

Шарль
Бодлер

М. Нольман

Шарль Бодлер



М. Нольман



М. Нольман

Шарль Бодлер

СУДЬБА
ЭСТЕТИКА
СТИЛЬ



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1979

8И(Фр)
Н81

Оформление художника
Е. ДОБРОВИНСКОГО

Н $\frac{70202-331}{028(01)-79}$ 265-78

© Издательство
«Художественная
литература», 1979 г.

*Нине Зельмановне
Короткиной —
жене и другу*

Введение
СУДЬБА БОДЛЕРА



Книги имеют свою судьбу. Но судьба книги — это одновременно судьба — прижизненная и посмертная — ее автора. А за нею — движение социально-нравственного сознания общества, изменение эстетических вкусов и оценок в результате исторических, классовых, идеологических сдвигов.

«Цветы зла» («Les Fleurs du mal») Бодлера — одно из ярчайших тому свидетельств.

1857 год. Парижская полиция нравов подвергает судебному преследованию только что вышедший поэтический сборник. Прокурор Эрнест Пинар, тот самый, что незадолго перед тем поддерживал обвинение против романа Гюстава Флобера «Госпожа Бовари», добивается осуждения книги Бодлера и изъятия из нее шести стихотворений, наиболее «оскорбляющих общественную нравственность». За «Цветами зла» надолго закрепляется репутация «проклятой книги».

1946 год. По предложению коммунистической фракции Учредительное собрание Франции отменяет лицемерный, унижительный приговор девяностолетней давности.

Гражданская реабилитация Бодлера была запоздалым откликом на всемирное признание его поэтического гения. Знаменательно, что признание это, тоже запоздалое, пришло к Бодлеру в годы первой мировой войны, совпавшие с 50-летием со дня смерти поэта. По словам критика А. Карте, в кризисный XX век, когда «сам мир стал трагическим», бодлеровское «трагическое видение человека» выступило «с зловещим блеском»¹.

Десятилетия, следовавшие за второй мировой войной, еще более усилили интерес к Бодлеру. Этому способствовали и юбилейные даты: 100-летие сборника «Цветы зла» (1957), 100-летие со дня смерти (1967) и 150-летие со дня рождения поэта (1971).

Мировая бодлериана пополнилась сотней книг, тысячами статей, специальными выпусками журналов и газет, спектаклями и кинофильмами, посвященными Бодлеру. Было проведено несколько конференций и коллоквиумов с участием бодлероведов многих стран.

¹ А. Carter. Baudelaire et la critique française, 1868—1917. Columbia, 1963, p. 291.

Такое пристальное и все возрастающее внимание к автору «Цветов зла» не объяснить только юбилеями. Большое видится на расстоянии. В свете исторического опыта явственнее обозначилась роль Бодлера в судьбах и путях новейшей европейской лирики (шире — литературы и искусства в целом), поскольку он — один из «маяков» на роковом перекрестке культуры в середине XIX века и, бесспорно, находится у истоков ее последующей истории. Стал очевиден значительный теоретико-эстетический и художественный вклад Бодлера в реализм как самое существенное достижение всей его новаторской творческой деятельности. Наконец, и это тоже немаловажно, историческая дистанция и введенный в научный оборот новый фактический материал прояснили саму личность поэта, его характер, ключевые, переломные моменты его биографии. При всей противоречивости, «расколотости» Бодлера три грани его судьбы — личная, общественная, литературная — предстают теперь перед нами в их нерасторжимом единстве и цельности.

Бодлер называл свой «вид мышления» непопулярным. Столь же «непопулярными», странными для окружающих были его чувства и поступки. С юных лет Бодлера окружает плотная стена непонимания со стороны, казалось бы, близких, расположенных к нему людей — матери, отчима, школьных наставни-

ков. Описывая впоследствии нелегкие школьные годы Эдгара По и приведя с этой целью несколько страниц из его рассказа «Вильям Вильсон», Бодлер делает замечание, имеющее явно автобиографический смысл: «Что вы скажете об этом отрывке? Не угадываете ли вы из него, хотя приблизительно, характер этого необыкновенного человека? Что касается до нас, то нам кажется, что в этом изображении школьной жизни таится содрогание при воспоминании о мрачных годах затворничества. А между тем Эдгар По пишет в таком духе, как будто он не испытал всей тяжести годов затворничества, всей болезненности несчастного и покинутого детства, неприятного ощущения боязни, вражды товарищей, грустного сиротства сердца, одним словом, всех этих мучительных страданий юных лет. Столько причин к грусти — и они не могли его победить. Будучи молод, он любит одиночество, или, лучше сказать, он не чувствует его; собственные страсти доставляют ему наслаждение. Плодотворный мозг ребенка По во всем видит одно приятное, на все бросает самый яркий колорит. Из этого тотчас можно заключить, что сила воли и самостоятельная гордость будут играть важную роль в его жизни. Еще более! Нельзя разве из его собственных слов заметить, что он любит *страдание*, что он как будто вызывает к себе будущую подругу

своей жизни и выжидает ее появления с каким-то упоительным равнодушием, как юный гладиатор? Бедный ребенок не имеет ни отца, ни матери, а между тем он счастлив; он даже с гордостью говорит, что воображение его полно впечатлений, как карфагенская медаль»¹.

До недавнего времени оставались неясными обстоятельства, при которых восемнадцатилетний Бодлер был исключен, да еще накануне выпуска, из коллежа Людовика Великого в Париже. Все разъясняет письмо провизора (директора) этого коллежа от 18 апреля 1839 года, адресованное отчиму Бодлера Опику. В нем говорилось: «Этим утром ваш сын, у которого помощник директора потребовал письмо, переданное одним из товарищей, отказался его отдать, разорвал на клочки и проглотил. Вызванный ко мне, он заявил, что предпочитает любое наказание выдаче тайны товарища, и на просьбу объяснить в интересах последнего, подверженного самым неприятным подозрениям, ответил мне насмешками, наглость которых я не обязан терпеть. Отсылаю вам этого молодого человека, одаренного довольно заметными способностями, но все испортившего дурным нравом, который

¹ Цит. по журн. «Пантеон» (1852, № 9). Замечательна оперативность, с которой этот перевод был сделан: очерк Бодлера об Э. По печатался в «Revue de Paris» за март — апрель того же года.

установленный порядок коллежа и так неоднократно терпел»¹.

Исполнены глубокого драматизма, острой боли отношения Бодлера к матери. Причины далеко не ограничивались душевной травмой, нанесенной подростку смертью любимого отца и вторичным браком молодой вдовы (она была на тридцать пять лет моложе первого мужа). Мать всецело одобряла меры, предпринимаемые по-солдатски прямолинейным майором Опиком (впоследствии он дослужился до генерала) с целью «ввести в норму» слишком резкий, самобытный нрав своего пасынка. Сначала такой мерой представлялось строгое воспитание в закрытом учебном заведении, затем — длительное путешествие, своего рода ссылка. В июне 1841 года родительской властью Бодлера отправляют в Индию. Но, далеко не дойдя до Калькутты, капитан корабля был вынужден посадить меланхоличного, опасного вольнодумными речами пассажира, и через десять месяцев тот возвратился в Париж. Вскоре, достигнув совершеннолетия и получив причитающуюся ему часть отцовского наследства, Бодлер вступил в самостоятель-

¹ Это письмо включено в последнее, наиболее полное, двухтомное издание эпистолярного наследия Бодлера (Париж, 1973). Русский перевод дается по публикации И. Карабутенко «Шарль Бодлер. Письма» («Вопросы литературы», 1975, № 4, с. 221).

ную жизнь. Видя лишь ее внешнюю, поверхностную оболочку — рассеянную жизнь богемы, — супруги Опик в судебном порядке добились учреждения над Бодлером опеки. То был тягчайший удар по гордому, отзывчивому, легко ранимому сердцу. Не предохранив от разорения и хронической нужды, опека «терзала», подавляла сознанием граждански-правовой неполноценности, унижительной зависимости, несвободы. Она усилила и без того мрачный, пессимистический взгляд Бодлера на жизнь и людей. Свое тогдашнее состояние Бодлер называл страшным. Не случайно именно в это время возникает мысль о самоубийстве, свидетельством чего является письмо опекуну Нарциссу Анселлю от 30 июня 1845 года: «Убиваю себя — без печали. — Не испытываю ни одного из тех потрясений, что люди называют *печалью*. — ...Я убиваю себя потому, что не могу больше жить, потому, что невыносимо устал каждый раз засыпать и просыпаться. Убиваю себя потому, что я бесполезен другим — и *опасен для себя самого*».

В 1861 году, вновь возвращаясь к теме самоубийства, Бодлер писал матери: «Бездна страданий, которые я испытываю уже *около тридцати лет*, оправдали бы меня». «Долгие размышления о моей судьбе и твоём характере», признается Бодлер в том же письме, убеждали в тщетности попыток излить матери

свою душу, которую та *«никогда не ценила и не понимала»*. «Ты думала, что заботишься о моем благе; но лишь одно меня преследовало всегда: как случилось, что тебе на ум не пришла такая мысль: «Возможно, мой сын никогда не будет в той степени, как я, обладать чувством ответственности за свое поведение; но возможно также, что он станет человеком замечательным в других отношениях». Бодлер имел в виду свой поэтический талант и литературный труд, но вот как он сам в письме от 25 декабря 1857 года охарактеризовал реакцию матери на выход «Цветов зла», «книги, которую вы так странно оттолкнули, когда сочли полезным присоединить свои упреки к оскорблениям, засыпавшим меня со всех сторон».

Едва ли не еще бóльшим трагизмом отличалась продолжительная связь Бодлера с фигуранткой (танцовщицей кордебалета) небольшого парижского театра, мулаткой Жанной Дюваль. Называя Жанну вначале «единственным существом, в котором я обрел некоторый покой», а затем говоря о ее «невыносимой вздорности», считая, что *«раньше в ней были некоторые достоинства, но она их утратила»*, Бодлер особенно тяготится духовной отчужденностью: *«Жить с существом, которое не признательно ни за одно ваше усилие; которое им пренятствует по нечуткости или постоянной озлобленности; которое счи-*

тает вас только своим слугой и своей собственностью; с которым нельзя поговорить ни о политике, ни о литературе; созданием, которое *ничему не хочет научиться*, хотя вы и предлагаете свои услуги; созданием, которое *не восхищается мною*, даже не интересуется моими занятиями; которое швырнуло бы мои рукописи в огонь, если бы это принесло больше денег, чем публикация».

