературных передач на радио (Франкфурт-на-Майне). Слегка переработанный вариант радиодоклада Беньямин предложил для публикации Максу Рихнеру, редактору «Нового швейцарского обозрения». Позднее, в начале 1930-х гг., Беньямин с прохладой встречает новые книги Грина. В одном из писем он говорит об «огромном разочаровании», которое вызвал у него «Visionnaire» Жюльена Грина.

(1 де Мариво, Пьер (1668–1763) — французский комедиограф и романист, представитель светской литературы рококо, автор романов «Жизнь Марианны» (из которого взят эпиграф) и «Удачливый крестьянин».

(2 Эмили Флетчер — персонаж романа Грина «Монт-Синере» (1926).

(3 Поль Гере — персонаж романа Грина «Левиафан» (1929).

(4 Кальдерон де ла Барка, Педро (1600–1681) — крупнейший испанский драматург эпохи барокко.

(5 Ритардандо — зд.: замедление.

(6 Агамемнон — царь Микен, предводитель греческого войска во время Троянской войны. По возвращении домой был убит женой, Клитемнестрой. Этому эпизоду посвятил трагедию Эсхил. В XIX–XX вв. сюжет лег в основу около 30 трагедий европейских драматургов.

(7 Креонт — это имя носили два мифологических персонажа — фиванский царь, история которого изложена в «Антигоне» Софокла, и царь Коринфа, связанный с мифом о Ясоне и Медее, положенным в основу трагедии Еврипида «Медея» (431 до н. э.) и активно разрабатывавшимся европейской драматургией с XVII в.

(8 Тезей (Тесей) — сын афинского царя, победивший на острове Крит чудовищного быка Минотавра и сумевший выбраться из лабиринта царя Миноса. Миф о Тезее неоднократно привлекал к себе европейских драматургов.

ИОГАНН ЯКОБ БАХОФЕН

Эссе о Бахофене написано на французском языке в начале 1935 г. для «Нувель Ревю Франсез», но не принято к публикации. Опубликовано в газете «Меркюр де Франс» в 1952 г.

(1 Грюневальд (Нитхардт, Матис; между 1470 и 1475–1528) — немецкий художник и скульптор позднего Средневековья. Шедевр Грюневальда — Изенгеймский алтарь в Кольмаре (Франция).

(2 Марло, Кристофер (1564–1593) — английский поэт и драматург, современник и предполагаемый соавтор Шекспира в некоторых ранних пьесах.

(3 Ленц, Якоб Михаэль Райнхольд (1751–1792) — немецкий писатель и драматург эпохи «Бури и натиска».

(4 Винкельман, Иоганн Иоахим (1717–1768) — немецкий антиквар и историк античного искусства, основоположник эстетики классицизма. Автор знаменитой «Истории древнего искусства» (1759).

(5 Лотце, Рудольф Герман (1817–1881) — немецкий философ и психолог, врач, естествоиспытатель, автор труда «Микрокосм. Идеи к естественной истории и истории человечества» (1864).

(6 Имеется в виду статья Бахофена «Ликийский народ и его значение для развития античности» (1862).

(7 Мегара — город в Средней Греции.

(8 Варбург, Аби (1866–1929) — немецкий историк культуры и искусства, исследовавший влияние Античности на европейскую цивилизацию Нового времени.

(9 Моммзен, Теодор (1817–1903) — немецкий историк, автор капитального исследования «Римская история».

(10 Виламовиц-Меллендорф, Ульрих фон (1848–1931) — немецкий филолог, крупнейший знаток Античности и реформатор классической филологии.

(11 Андлер, Шарль (1866–1933) — французский историк литературы и философ, автор шеститомной биографии «Ницше, его жизнь и его мысли» (1920–1931).

(12 Вико, Джамбаттиста (1668–1744) — итальянский философ, один из основоположников историзма, автор книги «Основания новой науки об общей природе наций» (1725).

(13 Цитата из предисловия Ф. Энгельса к книге «Происхождение семьи, частной собственности и государства» (1884).

(14 Клагес, Людвиг (1870–1956) — немецкий психолог и философ, представитель философии жизни, автор книги «О космогоническом эросе» (1922).