Но и понимая всю ограниченность матери и Жанны, Бодлер продолжал их любить, чувствовал свою ответственность и долг перед ними. Ровно через год после только что приведенного письма, 26 марта 1853 года, когда Жанна тяжело заболела, Бодлер в письме к матери признавался: «Она меня заставляла страдать... Но перед подобным разрушением и такой глубокой печалью я чувствую, как мои глаза наполняются слезами и — чтобы быть до конца откровенным — сердце угрызениями. Дважды я закладывал ее драгоценности и мебель, заставлял влезать для меня в долги, подписывать векселя, избил ее и, наконец, вместо того чтобы показать ей, как должен вести себя такой человек, как я, всегда подавал пример распутства и беспорядочной жизни. Она страдает — и она молчит. — Разве нет причины для угрызений? Разве не я виноват в этом, как и во всем остальном?»

Бодлер постоянно взывает к великодушию

матери, уверяет ее в своем уважении к Опику, хотя против этого решительно восстанет невольное сопоставление бонапартистского генерала-сенатора, военного коменданта Парижа, с покойным отцом — интеллигентом-гуманитарием просветительско-революционной эпохи. Ни уважение без любви (к отчиму), ни любовь без уважения (к матери и Жанне) не могли удовлетворить души, жаждущей полноты взаимопонимания, хотя бы в «домашнем кругу». У нас нет оснований особо порицать лиц этого «круга» — Опику, мать, Жанну. Они были не лучше, но и не хуже других. Они были как все. В глазах Бодлера, при всей интимной близости, они олицетворяли собою общество. «Домашний круг» без остатка вписывался в более обширный и не менее тяготивший, ожесточавший Бодлера круг общественный и в третий, объединяющий личное и общественное, — круг литературный.

О чем бы Бодлер ни говорил: о политике, нравах, культуре, искусстве, литературе, о своем времени в целом, «упадок» — одно из наиболее часто употребляемых им при этом слов. Мы привыкли связывать это понятие с болезненно-ущербной надломленностью поэтов-декадентов «конца века» девятнадцатого — начала двадцатого. Нередко и сам Бодлер рассматривался исключительно как их законный прародитель. Такой подход грешил прежде

всего антиисторизмом. Во времена Бодлера эпицентр «упадка» имел другие социальные, моральные и эстетические координаты. Достаточно вспомнить исходящий от самого «короля-буржуа» Луи Филиппа призыв «Обогащайтесь!». Результатом революций 1830 и 1848 годов во Франции явилось не только политическое господство буржуазии, но изменение всего господствующего духовного климата. «Кривая» буржуазного сознания резко подалась вниз.

Посылая Энгельсу экземпляр «Племянника Рамо» и сопоставляя любопытный гегелевский комментарий с плоским морализированием Жанена, Маркс замечал: «Путь от Дидро до Жюлья Жанена это как раз то, что физиологи окрестили именем регрессивной метаморфозы: французская мысль *до* французской революции и *при* Луи Филиппе!»¹

Эта «метаморфоза» остро ощущалась Бодлером. Разный удел — слава и бесчестие — двух императоров, дяди и племянника, Бодлер объяснял тем, что Наполеону I «досталось наследие людей Республики», а Наполеону III — «наследие людей Луи Филиппа». Насколько высоко он ставил первых (Марата, Робеспьера, художника Давида), настолько презирал вторых. «Франция проходит фазу вульгарно-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 32, с. 242.

сти. Париж — центр излучения всемирной глупости», — говорилось в варианте авторского предисловия к «Цветам зла». «Вся современная шваль, — писал Бодлер в 1866 году, — внушает мне ужас. Ваши академики — ужас. Ваши либералы — ужас. Добродетель — ужас. Порок — ужас. Приглаженный стиль — ужас. Прогресс — ужас. Никогда больше не говорите мне о пустозвонах».

Разительная картина всеобъемлющей деградации набросана в дневниковой записи 50-х годов. Озаглавленная «Конец мира близко» (в тон Апокалипсису), она содержит пророчество отнюдь не мистическое: «Машинное производство так американизирует нас, прогресс в такой степени атрофирует у нас всякую духовность, что никакая кровавая, свято-татственная, противоестественная утопия не сможет даже сравниться с результатами этих американизации и прогресса... Все, что будет похоже на добродетель, что не будет поклонением Плутосу, станет рассматриваться как безмерная глупость. Правосудие, если в столь благословенные времена еще сохранится правосудие, поставит вне закона граждан, которые не сумеют нажить состояние. Твоя супруга, о Буржуа! твоя целомудренная половина, законность которой составляет поэзию твоей жизни... она, ревностная и влюбленная хранительница твоего сейфа, превратится в завер-

шенный образец продажной женщины. Твоя дочь, созрев преждевременно, уже с детства будет прикидывать, как продать себя за миллион, а ты сам, о Буржуа, еще менее поэт, чем сегодня, ты и не станешь ей перечить... Ибо прогресс нынешнего времени ведет к тому, что из всех твоих органов уцелеет лишь пищеварительный тракт! Время это, может быть, совсем близко, кто знает, не наступило ли оно!..»

Но именно потому, что атмосфера мешански-обывательского благополучия, опошленного «здорового смысла» стала всепроникающей и всеохватывающей, нужна была обостренная чуткость и зоркость, чтобы ее распознать во всех обличьях, самоотверженность и мужество, чтобы противостоять ей в напряженной, изнурительной борьбе. Изнуряющей тем более, что революционные потенции казались исчерпанными, а критика буржуа и капиталистического прогресса оборачивалась отрицанием прогресса вообще, приводила к идее «первородного греха», изначальной порочности, извращенности человека.

Такая борьба, сопровождаемая идейными срывами с далеко идущими в сферу этики, эстетики и собственно творчества последствиями, выпала на долю Бодлера. Ему было суждено наиболее остро ощутить начавшийся упадок «буржуазного духа», пережить свою ду-

ховную драму и художественно, поэтически выразить ее. Как всякая драма, она членилась на акты, связанные с последовательными периодами жизни и творчества Бодлера, но при этом отличалась редчайшей органичностью «сквозного» действия — идейно-художественной направленности. Бодлер принадлежал к тому типу художников, которые не столько движутся, развиваются во времени, эволюционируют, сколько все более полно и неудержимо раскрывают заложенное в них с самого начала, с истока. Созданное в разное время, на протяжении более двух десятилетий, было не чем иным, как частями одного — художественного («Цветы зла», «Стихотворения в прозе»), критического («Эстетические достопримечательности», «Романтическое искусство») либо автобиографического («Искусственный рай», «Мое обнаженное сердце») — целого. А все эти циклы, объединенные — каждый — единым замыслом, были, в свою очередь, частями единой, целенаправленной творческой деятельности, протекавшей в разных сферах одновременно и как бы «на одном дыхании».

Еще в коллеже Бодлер начал писать стихи, сквозь подражательный «байронический» тон которых уже пробивались оригинальные ноты. Но даже миновав юность, перейдя от ученических опытов к постоянной поэтической работе, признанный в кружке молодых лите-

раторов, Бодлер не спешил с публикацией стихов. Обычно это объясняют взыскательностью художника, с головой ушедшего в шлифовку, отделку, доводку каждого стихотворения до предельного совершенства. Главная причина, думается, в другом. Бодлер отдавал себе отчет в том, что его стихи могут произвести нужное впечатление, лишь появившись в определенном количестве, то есть компактно, и в определенное время. Первая такая подборка в составе восемнадцати стихотворений была опубликована в 1855 году в журнале «Revue des Deux Mondes», когда поэт подготавливал издание «Цветов зла» (в журнальной публикации уже фигурировал этот заголовок). Ко времени выхода своей «главной книги» Бодлер успел приобрести известность как тонкий художественный критик («Салоны» 1845 и 1846 годов) и блистательный переводчик Э. По. Эта известность тоже входила в ряд обстоятельств, долженствующих, по расчету Бодлера, если не обеспечить успех, то, по крайней мере, сыграть роль «охранной грамоты» для его книги. Теперь мы знаем, что расчет оправдался лишь отчасти. Известность не спасла Бодлера ни от суда официального, юридического, ни от «суда глупцов». 9 июля 1857 года, еще до процесса, Бодлер писал матери: «Мне отказывают во всем: в оригинальности и даже в знании французского языка. Я смеюсь над всеми этими

болванами и знаю, что эта книга, с ее достоинствами и недостатками, оставит след в памяти образованных людей наряду с лучшими стихотворениями В. Гюго, Т. Готье и даже Байрона».

Бодлер знал цену понимания, буквально жаждал его. Знал, что и другие люди, особенно люди искусства, хотят быть понятыми. Поразительна в Бодлере не только способность проникновения в разнообразные художественные миры, но и страстное стремление сообщить об этом самим творцам, будь то живописец Эжен Делакруа, поэт Пьер Дюпон, композитор Рихард Вагнер, романист Гюстав Флобер. Причем всегда к благодарности за испытанное эстетическое наслаждение присоединяется радостное чувство обретенной духовной близости, открытия в чем-то родственной души. И сам автор «Цветов зла», как свидетельствует стихотворение, служащее предисловием, и другое, выразительно названное «эпиграфом к осужденной книге», ориентировался на читателя-близнеца, читателя-брата, на его понимание и сочувствие, на его «братский трепет». Даже далекому от подобных качеств Анселлю Бодлер писал: «Нужно ли вам говорить, вам, кто догадлив не больше других, что в эту *жестокую* книгу я вложил все свое *сердце*, всю свою *нежность*, всю свою *религию* (вывернутую), всю свою *ненависть*? Правда, я напишу противоположное, поклянусь вели-

кими богами, что это книга *чистого искусства, притворства, фиглярства*; и я солгу, как *ярмарочный шарлатан*».

Беспреданно сталкиваясь с непониманием и лицемерием, Бодлер не был сломлен, не изменил своему призванию. Несмотря на денежные затруднения, на тяжелый недуг, приведший в конце концов к параличу и преждевременной смерти в сорок шесть лет, Бодлер продолжал работать над «Цветами зла», добавив ко второму изданию 1861 года тридцать два стихотворения, в том числе десять — ко вновь образованному разделу «Парижские картины», и над «Стихотворениями в прозе», которые целиком увидели свет лишь в 1869 году, уже после смерти автора. Годом ранее вышло третье издание «Цветов зла», дополненное двадцатью пятью новыми стихотворениями (возможно, не все они предназначались Бодлером для данного сборника).

О несломленности Бодлера, о его все более возрастающей ненависти к буржуазии свидетельствует замысел публицистической «Книги о Бельгии». Не одни удручающие впечатления о встрече с этой страной в последние годы жизни, рухнувшие надежды поправить свои материальные дела публичными лекциями и договорами с издателями отразились в набросках к этой книге. Для Бодлера она должна была стать пророческой. Сближение

самодовольного мещанства «Старого Света» с американизированной моделью «Нового Света» приоткрывало завесу над судьбой, ожидающей Францию.

Между тем судьба наследия Бодлера после его смерти сталкивалась с еще бóльшими превратностями, чем при жизни поэта. Сборник А. Карте «Бодлер и французская критика, 1868—1917 годы», на который мы уже ссылались, убедительно демонстрирует, как на рубеже веков «декадентское» истолкование Бодлера сменилось (а вернее сказать — дополнилось) не менее однобокой концепцией Бодлера «классического и христианского». В обоих случаях истинно бодлеровские черты — страсть и отчаяние бунтаря, горечь и величие страданий, беспощадная пронизательность анализа — сглаживались, порой вовсе исчезали. А тем временем поэзия Бодлера завоевывала все более широкую аудиторию, ее влияние на французскую и мировую лирику росло неудержимо. Сказалось оно и в творчестве поэтов русских.

Примечательно, что первый перевод Бодлера появился именно в России. Это был перевод этюда «Эдгар Аллан По, его жизнь и произведения», опубликованный в журнале «Пантеон» в сентябре 1852 года. Отдельные стихотворения Бодлера в 70-х годах переводили поэты-демократы Н. С. Курочкин и

Д. Д. Минаев. Перевод значительной части «Цветов зла» был осуществлен революционером-народником П. Ф. Якубовичем и вышел в 1895 и 1906 годах. Заметный вклад в русскую переводческую и критическую бодлериану конца XIX — начала XX веков внесли А. И. Урусов¹, К. Бальмонт, В. Брюсов, Эллис, И. Анненский, М. Цветаева.

Антибуржуазную направленность поэзии Бодлера первым подчеркнул М. Горький. В статье «Поль Верлен и декаденты» (1896) Горький раскрыл отрицательную сущность «этой болезненно-извращенной литературной школы», то есть сущность декадентского искусства, порожденного последними десятилетиями XIX века, когда «полное падение морали, оскудение идеализма и якобы философская проповедь свободы греха заняла место всегда истинной проповеди свободы от греха, а нравственность все более и более падала...», когда поэтому «стало возможно многое подлое и низкое, многое такое, что было совершенно невозможно даже четверть века тому назад». «Четверть века тому назад» — это как раз время появления «Цветов зла». И не случайно в связи с поставленной проблемой о трагедии художника в упрочившемся буржу-

¹ Редактор-составитель сборника «Гробница Шарля Бодлера» («Le Tombeau de Charles Baudelaire». Paris, 1896).

азном обществе Горький вспоминает сатирические стихи Бодлера «Испытание полночи» и «Часы», комментируя их в следующих выражениях: «Напрасно мрачный Бодлер в бессонную ночь спрашивал... его считали безумным, буржуазия не выносила его «Цветов зла», ибо в них он говорил в лицо ей... Его не терпели за то, что он укоризненно говорил пресыщенному обществу... И зловеще пророчествовал глухому и слепому обществу... Он, этот Бодлер, «жил во зле, добро любя», и, наконец, погиб, оставив Франции свои мрачные, ядовитые, звучащие холодным отчаянием стихи, за которые при жизни его называли безумным, а по смерти назвали поэтом и позабыли, слушая Коппе и Ришпена, истых сынов своего общества, «парнасца» Эредиа, ничего не говорящего сердцу, и вспоминая о Банвиле и Леконт де Лиле, которые писали так красиво, что их стихи больше похожи на мраморные кружева мавританских дворцов, чем на живую рифмованную речь». Великим писателям и поэтам — Мопассану и Бодлеру — Горький противопоставляет декадентов, которые «развивали самые невероятные теории искусства, отрицая «парнасцев», относясь скептически к Бодлеру за то, что он «не может отрешиться от морали», как выразился Монтескью-Фезансак»¹.

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 23. М., Гослитиздат, 1953, с. 128—129.

Горьким четко указан рубеж, отделяющий Бодлера от декадентов. Резкий противник проповедничества, морализирования, Бодлер утверждал подлинно моральный характер искусства. Уже самим заглавием — «Цветы зла» — поэтические образы сопрягались с категориями нравственными, хотя это сопряжение было далеко не однозначным и требовало проникновения в дух целого. «Книгу, — настаивал Бодлер, — надо судить в ее целостности, и тогда из нее вытекает жестокий нравственный урок».

В 1929 году А. В. Луначарским была напечатана превосходная статья о Бодлере, являющаяся, по существу, первой марксистской работой о нем. А. В. Луначарский подошел к творчеству Бодлера исторически, не ограничился этикеткой: «декадент». «...Бодлер, — писал Луначарский, — конечно, навсегда останется превосходным выразителем того момента в истории французской буржуазии и интеллигенции, когда она потеряла всю силу своего идеализма, в лучшей своей части не смогла примириться со скудостью буржуазных перспектив, ударилась в отчаяние, смешанное с мечтой, но еще проявляла как бы некоторые отблески революционного подъема энергии и принимала свою печальную участь, по крайней мере в лице своих поэтов, не без известного величия. Недаром Бодлер был все-

таки современником двух революций и, как рассказывают, в феврале¹ брался с революционными рабочими». Отсюда тезис Луначарского о мужественности мастерства Бодлера, облакающего гармонией формы величайшую дисгармонию содержания: «У Бодлера такое соединение содержания с формой производит впечатление сдерживающего себя, полного достоинства констатирования ужаса жизни. Перед нами поэт, который знает, что жизнь представляет собою мрак и боль, что она сложна, полна бездн. Он не видит перед собою луча света, он не знает выхода. Но он от этого не отчаялся, не расхандрился, напротив, он словно сжал руками свое сердце. Он старается сохранить во всем какое-то высокое спокойствие, стремится как художник доминировать над окружающим. Он не плачет. Он поет мужественную и горькую песню именно потому, что не хочет плакать. Позднее поэты этого упадочного типа совершенно утеряли такое равновесие и такую суровую графичность формы»².

К сожалению, наша критика вплоть до середины 50-х годов в суждениях о Бодлере исходила не из объективных оценок, пример которых был дан Горьким и Луначарским,

¹ Имеется в виду начало революции 1848 года.

² «Литературная энциклопедия», т. I. М., 1929, с 550.

зачастую отождествляла Бодлера с декадентством. Это не могло не отразиться и на издательской практике. Лишь в 1965 году вышла «Лирика» Бодлера, а в 1970 году в серии «Литературные памятники» появилось первое за советское время издание «Цветов зла».

Советское бодлероведение еще небогато серьезными трудами.

Статьи Н. И. Балашова¹, В. В. Левика², П. Г. Антокольского³, М. В. Толмачева⁴, отдельные главы в монографиях Д. Д. Обломиевского⁵ и Г. Г. Орагвелидзе⁶, автореферат кандидатской диссертации О. В. Тимаше-

¹ Н. И. Балашов. Творчество Бодлера.— В кн.: «История французской литературы». т. II. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 567—582; Н. И. Балашов. Легенда и правда о Бодлере.— В кн.: Шарль Бодлер. Цветы зла. М., «Наука», 1970, с. 233—287.

² В. Левик. Шарль Бодлер.— В кн.: «Писатели Франции». М., «Просвещение», 1964, с. 467—482; В. Левик. «Он жил во зле, добро любя» (Заметки о поэзии Бодлера).— «Вопросы литературы», 1964, № 7, с. 153—170.

³ П. Антокольский. Шарль Бодлер.— В кн.: Шарль Бодлер. Лирика. М., «Художественная литература», 1965, с. 5—17.

⁴ М. Толмачев. Жизненный путь Бодлера. Цветы зла. Стихотворения в прозе.— В кн.: Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Petits poèmes en prose. М., Ed. du Progrès, 1972, p. 379—397, 420—423.

⁵ Д. Обломиевский. Французский символизм. М., «Наука», 1973, с. 89—143.

⁶ Г. Г. Орагвелидзе. Стих и поэтическое видение (на материале французской поэзии второй половины XIX века). Изд-во Тбилисского ун-та, 1973, с. 36—73; 168—172.

вой¹ — вот, пожалуй, и все наиболее значительное, что напечатано у нас о Бодлере, в основном, за последнее десятилетие. Все еще нет обобщающих, фундаментальных исследований, глубоко и полно, с марксистских позиций, воссоздающих противоречивый и целостный облик Бодлера.

Говоря о «русском Бодлере», имеют в виду прежде всего историю переводов на русский язык «Цветов зла» и отчасти «Стихотворений в прозе». Широкому читателю у нас остается еще мало известным Бодлер — эстетик и критик. Между тем поэзия и поэтика Бодлера неотделимы от его теоретических и — шире — мировоззренческих позиций, от духовной атмосферы его времени.

Выявить и подчеркнуть эту связь тем важнее, что в буржуазном литературоведении она обычно игнорируется или истолковывается превратно. Для зарубежных бодлероведов характерна тенденция внеисторической интерпретации личности и творчества Бодлера в духе религиозно-мистической метафизики и морали, традиционного биографизма и фрейдистского психоанализа, подновленного экзистенциалистской философией. В большом ходу также формально-структуралистские разборы, вы-

¹ О. В. Тимашева. Бодлер-критик. Автореферат кандидатской диссертации. Изд-во МГУ, 1973.

холащивающие из бодлеровской поэзии ее живую душу¹.

Исторический подход, которому мы намерены следовать, не исключает, разумеется, вопроса о том, чем интересен Бодлер для нас, людей XX века, что сближает его с нашей современностью. Но как раз для того, чтобы дать правильный ответ на этот кардинальный вопрос, необходимо показать Бодлера на фоне его современности, на почве реальных, конкретных жизненных обстоятельств, формировавших его как человека, гражданина, мыслителя и поэта. К этому мы теперь и приступаем, намереваясь пунктирно намеченные здесь изломы бодлеровской судьбы обозначить более четко, раскрыть и объяснить многое из того, на что лишь бегло указано в этом введении.

¹ См.: М. Нольман. Бодлериана последнего десятилетия.— «Вопросы литературы», 1973, № 4, с. 272—278; О. Тимашева. Современная критика о Бодлере.— «Вопросы литературы», 1973, № 7, с. 213—217.