(15 Реклюс, Элизэ (1830–1905) — французский ученый-географ.

(16 Кувада — обрядовая имитация отцом акта деторождения во время родов жены или сразу после них.

(17 Сципион Африканский Младший (ок. 185–129 до н. э.) — римский полководец, приверженец староримских нравов. В 146 г. до н. э. захватил и разрушил Карфаген.

(18 Катон Старший (234–139 до н. э.) — римский писатель и политик, непримиримый враг Карфагена, поборник староримских установлений.

(19 Цезарь Август (63 до н. э. — 14 н. э.) — римский император, завершивший эпоху гражданских войн и сосредоточивший в своих руках власть в рамках так называемого принципата.

КАРЛ КРАУС

Опубликовано в марте 1931 г. во «Франкфуртер Цайтунг».

Фигура Карла Крауса (1874–1936) в немецкоязычной культуре первой трети XX в. не имсет аналогов. Блестящий сатирик, эссеист, журналист, с 1899 по 1936 г. издававший журнал «Факел» (а с 1912 являвшийся и единственным его автором), был «фанатиком языка», чистоты литературного слова и одновременно блистательным автором, обнаруживающим иронический взгляд на современное состояние культурного сознания, формируемого клише и стереотипами восприятия. Беньямин опубликовал несколько статей и рецензий, посвященных Краусу. В 1930 г. по предложению издательства «Ровольт» Беньямин принялся за подготовку книги своих эссе. Работа о Карле Краусе должна была занять в этом (не состоявшемся по внутрииздательским причинам) сборнике центральное место.

(1 Глюк, Густав — немецкий искусствовед, друг Беньямина, автор книг о Рубенсе и Брейгеле.

(2 Лоос, Адольф (1870–1933) — выдающийся австрийский архитектор и теоретик искусства, автор работы «Орнамент и преступление» (1908).

(3 Штёсль, Отто (1875–1936) — австрийский прозаик и драматург.

(4 Штифтер, Адальберт (1805–1868) — писатель и живописец, классик австрийской литературы.

(5 Альтенберг, Петер (наст. имя: Петер Энглендер, 1859–1919) — австрийский писатель, представитель «венского» литературного импрессионизма.

(6 Гарун аль Рашид — (763 или 766–809), халиф из династии Аббасидов. Правил в Багдаде. Образ Гаруна аль Рашида идеализирован в сказках «Тысяча и одна ночь», где он, переодеваясь в купца, неузнанным бродил в толпе по улицам города.

(7 Клаудиус, Маттиас (1740–1815) — немецкий писатель, издатель журнала «Вандсбекский вестник».

(8 Лиглер, Леопольд — автор книги о Карле Краусе (1920).

(9 Румпельштильцхен — персонаж одноименной сказки братьев Гримм, выручающий героиню и в награду намеревающийся отобрать у нее родившегося первенца.

(10 Фиртель, Бертольд (1885–1953) — австрийский журналист, писатель и режиссер. Сотрудничал в «Факеле».

(11 Михаэлис, Карин (1872–1950) — датская писательница, автор романа «Опасный возраст» (1910).

(12 Нестрой, Иоганн Непомук (1801–1862) — австрийский драматург и актер, автор венской «народной комедии», основанной в т. ч. на языковом комизме.

(13 Бихевиоризм — направление в психологии конца XIX — начала XX в., понимавшее поведение человека как совокупность реакций на воздействия внешней среды.

(14 Абрахам а Санта Клара (наст. имя — Иоганн Ульрих Мегерле, 1644–1709) — монах-августинец и проповедник, автор многочисленных проповедей, в яркой и язвительно-сатирической форме обличавших людские пороки.

(15 Персонажи драмы немецкого писателя Франка Ведекинда (1864–1918) «Дух земли» (1895).

(16 Каррель, Арман (1800–1836) — французский журналист и литератор, с 1830 г. издатель газеты «Насьональ».

(17 Курье, Поль-Луи (1772–1825) — французский писатель, журналист, автор блестящих политических памфлетов.

(18 Лассаль, Фердинанд (1825–1864) — основатель социал-демократического движения в Германии, философ и яркий публицист.