ДУХОВНАЯ ДРАМА БОДЛЕРА



I

Шарль Бодлер стоит в центре идейного и психологического кризиса, связанного с крушением всех форм буржуазной революционности. Великий летописец событий 1848 — 1851 годов, автор «Классовой борьбы во Франции» и «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта» вскрыл политический и социально-экономический смысл «поражения революции». Революция 1848 года была *последней* буржуазно-демократической революцией во Франции. Начавшись в феврале свержением Июльской монархии, она завершилась в июне восстанием парижского пролетариата, которое было жестоко подавлено. «Это была борьба за сохранение или уничтожение *буржуазного* строя. Покрывало, окутывавшее республику, было разорвано»¹, — писал Маркс. Эгоизм собственников и страх перед «призраком коммунизма» обусловили крутой поворот буржуазии к реакции. Опираясь на реакционную буржуазию, используя растерянность и отчаяние рабочих, бонапартистские иллюзии крестьян-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 7, с. 29.

ства, племянник Наполеона I Луи Бонапарт 2 декабря 1851 года совершил государственный переворот и провозгласил себя императором Наполеоном III. «...Классовая борьба во Франции создала условия и обстоятельства, давшие возможность дюжинной и смешной личности сыграть роль героя»¹.

Императорская мантия, павшая на плечи Луи Бонапарта («Наполеона малого», как презрительно окрестил его Гюго), не могла прикрыть глубоких социальных трещин в фундаменте Второй империи. «Эпохой безумия и позора» назовет ее позднее Э. Золя и добавит: «Буржуазия закончила свою роль, она пришла к реакции, чтобы сохранить свою власть и свои богатства, вся надежда на энергию народа». Но после поражения революции 1848 года, в 50—60-х годах XIX века, «энергия народа» была парализована. «Энергично» обогащалась и разлагалась, развращая «промежуточные» социальные слои, буржуазия. Крах мелкобуржуазных утопий и партий образовал своего рода философско-социологический вакуум, который спешила заполнить официальная апологетика существующего строя. Для честной мыслящей интеллигенции настала пора безвременья, еще более глухого и тяжкого, чем в предыдущие десятилетия. Но это была также пора мучительных раздумий, горьких «сверок», суровых итогов — переломный, кризисный момент в развитии Европы.

Невольно вспоминаются гениальные пушкинские строки, характеризующие, правда, предшествующий перелом (после 1789—1793

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 16, с. 375.

годов), но вполне применимые и к перелому, вызванному событиями 1848—1851 годов:

Свидетелями быв вчерашнего паденья,
Едва опомнились молодые поколенья.
Жестоких опытов сбирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свесть приход.

Продолжая исторический анализ Маркса, В. И. Ленин связал его с важнейшими явлениями в области идеологии. В статье «Памяти Герцена» он писал: «Духовная драма Герцена была порождением и отражением той всемирно-исторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии *уже* умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата *еще не* созрела»¹.

Не может быть сомнения в том, что «духовная драма Герцена» была лишь одной из многих драм, разыгравшихся на сцене тогдашней Европы. Герцен и Гейне, Вагнер и Бодлер, Флобер и Берлиоз, если ограничиться крупнейшими именами из области искусства и литературы, каждый по-своему, в зависимости от своеобразия представляемых ими стран, социальных сил, традиций и перспектив, пережили тот перелом, свидетелями и участниками которого они являлись.

Известно, что печать скептицизма и пессимизма лежит на многих стихотворениях Гейне периода «матрацной могилы». Но предисловие к французскому изданию «Лютении» (1855) показывает, что он сохранил «несокрушимую привязанность к делу человечества, к демократическим идеям революции», уже сочтавшуюся у него с признанием, что «буду-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 21, с. 256.

щее принадлежит коммунистам». Голос логики («все люди имеют право есть») и голос ненависти «к защитникам узкого национализма» — эти «два голоса» спасают поэта от духовного краха.

Спасение Герцена пришло с другой стороны. Он сам красноречиво рассказал об этом в «Предисловии ко второму русскому изданию» (1858) объединенных «Писем из Франции и Италии» и «С того берега». Изображая ход своей «первой встречи с Европой», Герцен писал: «Веселый тон писем скоро тускнеет — начинается зловещее раздумие и патологический разбор. Пестрые декорации конституционной Франции ненадолго могли скрыть внутреннюю болезнь, глубоко разъедавшую ее... Иронический дух революции снова привел западного человека на гору, показал ему республику во Франции, баррикады в Вене, Италию в Ломбардии — и снова столкнул его в тюрьму, где ему за дерзкий сон прибавили новый обруч. Я слышал, как его заклепывали, — и опять письма мои, отразившие увлечение 1848, становятся мрачными, и этот мрак растет и растет до тех пор, пока 2 декабря 1851 года вырывается крик: «Vive la mort!» Когда последняя надежда исчезла, когда оставалось самоотверженно склонить голову и молча принимать довершающие удары как последствия страшных событий, вместо отчаяния — в груди моей возвратилась юная вера тридцатых годов, и я с упованием и любовью обернулся назад... Начавши с крика радости при переезде через границу, я окончил моим духовным возвращением на родину. Вера в Россию — спасла меня на краю

нравственной гибели... в самый темный час холодной и неприветной ночи, стоя середь падшего и разваливающегося мира и вслушиваясь в ужасы, которые делались у нас, внутренний голос говорил все громче и громче, что не все еще для нас погибло, — и я снова повторял гетевский стих, который мы так часто повторяли юношами: «Nein, es sind keine leere Träume!» За эту веру в нее, за это исцеление ею — благодарю я мою родину»¹.

В свете этих признаний Герцена с предельной ясностью вырисовывается духовная драма «западного человека», оказавшегося «на краю нравственной гибели». Как у Герцена «разочарование в Западе» началось еще до февральской революции, а после июньских дней лишь возобновилось с новой силой, так и у Бодлера скептицизм и пессимизм в отношении к буржуазной демократии печальным опытом 1848 года были лишь возведены в высшую степень. Но если Герцена спасло возвращение к «старой вере», то могло ли спасти Бодлера возвращение к тому скептицизму, от которого он сам страстно, но тщетно пытался освободиться? В невозможности ни идти вперед, ни вернуться назад и состояла духовная драма Бодлера после 1848 года. Но подготовлена она всем процессом идейного развития Бодлера до 1848 года.

Отношение Бодлера к событиям политической жизни Франции, к революции 1848 года — важнейшая, остродискуссионная проблема. По мнению Ж.-П. Сартра, Бодлер к

¹ А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. V. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 9—10.

1846 году окончательно сложился, ничего нового потом не было, он повторялся. В 1848 году у Бодлера «не было никакого искреннего интереса к революции»¹. «В действительности, — возражает М.-А. Рюфф, — революция 1848 года является значительной датой в идеях и даже жизни Бодлера»². Ф. Порше, касаясь «времени красных галстуков» (то есть времени революционных выступлений), доказывал, что в Бодлере было два «персонажа», что в 1848—1851 годах возобладали инсургент, но что Бодлер был «дилетант, денди Революции» и этим объясняется внезапная перемена его политических взглядов³.

В книге Жюль Муке и У.-Т. Бэнди «Бодлер в 1848 году» воспроизведен полный текст периодических изданий 1848 года, в которых сотрудничал Бодлер. Авторы видят в публикуемых ими материалах эволюцию от «республикански-социалистических» к «демократически-социалистическим», а затем к «консервативным» позициям. Этот «поворот» связывается с тем, что Бодлер в результате происшедших событий «был полностью лишен политических убеждений» и обратился к скептической «философии революции». «Однако, — добавляют исследователи, — на протяжении всей своей жизни он продолжал интересоваться политикой и экономическими доктринами»⁴.

¹ J.-P. Sartre. Baudelaire. Paris, 1947, p. 208.

² M. Ruff. Baudelaire. Paris, 1966, p. 65.

³ F. Porché. Baudelaire. Histoire d'une âme. Paris, 1945, p. 121—137.

⁴ J. Mouquet et W. T. Bandy. Baudelaire en 1848. La Tribune National. Paris, 1946, p. 39, 41, 46.

Недавно ставшие известными ранние письма Бодлера дают основание считать, что этот интерес к политике пробудился в нем еще в юности. Бодлер сообщает о своем желании действовать на политическом поприще, о посещении 31 декабря 1838 года палаты депутатов¹.

Даже Ф. Порше, отводящий Бодлеру роль «дилетанта, денди Революции», вынужден признать, что «жалость к беднякам» у Бодлера постоянна и это важный корректив к его дендизму².

Мишель Бютор глубже других проник в подоснову политических взглядов Бодлера: «Царство денег для него было настолько достойно осуждения, что революция, даже если она должна была закончиться поражением, была предпочтительнее статус-кво»³. Сопоставление вариантов стихотворения «Вино тряпичников», относящихся к 40-м и 50-м годам, говорит об усилении «революционного пыла», хотя Бодлер на словах отрекался от демократических идей. «Отсюда видно, — заключает М. Бютор, — до какой степени «обращение» Бодлера было против воли, в какой мере под маской, заимствованной у Ж. де Местра, жили все прежние идеи и чувства, в которых он не смел более сознаваться и даже признаваться самому себе, иначе как в стихах, ввиду разочарования, из опасения казаться глупцом»⁴.

¹ Ch. Baudelaire. *Lettres inédits aux siens*. Paris, 1966, p. 169.

² F. Porché. *Baudelaire. Histoire d'une âme*, p. 138, 139.

³ M. Butor. *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*. Paris, 1961, p. 125.

⁴ Там же, с. 163.

Можно согласиться с И. Падрта, когда он пишет: «В своем эссе о Бодлере Мишель Бютор правильно обращает внимание на ядро его глубокого демократического и социального мышления, которое часто скрыто под маской гордого отступника»¹.

Для многих биографов Бодлера представляется неразрешимой загадкой, каким образом мог попасть на баррикады человек, всего два года назад, по-видимому, одобрявший полицейского, избивавшего республиканца². Ее пробуют решить двумя путями. Одни рассматривают этот призыв к полицейскому как чистую мистификацию, другие не придают большого значения «революционным увлечениям» Бодлера. Тенденциозность второй концепции совершенно несомненна. Но первая пытается обойти всю сложность вопроса. Истина состоит в том, что всегда живущая в Бодлере оппозиционность к существующему буржуазному порядку сочеталась со скептицизмом относительно возможности перемен. И если наконец он бросается в борьбу, то затем, чтобы на практике разрешить возникшие непреодо-

¹ J. P a d r t a. Baudelairova estetika a kritika.— В кн.: Charles Baudelaire. Úvahy o některých současnících. Praha, 1968, s. 647.

² Этой сценой начинается XVII глава «Салона 1846» — «Школы и рабочие». См.: Œuvres complètes de Charles Baudelaire, éd. par J. Crépet et Cl. Pichois, tt. I—XIX. Paris, Conard, 1922—1953, t. I. Curiosités esthétiques, p. 191—192. По названному изданию в нашей работе цитируются также: t. II. L'Art romantique; t. III. Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris). Le jeune enchanteur; t. IV. Les Fleurs du mal. Les Epaves; t. V. Les Paradis artificiels. Le Fanfarlo; t. VII. Nouvelles histoires extraordinaires.

лимые противоречия. Фактически же узел еще сильнее затянулся, конфликт поэта с буржуазным обществом еще более обострился. Но он всегда сохранял высокую температуру накала. Об этом свидетельствуют уже первые «Салоны», первые статьи в журнале «Корсар-Сатана», первые стихи из цикла «Парижские картины» и «Мятеж». Так, в первых «Салонах» Бодлер выступал от имени «всего нового поколения... серьезного, насмешливого и угрожающего»¹. Он выставлял примеры того, «чего достигают в нашем мире в искусстве, в литературе, в политике, оставаясь радикальным и абсолютным и никогда не делая уступок»². И впоследствии Бодлер не забыл своего раннего бунтарства. «Много лет тому назад,—вспоминал он в 1865 году,—я сказал Делакруа, с которым был совершенно откровенен, что много молодых людей предпочли бы видеть его оставшимся в положении парии и бунтующего (я намекнул на его упорные попытки представиться в Институт)»³.

Как мыслитель и художник Бодлер сформировался очень рано. В его общефилософском развитии немалую роль сыграла атеистическая и материалистическая литература XVIII века, прекрасным знатоком которой был его отец, прививший и сыну уважение к «великим мужам». Впоследствии Бодлер не без гордости предлагал своему издателю Пулэ-Маласси составить каталог книг (в том числе

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 164—165.

² Там же, с. 37.

³ Ch. Baudelaire. *Lettres* (1841—1866). Paris, 1907, p. 429.

«философы-материалисты») в память о «времени, когда я читал XVIII век»¹. «Великий философ» Дидро и «великан, осмеянный карликами», Давид олицетворяют для Бодлера героическую культуру первой революции, которой, при всем скептицизме, он не может не гордиться. Поэтому в рецензии на поэму «Освобожденный Прометей» Луи Менара он критикует автора за то, что тот «исключил культ Природы, эту великую религию Дидро и Гольбаха, единственное украшение атеизма»², а в отзыве о выставке «Классический музей» с волнующим пафосом говорит о знаменитой картине Давида «Смерть Марата», заканчивая ее описание следующим вопросом: «Позволили бы вы нам, политики всех партий, и даже вы, суровые либералы 1845 года, растрогаться перед шедевром Давида? Эта картина была даром безутешной родине, и наши слезы не опасны»³. В это же время в ответ на брошенное ему прозвище «ультра-либерал» Бодлер отвечал, что это «самое лучшее имя, которое может носить гражданин», верный лозунгам «свободы и равенства»⁴.

Молодой журналист, редактор «L'Esprit public et du Corsaire-Satan», как было подписано заявление о вступлении в общество писателей (1846 г.), не мог стоять в стороне от общественных событий. Несомненно, что ему пришлось познакомиться с многочисленной демократической и социалистической литературой. Одна

¹ Ch. Baudelaire. *Lettres* (1841—1866), p. 116.

² Ch. Baudelaire. *Œuvres posthumes*, 4^e éd. Paris, 1908, p. 167.

³ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 208.

⁴ Ch. Baudelaire. *Lettres*, p. 10—12.

из позднейших «поэм в прозе» содержит интересный, по всей вероятности, чисто автобиографический факт. «В течение двух недель,— повествует рассказчик,— я сидел взаперти, в своей комнате, обложившись книгами, бывшими в моде в то время (лет шестнадцать — семнадцать тому назад); я имею в виду книги, где говорится об искусстве сделать народы счастливыми, мудрыми и богатыми в 24 часа. Итак, я переварил, проглотил, хочу я сказать, всю болтовню этих устроителей народного блага — тех, что советуют всем беднякам стать рабами, и тех, что уверяют их, будто все они низвергнутые цари. Не покажется удивительным, что я был тогда в состоянии духа, граничащем с умопомешательством или с отупением. Мне чудилось лишь, будто в самой глубине моего ума я почувствовал смутный зародыш какой-то идеи, высшей, чем все эти бабушкины рецепты, словарь которых я только что пробежал. Но это была лишь идея идеи, нечто бесконечно смутное»¹. Хотя скептический тон этого описания относится к более позднему времени, он в какой-то степени соответствовал взглядам Бодлера предреволюционных лет, впоследствии только стабилизировавшимся.

Когда Бодлер в статье о Рихарде Вагнере объяснял его революционные идеи страданием художника от «конфликтов жизни» и иллюзорной связью политической революции с революцией в искусстве², можно думать, что

¹ «Избивайте нищих!» («Petits poèmes en prose», p. 169—170).

² Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 211.

Бодлер, всегда вкладывавший в подобного рода суждения элемент автобиографический, говорил здесь не только о Вагнере, но также и о себе. Именно разрешения «конфликтов жизни» ждал от февральской революции человек, который изречению вольтеровского Панглоса придал такой вид: «Все к лучшему в этом худшем из миров». Сохранилось авторитетное свидетельство Бюиссона, видевшего Бодлера вечером 24 февраля с ружьем в руках в вооруженной толпе¹. Другой друг Бодлера — Левавассер рассказывает о Бодлере-инсургенте во время июньских расстрелов². Эти факты, достоверность которых никто из биографов Бодлера не оспаривал, говорят значительно больше, чем два номера газеты «Общественное спасение» (от 27 и 28 февраля), издававшейся Бодлером в сотрудничестве с Шанфлери и Тубеном. Статьи в газете не были подписаны, и поэтому нельзя в точности установить, какие из них принадлежат перу Бодлера. По существу, это и не столь важно. Бодлер, как соредактор, несет ответственность не за отдельные статьи, а за все направление газеты. Оно вырисовывается довольно отчетливо и уже было правильно охарактеризовано исследователями как сочетание общедемократических фраз с отдельными более радикальными требованиями.

Говоря о составе временного правительства, бывшего *«компромиссом между различными классами»*, Маркс писал: «Наконец, Ла-

¹ L'Étude biographique par E. Crépet (Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes. Paris, 1887, p. XLVIII).

² Там же, с. XLIX — L.

мартин во временном правительстве не был собственно выразителем какого-либо реального интереса, какого-либо определенного класса; он был олицетворением самой февральской революции, всеобщего восстания с его иллюзиями, с его поэзией, с его воображаемым содержанием и с его фразами. Впрочем, по своему положению и своим взглядам этот представитель февральской революции принадлежал к *буржуазии*»¹. Статьи «Общественного спасения» дают наглядное представление о том, чем было это «всеобщее восстание с его иллюзиями, с его поэзией, с его воображаемым содержанием и с его фразами». 24-е февраля объявляется величайшим днем человечества. Право верховной власти народа дополняется верой в единство народа и временного правительства. Традиционным буржуазно-демократическим божествам поется вдохновенный гимн: «Свободный человек, каков бы он ни был, более прекрасен, чем мрамор, и нет карлика, который бы не стоил великана с тех пор, как он высоко поднимает голову и обнаруживает сознание своих прав»². Один пункт в особенности показателен для иллюзорности буржуазной демократии, которой суждено было лишь разыгрывать фарс на трагическую тему. В газете всячески подчеркивается превосходство 1848 года перед 1793 годом. Тот был кровавым, этот будет моральным, человеческим, милосердным. Совершающаяся революция имеет дело с обществом не

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 7, с. 13.

² Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1908, p. 381—401.

рационалистическим и материалистическим, а спиритуалистическим и христианским. В качестве примера указывается на иное, чем в 1793 году, отношение к религии и к священникам и на отсутствие террора. А рядом с этим, что свидетельствует о радикальной позиции газеты, подражающий Руссо и Сент-Жюсту призыв к возрождению нравов, предостережения по адресу карьеристов, не сражавшихся на баррикадах, загребаящих жар чужими руками. и надежда, что настал конец консерватизму Академии.

Этот листок, за отсутствием средств, разделил судьбу многих эфемерных газеток того времени. Но Бодлер все годы революции продолжал свою редакторскую и журналистскую деятельность. Так, в 1851 году он еще был сотрудником демократического альманаха «Народная республика». Сохранился забавный анекдот о стычке Бодлера, который был приглашен редактировать одну провинциальную газетку в Шатору, с ее консервативными издателями, шокированными первой же фразой начатой им статьи: «Когда Марат, этот мягкий человек, и Робеспьер, этот честный человек...»¹ После одной из бесед с Бодлером Эжен Делакруа записал в своем «Дневнике»: «Его взгляды показались мне самыми современными и совершенно прогрессивными» (запись 5 февраля 1849 года). Правда, нотки скептицизма звучат у Бодлера уже в это время.

В письме к Анселлю 1849 года он ирони-

¹ L'Étude biographique par E. Crépet (Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. LII).

чески рассказывает о беседе с одним «демократическим орлом»: «Он мне внушил жалость. Он стал энтузиастом и революционером. Я рассказал ему тогда о социализме крестьян — социализме неизбежном, жестоком, тупом, скотском, как социализм соломенного пучка или косы. Он испугался, это его остудило. Он отступил перед логикой. Это глупец или, скорее, очень пошлый честолюбец»¹. Но в целом Бодлер еще находит точки соприкосновения с демократической партией. Об этом свидетельствует высокая оценка ее вождей — Прудона и Пьера Леру, которых он защищает от враждебных нападков². Еще более красноречиво демократические симпатии Бодлера характеризует относящееся к 1851 году знаменитое предисловие к «Песням» Дюпона³, с автором которых его связывала в продолжение многих лет тесная личная дружба. Дюпон рассматривается Бодлером как поэт буржуазно-демократической революции: «Февральская революция силила этот нетерпеливый расцвет и увеличила дрожание струн *народнических*: все горести и надежды революции нашли отголосок в поэзии Пьера Дюпона». «Великий успех Дюпона», «симпатия, окутывающая его имя... лежит в любви к доблести и человечности и еще в чем-то таком, что непрерывно излучается из его поэзии и что я охотно назвал бы бесконечным стилем Республики». Вслед за этим возникает естественная ассоциация: «Когда я просматриваю

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 16.

² См.: Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 283.

³ См.: там же, с. 183—199.