(19 Проект Свифта — имеется в виду сатира Джонатана Свифта (1667–1745) «Скромное предложение, имеющее целью не допустить, чтобы дети бедняков в Ирландии были в тягость своим родителям или своей родне, и, напротив, сделать их полезными для общества» (1729), в которой писатель в издевательской форме предлагал детей бедняков в пищу богачам, поскольку те и так уже «пожрали их родителей».

(20 Блуа, Леон (1846–1917) — французский писатель, выросший в бедности и в своем творчестве отстаивавший интересы «униженных и оскорбленных».

(21 строчки Фраскаты — в оперетте Жака Оффенбаха «Парижская жизнь» (1866) письмо барона Фраскаты, который

просит Метеллу, парижскую девушку легкого поведения, доставить его другу, прибывающему в Париж, то же несравненное наслаждение, которым в свое время она одарила самого Фраскату.

(22 Шобер, Иоганнес (1874–1932) — австрийский политик, длительное время — глава Венского полицейского управления. 15 июля 1927 г. Шобер отдал приказ полиции открыть огонь по демонстрантам, атаковавшим здание полицей-президиума. Погибло около 90 человек. Краус выступил с требованием отставки Шобера, распространив по всей Вене плакаты с текстом своего обвинения против него.

(23 Керр, Альфред (1867–1948) — один из влиятельнейших литературных и театральных критиков Германии.

(24 Тирфед — швейцарская горная деревушка в Гларнских Альпах, где Краус неоднократно бывал начиная с 1915 г.

(25 Вайнингер, Отто (1880–1903) — австрийский философ и психолог, автор книги «Пол и характер» (1903), после опубликования которой покончил жизнь самоубийством.

(26 Ласкер-Шюлер, Эльза (1869–1945) — немецкая поэтесса, в творчестве которой любовь к немецкой культуре сочеталась с глубокой иудаистской религиозностью.

(27 Хеккер, Теодор (1879–1945) — немецкий писатель, философ культуры, переводчик, перешедший в католичество и углубившийся в вопросы христианской веры.

(28 «Умирающий человек» — слова, которые в стихотворении Бог обращает к человеку, Беньямин относит к Стефану Георге и переиначивает строфу. В оригинале она выглядит так: «Ты оставался у истока, / Исток есть цель».

(29 Раймунд, Фердинанд (наст. имя Фердинанд Райман, 1790–1836) — драматург и актер, развивавший традиции венской «народной комедии».

(30 Жирарди, Александр (1850–1918) — один из крупнейших австрийских комических актеров.

(31 Гельти, Людвиг (1748–1776) — немецкий поэт, автор сентиментальной лирики в народном духе, воспевающей красоты немецкой природы и простую жизнь сельского люда.

(32 «Умри и возродись» — слова из знаменитого стихотворения Гёте «Блаженное томление» (из сборника «Западно-восточный диван»), послужившие многим немецким писателям и поэтам отправной точкой в их мировоззрении. У В. Левика переведено как «смерть для жизни новой».

(33 Берсерк — древний скандинавский воин, впадающий во время битвы в неистовство.

(34 Иисус — в Библии Иисус Навин, которого Моисей поставил начальником над войском Израилевым. Во время битвы за Гаваон, видя, что светового дня не хватает, чтобы завершить победу, Иисус Навин призвал солнце остановиться и дать ему и его войску довершить начатое.

(35 Астральное эсперанто творений Шеербарта — в гротескно-утопических романах Пауля Шеербарта «Великая революция» (1903) и «Лезабендио» (1913) автор наделяет своих героев, обитателей других планет, особыми именами и погружает их в фантастическую атмосферу и необычные условия существования.

(36 «Новый ангел» [«Angelus Novus»] — акварель Пауля Клее (1879–1940), швейцарского художника и графика, которую Беньямин приобрел в 1921 г. и с которой никогда не расставался.

ТЕОРИИ НЕМЕЦКОГО ФАШИЗМА: О сборнике Эрнста Юнгера «Война и воины»

Опубликовано в журнале «Ди Гезелльшафт» в середине 1930 г.

(1 Юнгер, Эрнст (1895–1998) — немецкий писатель, после Первой мировой войны активно пропагандировавший в своих произведениях идею «героического нигилизма».