произведения Дюпона, мне всегда вспоминается, вероятно по причине какого-то тайного сродства, прекрасный порыв Прудона, полный любви и энтузиазма». Указывая на «небольшое количество символических песен, являющихся как бы философией его творчества», Бодлер характеризует поэзию Дюпона как «туманную, род какого-то любовного мистицизма»: «Любовь, любовь... Этот таинственный голос постоянно звучит в творениях Дюпона, как панацея от всех зол». Тем же духом проникнуты «политические и социалистические песни». «Один только раз, быть может бессознательно, Дюпон признал пользу духа разрушения... В конце концов, читая внимательно его политические песни, находишь в них своеобразный стиль. Они хорошо запоминаются, и они связаны друг с другом одной целью — любовью к человечеству». Поэтому и «Песня рабочих», эта «марсельеза труда», которую Маркс впоследствии процитирует в «Капитале»¹, не имеет для Бодлера значения революционного призыва: «Когда я услышал этот изумительный крик скорби и печали, я был поражен и растроган... Совершенно невозможно, к какой бы мы партии ни принадлежали, в каких бы предвзятых мнениях мы ни выросли, — невозможно не быть тронутым зрелищем этой больной толпы». Подобное же впечатление производит на Бодлера и весь гуманистический пафос поэзии Дюпона: «В конце концов природа так прекрасна, человек так велик, что является трудным, став на высшую

¹ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 23, с. 705.

точку зрения, познать смысл слова: непоправимое. И когда поэт утверждает столь прекрасные и утешительные вещи, хватит ли у вас мужества спорить с ним?» Это сказано еще сквозь скептическую гримасу. Но общий тон статьи от этого не перестает быть боевым, устремленным к активности. Не удивительно, что Вольтера в это время Бодлер ценит за то, что «он был еще человек действия и он любил людей»¹. С этим неразрывно связано проходящее через обе статьи 1851 года (Предисловие к «Песням» Дюпона и «Языческая школа») утверждение общественной роли искусства и литературы.

На этом фоне понятно, чем для Бодлера должен был явиться переворот 2 декабря 1851 года. Даже поздние заметки дневника сохранили живой след от охватившего его бешенства и последовавшей затем депрессии. В них, как бы подводя итоги, Бодлер так изображал и объяснял свое отношение к важнейшим политическим событиям 1848—1851 годов:

«Мое опьянение в 1848. Какова была природа этого опьянения? Склонность к мести. Естественное удовольствие от разрушения. Литературное опьянение, воспоминания о прочитанном.

15 мая. Все еще стремление к разрушению. Законное стремление, если все то, что естественно, — законно.

Ужасы июня. Безумие народа и безумие буржуазии. Естественная любовь к преступлениям.

¹ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 292.

Мое бешенство во время государственного переворота. Сколько раз попадал я под выстрелы! Опять Бонапарт! Какой позор!

И, однако, все улеглось. Разве президент не имеет права обращаться с призывом?

Что из себя представляет Наполеон III? То, чего он стоит.

Найти объяснение его сущности и его миссии»¹.

Эжен Крепе с недоумением сопоставлял эту заметку со следующим местом из письма Бодлера к Пулэ-Маласси от 20 марта 1852 года: «Среди всех людей, которых я знаю, я нахожу только личную глупость и личную страсть. Никто не желает смотреть на вещи с точки зрения их предначертанности»². Комментатора, по-видимому, смутило одновременное выражение страстной ненависти к Луи Бонапарту и стремление, не ограничиваясь ненавистью, вскрыть закономерность прихода его к власти. В предисловии ко второму изданию «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта» (1869) Маркс писал: «Из сочинений, которые появились почти *одновременно* с моим и посвящены тому же вопросу, заслуживают внимания только два: *«Наполеон Малый» Виктора Гюго* и *«Государственный переворот» Прудона*.

Виктор Гюго ограничивается едкими и остроумными выпадами против ответственного издателя государственного переворота. Самое событие изображается у него, как гром среди

¹ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 94—95.

² Там же, с. 130.

ясного неба. Он видит в нем лишь акт насилия со стороны отдельной личности. Он не замечает, что изображает эту личность великой вместо малой, приписывая ей беспрецедентную во всемирной истории мощь личной инициативы. Прудон, с своей стороны, стремится представить государственный переворот результатом предшествовавшего исторического развития. Но историческая конструкция государственного переворота незаметным образом превращается у него в историческую апологию героя этого переворота. Он впадает, таким образом, в ошибку наших так называемых *объективных* историков. Я, напротив, показываю, каким образом *классовая борьба* во Франции создала условия и обстоятельства, давшие возможность дюжинной и смешной личности сыграть роль героя»¹.

Выдвинув проблему, Бодлер, подобно Гюго и Прудону, был неспособен ее разрешить. Поэтому он мог извлечь из происшедшего только скептические выводы: «В общем, перед историей и перед французским народом великая заслуга Наполеона III будет состоять в доказательстве того, что первый встречный, захватив телеграф и национальную типографию, может управлять великой нацией»². Еще более ясное представление о его тогдашнем состоянии дает письмо к Анселлю от 5 марта 1852 года: «Моя голова становится в буквальном смысле слова больным вулканом... Вы не видели меня на голосовании... *2 декабря меня*

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 16, с. 374—375.

² Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 105.

физически вывело из политики. Нет более общих идей. Пусть весь Париж станет орлеанистским, это факт, но это меня не касается. Если бы я голосовал, я мог бы голосовать только за себя. Может быть, будущее принадлежит людям деклассированным»¹.

Эта вынужденная изоляция от политики связана с тем, что вся история политической борьбы 1848—1851 годов завершилась одиозной фигурой Наполеона III, который пришел к власти не без использования демократической святыни — всеобщего избирательного права. Вот почему в это время не только Флобер и Бодлер, но и Герцен и Чернышевский высказываются против «suffrage universel». Если временное правительство, по словам Маркса, представляло «компромисс между различными классами», то империя Луи Бонапарта, возникшая на развалинах июньских баррикад, крахе мелкобуржуазной революционности и на наполеоновских иллюзиях крестьянства, свидетельствовала об окончательном установлении политического господства буржуазии как класса. Обнажившиеся противоречия на время как бы были отодвинуты. «Партия порядка» справляла «торжество победителей». Все это и составляет подлинный фон того, что часто и, как увидим, не совсем точно называют «общественно-политическим индифферентизмом» Бодлера. При этом обычно его позицию механически отождествляют со всеми писателями, «близкими к нему по настроению», как писал Г. В. Плеханов. Но в том-то и дело, что «настроение» Бодлера во многом и существенно

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 31.

отличалось от позиции большинства художников пятидесятых годов, сторонившихся политики.

Возросшая ненависть к буржуазному обществу и отказ от единственного радикального способа борьбы с ним — от политической борьбы — эта коллизия делает духовную драму Бодлера глубоко содержательной. В письме к Пулэ-Маласси от 20 марта 1852 года, как бы продолжая главную мысль вышеприведенного письма к Анселлю, Бодлер писал: «Я предпочел бы видеть только *две противостоящие друг другу партии*, и я ненавижу эту педантичную и лицемерную *середину*, которая меня заключила в темницу и посадила на сухой хлеб. Все это меня очень развлекает. Но я решил остаться отныне чуждым всякой человеческой полемике и более, чем когда бы то ни было, решил отдаться высшей мечте приращения метафизики к роману»¹.

Не правда ли, вот путь к совершенной аполитичности, к «чистому искусству» и прочим явлениям, характеризующим художников буржуазного декаданса? Но такое абстрактное рассуждение не учитывает, что Бодлер стоит лишь в самом начале этого пути. Поэтому все, что у некоторых современных ему людей искусства и, в особенности, у большинства последователей приобрело застывшие, раз навсегда установленные формы, у Бодлера еще полно динамики и борьбы. «Я двадцать раз убеждал себя,— писал он Ф. Надару 16 мая 1859 года,— что будто бы не интересуюсь более политикой, но в каждом серъез-

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 33, 34.

ном вопросе бываю захвачен любопытством и страстью»¹. И тут же он добавлял: «Политика, друг дорогой, наука без сердца. Вот что ты не хочешь признать»². Были у Бодлера и забавные столкновения со своими друзьями на почве политики. Так, например, одна из причин отказа Асселино пойти на концерт Вагнера состояла в том, что Вагнер был республиканцем. «Я ему на это ответил,— писал Бодлер,— что пошел бы, если бы даже это был роялист, что это не мешает ни глупости, ни гению»³. Как видно, Бодлер все же делает разницу между республиканцем и роялистом. Правда, еще в 1851 году он находил одинаковые заблуждения «в двух противоположных школах: буржуазной школе и социалистической школе»⁴. Впоследствии он еще более укрепился на позиции, отличной от обеих «школ». И тем не менее, даже в это время, он писал о статье, посвященной Гюго: «Я увильнул от политического вопроса; впрочем, я не считаю возможным говорить о политических сатирах, *даже чтобы хулить их*. Однако, если бы я о них говорил, хотя я и рассматриваю политическую брань как знак глупости, я был бы скорее с Гюго, чем с Бонапартом государственного переворота»⁵.

Нередко идейную эволюцию Бодлера изображают так. Сначала, дескать, из богемного кафе он случайно попал на баррикады, а по-

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 211.

² Там же, с. 212.

³ Там же, с. 237.

⁴ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 283—284.

⁵ Цит. по комментарию Ж. Крепе (Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 539).

том прямо с февральских баррикад завернул в аристократический салон, где был попеременно то денди, то мэтром, то мистиком. Дальше некоторого намека на факты внешней биографии такая схема не идет. В действительности же Бодлера привела на баррикады та же неопределенная, но страстная ненависть к буржуазному обществу, которую он, даже во многом изменившись, удержал в своей эстетике и поэзии, а отчасти также и в своих социально-политических взглядах. Недаром, предлагая изменить порядок выборов в Академию, Бодлер вопрошал: «Не старая ли это революционная закваска, которая толкала меня и в давние времена на составление проекта конституции?»¹ Эта «революционная закваска» объясняет пафос статьи о сатире Домье (1857). В этой статье Бодлер выдвигает самые острые карикатуры Домье, с восхищением говорит о картине расстрела инсургентов, отразившей «революционный гнев». Бодлер называет ее «после февральской революции единственной, чья жестокость мне напомнила время огромной политической ярости»². Правда, Бодлер солидаризируется со скептицизмом Сент-Бёва в отношении революции, сводит значение 1848 года к «избытку смешного», а роль Робеспьера — к «нескольким красивым фразам», но постоянно, по самым различным поводам, возвращается к той же теме. «Кто бы мог,— спрашивал он Анселля,— написать на обороте конверта вашего письма: *Salut et Confraternité, ou Salut confra-*

¹ Ch. Baudelaire. *Lettres*, p. 326—327.

² Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 411.

ternel, ou Salutations fraternelles¹,— слова, замазанные штемпелем? Это не язык *ваших друзей*.— Но это напомнило мне энтузиазм и глупость Февраля. Как это уже старо»². Бодлер благодарит Шанфлери, книга которого также оживила старые воспоминания³. В письмах очень часто мелькает имя Прудона, к которому Бодлер относится уже без прежнего энтузиазма, но все еще с уважением, хотя и смешанным с легкой иронией. Сожалея о том, что утрачен экземпляр «Отверженных» с пометками Прудона («Он снабдил примечаниями два первых тома строчка за строчкой. Это должно было быть верхом забавного: логика, исправляющая отсутствие логики»), Бодлер восклицает: «И вот утраченный памятник!»⁴ В другой раз он исправляет забавный анекдот о Прудоне, когда-то сообщенный им самим и теперь неточно воспроизведенный в печати. Бодлер рассказывает Анселлю, как, в поисках одного друга, ему однажды вечером пришлось зайти в бюро «Представителя народа» (газета Прудона). Случилось, что они остались наедине с Прудоном, разговорились об общих друзьях и зашли в ресторан поужинать. «Прудон болтал много, неистово, пространно, посвящая меня, меня, ему незнакомого, в свои планы и проекты и отпуская, так сказать, неволью, множество острот... Я заметил, что этот полемист ел чрезвычайно много и почти не пил, тогда как моя умеренность в пище

¹ Привет и братство, или братский привет, или братские приветствия.

² Ch. V a u d e l a i r e. Lettres, p. 410.

³ Там же, с. 473.

⁴ Там же, с. 410.

и моя жажда контрастировали с его аппетитом. Для литератора,—сказал я ему,—вы едите удивительно много.— Это потому, что мне предстоит совершить великие дела,—ответил он мне с такой простотой, что я не мог догадаться, говорил ли он серьезно или хотел пошутить. Должен прибавить... он немножко удивил меня, заплатив только точно свою часть из общего расхода. Может быть, в этом вы усмотрите решительную склонность к равенству и неумеренную любовь к праву?»¹ Бодлер советует Анселлю прочесть статью Сент-Бёва о Прудоне² и высказывает желание потолковать часок на эту тему с самим автором статьи. «Это не значит, поверьте, что я нахожу незаконной реакцию в его (Прудона.— М. Н.) пользу. Я много его читал и немножко знал. С пером в руках это был добрый малый; но он не был и никогда не мог быть, даже в своих писаниях, денди. Вот чего я ему никогда не прощу»³. И все же, когда Анселль отозвался неодобрительно о письме Прудона, которое ему переслал Бодлер, последний ответил довольно строгим выговором: «Я послал вам это письмо, чтобы доказать, что Прудон, что бы ни говорили, *нисколько не изменился*: в конце своей жизни, как и в начале, вопросы производства и финансов его особенно осаждали. Если бы речь шла об искусстве, тогда вы имели бы основание сказать о Прудоне: *он сумасшедший*; но в экономических вопросах он мне кажется в высшей

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 425, 426.

² Там же, с. 478.

³ Там же, с. 487.

степени достойным уважения. Я вижу лишь один способ уничтожить утопии, идеи, парадоксы и пророчества Прудона о ренте и собственности — это с очевидностью доказать (сделали ли это? я не осведомлен в этих вещах), что народы богатеют, входя в долги. Вы более финансист, чем я; вы должны знать, выдвигался ли подобный тезис»¹. Это доказывает, что Бодлеру осталась неизвестна действительно научная критика Прудона, как и вообще всей идеологии, горькое разочарование в которой образует основное звено в формировании его мировоззрения. Поэтому Бодлер мог критиковать ее лишь в самых общих формулах. Так, по поводу философии истории, в отличие от гармонической «философии 1848 года», Бодлер дает такую формулу: «вечная гармония через вечную борьбу». «Какие бы ни произошли изменения в человеческих расах, как бы быстро ни шло разложение, — пояснил он свою мысль, — необходимость антагонизма должна существовать, и отношения в различных красках и формах останутся теми же»². Так «борьба и антагонизм» вырастают в вечные и абсолютные категории, поскольку потерпели крах буржуазно-демократические утопии сглаживания противоречий. Подобно этому руссоистский тезис о «изначальной доброте человека», воспринятый «философией 1848 года» и отмеченный Бодлером в поэзии Дюпона, был заменен теперь другой крайностью: «изначальная извращенность человека». «Что такое *бесконечный прогресс?*.. Что

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 403—404.

² Там же, с. 287.

такое человек естественно добрый? Когда он существовал? Человек естественно добрый был бы чудовищем, я хочу сказать богом... Чистый донкихотизм прекрасной души», — резюмирует Бодлер свою критику абстрактного гуманизма демократической партии, но критику, столь же абстрактную и одностороннюю и к тому же предвосхищающую реакционные, антидемократические тенденции последующей эпохи. Вот почему, полемизируя с Альфонсом Туссенелем, Бодлер принижает Фурье и возвеличивает Ж. де Местра¹.

Воплощением переживших себя буржуазно-демократических иллюзий был для Бодлера Виктор Гюго. Иронический тон по отношению к Гюго обычен в переписке Бодлера. Вот один из примеров: «Гюго написал на книге: Шарлю Бодлеру, *junctamus dexteras*². Я понимаю скрытый смысл этого латинского выражения. Оно должно означать: *соединим наши руки, чтобы спасти человеческий род* (*unissons nos mains pour sauver le genre humain*). Но мне плевать на человеческий род, а он этого не заметил»³. В другом письме Бодлер шутливо рассказывает о том, как он был в гостях у госпожи Гюго и как она и ее сыновья читали ему наставление в демократическом духе, «мне, — добавляет Бодлер, — бывшему республиканцем раньше их».

Флотт, несомненно, впадал в явное преувеличение, когда он так выразил отличие взглядов Бодлера и Гюго: для Гюго Париж — город

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 83—84.

² Пожмем друг другу руки (лат.).

³ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 471.

революции, а для Бодлера он — город проституции. Интересно, однако, что некоторыми чертами своего скептицизма Бодлер перекликается с Герценом. Столица Франции была для Герцена «падшим Парижем». Поэтому он скептически относился к иллюзиям Гюго о грядущей роли этой «путеводной звезды человечества». И скептицизм Герцена в данном случае соответствовал реальному положению вещей, которое обрисовано Энгельсом во «Введении к работе К. Маркса «Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 г.»». «Тогда — множество туманных евангелий различных сект с их панацеями... тогда — разделенные и разобщенные местными и национальными особенностями массы, связанные лишь чувством общих страданий, неразвитые, беспомощно переходившие от воодушевления к отчаянию...»¹ «Период революций снизу на время закончился, — продолжал Энгельс, — последовал период революций сверху. Возврат к империи в 1851 г. дал новое доказательство незрелости пролетарских стремлений того времени»². От энтузиазма к отчаянию переходили не только массы. Отчаяние становится самым обычным самочувствием того, для кого не прошел даром суровый опыт февраля, июня и декабря, кто не ужился с режимом Наполеона III, кому претил «оптимизм буржуазного мира» (Энгельс). Большинство, впрочем, еще пробовало ухватиться за наспех созданных новых идиологов. Эрнест Ренан в статье «Несколько слов о состоянии умов в 1849 году» писал: «Одно

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 22, с. 536.

² Там же.

слово резюмирует всю историю литературы, философии, искусства за последние 18 месяцев; это слово — страх... Странная приостановка развития мысли»¹. Написанная в одно время с «Искусством и революцией» Вагнера, статья Ренана отводит науке ту решающую революционную роль, которую Вагнер отдавал искусству: «Революция истинно действительная, которая дает форму будущему, будет не политической революцией, а религиозной и нравственной. Политика дала все, что она могла дать»². Подробное изложение этих взглядов Ренан дал в брошюре «Будущее науки. Мысли 1848 года», то есть в то время, когда Бодлер еще ждал развития революционных событий, когда он, по словам Делакура, обладал взглядами «современными и совершенно прогрессивными». Но скоро и к нему вернулся старый скептицизм, усиленный пережитыми разочарованиями. От скептицизма Бодлер не мог «спастись» ни в науке, как Ренан, ни в искусстве, как Леконт де Лиль и Гонкуры. Последние, впрочем, со временем изобрели особый род скептицизма, весьма отличный от бодлеровского. Они пытались сам скептицизм превратить в удобное местожительство. Вот несколько свидетельств из «Дневника» Гонкуров: «Скепсис, скептицизм — увы! — это не та дорога, не та вера, которая помогает свершать свой путь. Вначале скептицизм выражается в иронии, этой сущности и квинтэссенции

¹ Э. Ренан. Собр. соч. в 12-ти томах, т. IV. Киев, 1902, с. 75—76.

² Там же, с. 87.

французского духа, формуле, наименее приемлемой для масс, для тупиц, тугодумов, дураков и болванов; потом скептицизм обращается к идее, оскорбляющей всеобщие иллюзии — по крайней мере те, которыми все щеголяют, — и самодовольство человечества, которое предполагает самодовольство каждого, эту успокоенность человеческой совести, выдаваемую буржуа за успокоенность совести своей собственной. О, это скверное ремесло — задевать веру, надежду, милосердие своего соседа! На такой подушке можно прекрасно выспаться и простить себе все! А ваши смелые книги и их презрительная улыбка схожи с душою циника, смутившей пиршество, где все мирно переваривали пищу»¹. «В конце концов это приводит к величайшему разочарованию: устают верить, терпят всякую власть и снисходительно относятся к любезным негодяям — вот что я наблюдаю у всего моего поколения, у всех моих собратьев по перу, у Флобера, так же как и у самого себя. Видишь, что не стоит умирать ни за какое дело, а жить надо, несмотря ни на что, и надо оставаться честным человеком, ибо это у тебя в крови, но ни во что не верить, кроме искусства, чтить только его, исповедовать только литературу. Все остальное — ложь и ловушка для дураков»². «Очевидно... приятный скептицизм — это и есть высшее в человеке. Не верить ни

¹ Эдмон и Жюль де Гонкур. Дневник. Записки о литературной жизни. Избр. страницы в 2-х томах, т. I. М., «Художественная литература», 1964, с. 163.

² Там же, с. 403.

во что, даже в свои собственные сомнения... Всякое убеждение глупо... как папа римский»¹.