(2 Шрамм, Перси Эрнст (1894–1970) — немецкий историк, автор исследования о немецких императорах.

(3 Гюнтер, Ханс Фридрих Карл (1891–1968) — антрополог и исследователь расовой проблематики, работы которого послужили идеологическим основанием для расовой теории и практики нацистов.

(4 Унгер, Эрих (1887–1950) — писатель, философ, теолог.

(5 Фенрир — в скандинавской мифологии гигантский волк, одно из трех хтонических чудовищ, порожденных великаншей Ангрбодой от Локи, одного из верховных богов, хитрого и коварного.

(6 Ранг, Флоренс Кристиан (1864–1924) — немецкий историк культуры, близкий друг Беньямина, автор книги «Историческая психология карнавала» (1923).

(7 Фортинбрас — герой пьесы Шекспира «Гамлет».

(8 Юнгер, Фридрих Георг (1898–1977) — немецкий поэт и философ, брат Эрнста Юнгера.

(9 Саломон, Эрнст фон (1902–1972) — немецкий писатель радикального толка. Один из огранизаторов убийства Вальтера Ратенау, премьер-министра Веймарской республики (1922).

(10 Гог и Магог — библейские народы и царства, насылаемые дьяволом на Иерусалим, приход и уничтожение которых связывается с наступлением Страшного суда.

(11 Рейхсвер — обозначение вооруженных сил Германии с 1919 по 1935 г., в соответствии с Версальским договором имевших строго ограниченную численность.

(12 Кондотьер — в Италии XIV–XVI вв. наемный военачальник, предводитель военного отряда, находящегося на службе у определенного государя или Римского Папы.

ЛЕВАЯ МЕЛАНХОЛИЯ
О новой книге стихов Эриха Кестнера

Опубликовано в журнале «Ди Гезелльшафт» в начале 1931 г.

Первоначально рецензия предназначалась для литературного отдела газеты «Франкфуртер Цайтунг», однако была отклонена из-за слишком резкого полемического тона. Сам Беньямин отмечает в частной переписке наличие в этой рецензии определенного влияния на себя со стороны Бертольта Брехта. Наряду с рецензируемым сборником Беньямин затрагивает поэтические книги Кестнера «Сердце на талии» (1928) и «Шум в зеркале» (1929).

Примечания

(1 «Гимн» — стихотворение называется «Гимн банкирам».

(2 Мерінг, Вальтер (1896–1981) — немецкий писатель, основатель берлинского объединения дадаистов.

(3 Тухольский, Курт (1890–1935) — немецкий сатирический писатель и публицист.

(4 Активизм — революционно-пацифистское движение, основанное в 1915 г. сотрудниками экспрессионистского журнала «Акцион» и провозглашавшее своей целью активизацию человеческого духа и создание «нового человека».

(5 «Новая вещность» (или: «новая деловитость») — течение в литературной и художественной жизни Германии и Австрии второй половины 1920-х гг., направленное на отражение современной социальной проблематики и конкретного, предметного мира с ориентацией на литературу факта, на «деловитый» язык репортажа.

(6 Моргенштерн, Кристиан (1871–1914) — немецкий писатель и публицист, автор гротескно-фантастических и сатирических стихов.

(7 Гейм, Георг (1887–1912) — крупнейший немецкий поэт начала XX в., предтеча экспрессионизма.

(8 Золотая рейхс-марка — после периода жесточайшей инфляции в послевоенной Германии в 1924 г. была проведена денежная реформа и в качестве стабильного платежного средства введена рейхс-марка, стоимость которой измерялась в золотом эквиваленте.

(9 Лихтенштейн, Альфред (1889–1914) — немецкий поэт и прозаик раннего экспрессионизма.

РАССКАЗЧИК
Размышления о творчестве Николая Лескова

Опубликовано в журнале «Ориент унд Окцидент» в октябрьском номере за 1936 г.

Творчество Николая Лескова, «малоизвестного, но очень значительного современника Достоевского» (Беньямин), было хорошо знакомо автору эссе по вышедшему в середине 1920-х гг. на

немецком языке девятитомному собранию сочинений этого русского писателя. При этом собственно творчество Лескова в данной работе предстает скорее материалом, поводом для реализации мыслей Беньямина о проблеме повествования в современной литературе. Статья написана по заказу Фрица Либа, редактора журнала. «Так как у меня совсем нет желания погрузиться в рассуждения по поводу истории русской литературы, я, воспользовавшись Лесковым как предлогом, извлеку из конюшни своего старого конька и попытаюсь сторговать заказчику мои постоянные размышления о противопоставлении романиста и рассказчика и о моем предпочтении последнего», — замечает Вальтер Беньямин в одном из писем. В 1937 г. Беньямин создал французский вариант эссе о рассказчике, однако этот текст был опубликован только в 1952 г. в журнале «Меркюр де Франс».

(1 Гебель, Иоганн Петер (1760–1826) — немецкий прозаик и поэт, автор коротких рассказов и поучительных историй в народном духе.

(2 Готхельф, Иеремия (наст. имя Альберт Битциус, 1797–1854) — швейцарский писатель, создатель романов из крестьянской жизни.

(3 Зилсфилд, Чарльз (наст. имя Карл Антон Постль, 1793–1864) — австрийско-американский писатель, автор романов об освоении Америки европейцами.

(4 Герштекер, Фридрих (1816–1872) — писатель и путешественник, автор произведений о путешествиях по Северной и Южной Америке.

(5 Н. С. Лесков поступил на службу к мужу своей тетки, англичанину А. Я. Шкотту, управляющему графов Перовских и Нарышкиных. В его обязанности входило сопровождение крепостных крестьян, переселяемых на новые земли России.

(6 Нодье, Шарль (1780–1844) — французский писатель-романтик.

(7 «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1829) — вторая часть романной дилогии И. В. Гёте.

(8 Рассказ о Псамминиде приведен в первой книге «Опытов» (глава «О скорби») Мишеля де Монтеня (1533–1592), французского философа-моралиста.

(9 Валери, Поль (1871–1945) — французский поэт, эссеист, член Французской академии.

(10 Мнемозина — в греческой мифологии дочь Урана, одна из Титанид, богиня памяти, мать муз, в том числе и Каллиопы, музы эпической поэзии.

(11 Паскаль, Блез (1623–1662) — французский религиозный философ, писатель, математик, автор знаменитой книги «Мысли», фрагментов философско-религиозных размышлений, собранных и опубликованных после его смерти и вошедших в сокровищницу мировой культуры.

(12 Беннет Арнольд (1867–1931) — английский прозаик и драматург.

(13 Лукач, Георг (Дьердь) (1885–1971) — венгерский философ, один из ведущих марксистских литературных критиков. Его работа «Теория романа» появилась в 1916 г. и была написана еще в «гегельянский» период философского развития Лукача.

(14 Гейман, Мориц (1869–1925) — немецкий писатель и поэт.

(15 Ориген — (ок. 185–253/254), христианский теолог, философ, представитель ранней патристики. Жил в Александрии. Соединяя платонизм с христианским учением, отклонялся от ортодоксального церковного предания, что привело впоследствии к осуждению идей Оригена как еретических.

(16 Блох, Эрнст (1885–1977) — немецкий философ левого направления. В центре его «философии надежды» помещается понятие утопии как мечты о лучшем человечестве.

(17 Филемон и Бавкида — в греческой мифологии благочестивая супружеская чета, награжденная богами долголетием и возможностью умереть одновременно.

(18 Хаген — злобный и коварный персонаж германского героического эпоса «Песнь о Нибелунгах» (ок. 1200).

(19 Гауф, Вильгельм (1802–1827) — немецкий писатель-романтик, автор знаменитых сказок «Калиф-аист», «Карлик Нос», «Холодное сердце» и мн. др.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Опубликовано в газете «Ди литерарише Вельт» в апреле 1931 г.

(1 Шерер, Вильгельм (1841–1886) — немецкий филолог, сторонник позитивистской методологии, автор знаменитой «Истории немецкой литературы» (1883), многократно переиздававшейся и переведенной на многочисленные языки.

(2 Риккерт, Генрих (1863–1936) — немецкий философ и теоретик культуры, основатель — вместе с Вильгельмом Виндельбандом (1848–1915) — т. н. Баденской школы неокантианства.

(3 Меринг, Франц (1846–1919) — политик, писатель и крупнейший литературный критик марксистского направления.

(4 Хеллинграт, Норберт фон (1888–1916) — немецкий историк литературы, издатель и исследователь творчества Фридриха Гельдерлина.

(5 Коммерель, Макс (1902–1944) — немецкий историк литературы и поэт, автор исследования «Поэт как вождь в немецкой классической литературе» (1928).

(6 Кайрос — момент судьбоносного выбора.

ДЕТЕКТИВНЫЙ РОМАН В ДОРОГУ

Впервые опубликовано в литературном приложении к газете «Франкфуртер Цайтунг» 1 июня 1930 г.

(1 Эльвестад, Свен (1884–1934) — шведский журналист и репортер, автор детективных произведений, в т. ч. романа «Железный вагон» (1909), в котором действует детектив Асбьерн Краг.

(2 Хеллер, Франк (наст. имя Мартин Куннар Сернер, 1886–1947) — шведский детективный писатель.

(3 Перуц, Лео (1882–1957) — австрийский писатель, автор исторических и «готических» повестей и романов, один из самых популярных немецкоязычных писателей 1920–1930-х гг.

(4 Гастон Леру (1868–1927) — французский журналист и автор сенсационных репортажей, автор многочисленных детективных произведений, книга которого «Призрак оперы» (1910) пользовалась особой популярностью.

(5 Грин, Энн Кэтрин (1846–1935) — американская писательница, автор многочисленных романов и повестей с детективным сюжетом.

Я РАСПАКОВЫВАЮ СВОЮ БИБЛИОТЕКУ
Речь о коллекционировании

Опубликовано в газете «Ди литерарише Вельт» в июле 1931 г.

Газетная публикация из-за недосмотра редактора заканчивалась несколькими предложениями, которые Беньямин вычеркнул из рукописи: «Счастье собирателя, счастье одинокого. Не есть ли сие та благодать, что правит нашими воспоминаниями, и мы остаемся в них наедине с бытием, которое молчаливо устраивается вокруг нас, и даже люди, всплывающие в нашей памяти, берут на себя обет верного молчания, молчания посвященных. Собиратель утишает свою судьбу!..» *(Перевод А. Белобратова.)*

(1 Вуц — герой юмористического романа «Учителишка Вуц» (1793) немецкого писателя Жан-Поля Рихтера (1763–1825).

(2 «Синий всадник» (1912) — альманах объединения художников-экспрессионистов «Синий всадник», куда входили Франц Марк, Август Маке, Василий Кандинский, Пауль Клее и др.

(3 Риттер, Иоганн Вильгельм (1776–1810) — немецкий философ и врач, представитель натурфилософии.

(4 Шпицвег, Карл (1808–1885) — немецкий художник-самоучка, создававший на своих полотнах юмористических персонажей-чудаков и забавные сценки из уютного бюргерского мирка.

А. Белобратов

Беньямин, Вальтер

Б46 Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Пер. с нем. и франц.; Сост., предисл. и примеч. А. Белобратова.— СПб.: «Симпозиум», 2004.— 480 с.
ISBN 5-89091-235-6

Вальтер Беньямин (1892–1940) признан одним из самых оригинальных и значительных мыслителей XIX и XX веков и одним из самых тонких аналитиков литературных и социальных явлений. Собранные в этом томе литературно-критические и теоретико-литературные публикации Беньямина, представляющие калейдоскопическую картину современной автору литературной жизни, предлагаются русскому читателю впервые.

Вальтер Беньямин

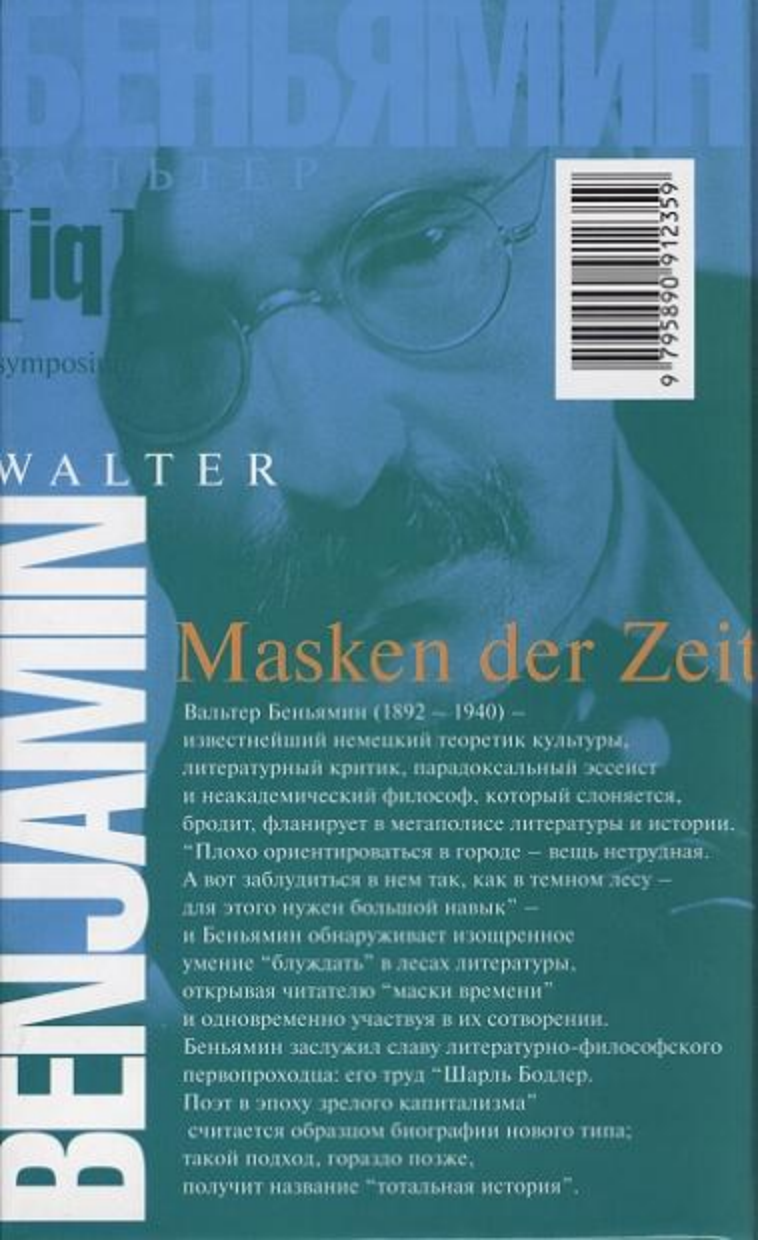
Маски времени
Эссе о культуре и литературе

Ответственный редактор *А. А. Митрофанов*
Редактор *В. В. Фадеев*
Художник *А. Л. Бондаренко*
Технический редактор *Е. И. Каплунова*
Компьютерная верстка *И. В. Сомсиковой*
Корректор *Е. Д. Шнитникова*

Издательство «Симпозиум».
190000, Санкт-Петербург, ул. М. Морская, 18.
Тел./факс +7 (812) 314-46-13, тел. 595-44-22
e-mail: symposium@online.ru

Подписано в печать 18.11.04. Формат 84×108/32.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 25,2.
Тираж 2000 экз. Заказ № 1209.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ФГУП «Печатный двор» Министерства РФ по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.



Вальтер Беньямин (1892 – 1940) –
известнейший немецкий теоретик культуры,
литературный критик, парадоксальный эссеист
и неакадемический философ, который слоняется,
бродит, фланирует в мегаполисе литературы и истории.
"Плохо ориентироваться в городе – вещь нетрудная.
А вот заблудиться в нем так, как в темном лесу –
для этого нужен большой навык" –
и Беньямин обнаруживает изощренное
умение "блуждать" в лесах литературы,
открывая читателю "маски времени"
и одновременно участвуя в их сотворении.
Беньямин заслужил славу литературно-философского
первопроходца: его труд "Шарль Бодлер.
Поэт в эпоху зрелого капитализма"
считается образцом биографии нового типа;
такой подход, гораздо позже,
получит название "тотальная история".