Бодлер, не дошедший до намечающегося здесь полного релятивизма, потому и страдал, что его скептицизм был далек от «приятного». Типичность чувств Бодлера для современной ему эпохи не просто в том, что к его произведениям можно найти аналогии у Флобера или Ренана². Бодлер типичен потому, что дает один из самых глубоких и оригинальных вариантов скептицизма и пессимизма как своей эпохи, так и эпохи предшествующей. Интересно, что две страны — самая передовая и самая отсталая — породили литературные явления, в которых Бодлер находил соответствие своему настроению. Известно, что итальянскому поэту Джакомо Леопарди принадлежит сам термин «философия отчаяния», которую он называл «прискорбной, но истинной». К творцу теории «*infelicità*» (универсальное зло как источник страданий всего живого), к его диалогам «Моральные сочинения» (1827), высоко оцененным Сент-Бёвом³, близок человек «Нового Света» — американец Эдгар По. В самой Франции имелся, так сказать, Бодлер первого призыва — Жерар де Нерваль. Но после 1848 года это уже не спорадические, разрозненные выступления, а философия времени.

¹ Цит. по журн. «Интернациональная литература», 1938, № 2-3, с. 203.

² Как делает М. Баррес в своей книге «Безумие Шарля Бодлера» (M. Barrès. La folie de Charles Baudelaire. Paris, 1926, p. 30—32).

³ «Portraits Contemporains», t. III, p. 103—104.

Декадентствующие критики часто сопоставляли Бодлера с Шопенгауэром как философем пессимизма. Но между ними есть огромная разница, которую чувствовал Флобер, высоко ценивший первого и пренебрежительно отозвавшийся о втором. Шопенгауэр возвел в мудрость и «неопровержимую логику» то, что для Бодлера было «логикой абсурда». Уже у Леопарди, особенно в его «Песнях», возникало противоречие между пессимистическими сентенциями в духе Шопенгауэра и невозможностью остановиться на них. Оно появлялось потому, что его скептицизм конкретнее и непосредственнее, чем замкнутый в систему шопенгауэровский пессимизм. В этом отношении Бодлер идет еще дальше, и не случайно пессимизм, выраженный Шопенгауэром в философских трактатах, Леопарди и По преимущественно в литературно-философских диалогах, у Бодлера облечен в форму лирической поэзии. Единственное, что заимствует он у своих предшественников,— это обобщенную, всеобщую форму, которой еще не было у романтиков, видевших в страданиях свою личную привилегию. Но, конечно, в формировании бодлеровского скептицизма и пессимизма, даже в ранние годы, главная роль принадлежала не литературной традиции, а собственному опыту.

II

Бодлер формировался в послеиюльской Франции 1830—1840-х годов, беспощадно изображенной Бальзаком. Ни в пору юности, ни с переходом к зрелости впечатления лич-

ной и общественной жизни не оставляли места для радости и надежд. В письмах к матери все чаще прорываются горестные признания, вроде следующего: «От этого духа активности, толкавшего меня то к хорошему, то к дурному, не осталось ничего, кроме апатии, угрюмости, скуки»¹. «Если бы ты знала,— писал Бодлер матери в апреле 1860 года,— сколько я имел бы таланта, мягкости и нежности в характере, даже, может быть, веселья, если бы освободился от всего, что давит меня в течение 19-ти лет!»² Позднее в «Дневнике» Бодлер заметил, что с самого детства в нем боролись два противоположных чувства: ужас жизни и экстаз жизни³. Намек на это брошен в письме к матери: «Я не могу рассказывать тебе о своих необычайных битвах с самим собой, отчаянии, мечтах»⁴. В полном отчаяния письме от 30 декабря 1857 года Бодлер называет свое положение «порочным кругом»⁵.

Разделив иллюзии буржуазной демократии 1848 года, Бодлер болезненно пережил разочарование в них, в известном смысле вернувшее его к позициям, от которых он сам надеялся отойти. Вместе с Флобером он знаменует новый этап буржуазного сознания, философию отчаяния, тогда как Гюго и Жорж Санд остаются Дон Кихотами умирающей революционности буржуазной демократии. Маркс неоднократно предупреждал против

¹ Ch. Baudelaire. *Lettres à sa mère*. Paris, 1932, p. 5.

² Ch. Baudelaire. *Lettres inédites aux siens*, p. 224.

³ Ch. Baudelaire. *Œuvres posthumes*, 1887, p. 114.

⁴ Ch. Baudelaire. *Lettres à sa mère*, p. 273.

⁵ Там же, с. 151.

обеих крайностей буржуазного сознания: иллюзий и скептицизма. «Критика,— писал он еще до 1848 года,— сбросила с цепей украшавшие их фальшивые цветы — не для того, чтобы человечество продолжало носить эти цепи в их форме, лишенной всякой радости и всякого наслаждения, а для того, чтобы оно сбросило цепи и протянуло руку за живым цветком»¹. «Точно так же как смешна тоска по этой первоначальной цельности, столь же смешна мысль о необходимости остановиться на той полной опустошенности»²,— развивал Маркс свою мысль значительно позже, явно имея в виду романтическую склонность к идеализации докапиталистических отношений, а также скептицизм и пессимизм буржуазной интеллигенции,— это наследство 2 декабря 1851 года.

Однако неверно думать, что философия отчаяния Бодлера не содержала здорового элемента. Он был, и это спасло поэта. Бодлера спасла его страстная ненависть к буржуазному обществу. И в этом смысле он похож только на Флобера, о котором в «Дневнике» Гонкуров имеется такая характерная заметка: «Сегодня Флобер очень красочно сказал: «Нет, ей-богу, негодование — вот единственное, что меня держит. Негодование для меня все равно что стержень в теле куклы, который не позволяет ей упасть. Когда я перестану негодовать, я свалюсь». И он набросал карандашом силуэт марионетки, растянувшейся на

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, с. 415.

² «Архив Маркса и Энгельса», т. IV. М., 1935, с. 99.

полу»¹. Цену ненависти знал и Бодлер. В «Советах молодым литераторам» он писал: «Действительно, ненависть — это драгоценный напиток, яд более дорогой, чем яд Борджия, потому что он сделан из нашей крови, нашего здоровья, нашего сна и двух третей нашей любви. Нужно быть скупым на нее»². О своей бездонной ненависти Бодлер рассказал в стихотворении «Бочка ненависти». «Гнев — мое обычное состояние»³, — признавался он, а в «Салоне 1859 года» писал уже для всеобщего сведения: «Если скука и презрение могут быть рассматриваемы как страсти, для них (подлинных художников.— М. Н.) презрение и скука также были страстями самыми непреодолимыми, самыми фатальными, самыми неотступными»⁴. О страстном характере презрения и ненависти Бодлера говорит также проект предисловия к «Цветам зла», в котором, едко высмеяв лицемерие буржуа, как он это делал неоднократно, поэт заметил: «Этот мир покрыт таким толстым слоем пошлости, который придает презрению умного человека силу страсти»⁵. В том же «Салоне 1859 года» Бодлер писал: «Я спорю иногда с гротескными чудовищами, с неотвязными мыслями посередине бела дня, призраками улицы, салона, омнибуса. Против себя я вижу душу Буржуа-

¹ Эдмон и Жюль де Гонкур. Дневник. Записки о литературной жизни. Избр. страницы в 2-х томах, т. II, с. 166.

² Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 272.

³ Ch. Baudelaire. Lettres à sa mère, p. 276.

⁴ Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques, p. 363. 364.

⁵ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 4.

зии, и поверьте, что, если бы я не боялся навсегда выпачкать обои моей кельи, я охотно бросил бы и с силой, о которой она подозревает, мою чернильницу ей в физиономию»¹. Бодлер не удержался. Через пять лет он писал издателю: «Я, как вы видите, человек, отлично умеющий ненавидеть, по выражению Байрона,— я думаю, впрочем, что гнев заставил меня сделать *отличную* книгу о Бельгии»². Бодлер имел смелость публично высказать то, что у Гонкуров не выходило за пределы их «Дневника», где, например, есть такая запись, относящаяся, кстати, к году смерти Бодлера: «Меня тошнит от моих современников. В нынешнем литературном мире, даже в самых высоких кругах, суждения становятся все более плоскими, гложут собственные взгляды и совесть. Люди самые искренние, самые гневные, самые полнокровные, наблюдая, какую низостью отмечены и события в высших сферах, и частные случаи нашего времени, вращаясь в свете, заводя знакомства, размягчаясь от компромиссов, дыша воздухом подлостей, теряют всякий дух протеста, им уже трудно не восхищаться тем, что пользуется успехом»³. Этой способности протеста не утратил Бодлер. Правда, ни его опровержения на памфлет Ж. Жанена против Генриха Гейне, ни его заметки «О Бельгии» при жизни автора не были напечатаны. Но в том, конечно, не его вина. Их появление зависело от мнения ре-

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 324.

² Ch. Baudelaire. *Textes inédits*. Paris, 1934, p. 42.

³ Эдмон и Жюль де Гонкур. *Дневник. Записки о литературной жизни*. Избр. страницы в 2-х томах, т. I, с. 555.

дактора «Фигаро»¹, от издателей, не очень-то заинтересованных в поощрении сатиры на буржуазных богов. «Бедная Бельгия», «Смешная столица», «Разоблаченная Бельгия» и тому подобные заглавия мелькают в письмах Бодлера последних четырех лет часто. Этой своей сатирической книге автор придавал программное значение. «Эта книга о Бельгии,— писал он,— примерка моих когтей. Позднее я воспользуюсь ею против Франции. Я страстно выскажу все причины моего отвращения к человеческому роду. Когда я буду *абсолютно одиноким*, я выберу религию (тибетскую или японскую), потому что я презираю Коран; и в момент смерти я перейду в эту веру, чтобы показать мое отвращение к всеобщей глупости»². В дальнейшем мы еще вернемся к своеобразной логике заключительного пассажа, а пока что отметим, что в книге, о которой идет речь, Бодлер хотел разрушить модную французскую иллюзию о Бельгии как новом Эльдорадо. Но Бодлер хотел значительно большего. «Цель этой сатирической книги — насмешка над всем тем, что называют *прогрессом*, что я называю язычеством глупцов»³. Как видно, этот замысел, равно как и замысел стихотворения «Путешествие» («заставит задрожать природу и, в особенности, любителей прогресса»⁴), во многих отношениях близок к «Лексикону прописных истин» Флобера и к его посмертно опубликованному роману «Бувар и Пекюше». Однако сатира Бодлера,

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 412.

² Там же, с. 386.

³ Там же, с. 523.

⁴ Там же, с. 183.

пожалуй, более конкретна и актуальна. Он осмеивает типично буржуазную форму прогресса, не доходя до философского нигилизма флюберовского романа. В книге о Бельгии сливаются две основные черты социально-политических взглядов Бодлера: ненависть к буржуазному обществу вообще, к его морали, идеологии, искусству и т. п., и к буржуазной демократии в частности. К критике «прогрессистов», «либералов», «гуманитариев», «демократов» Бодлер часто возвращается и в письмах, и в литературно-критических статьях (особенно в статьях об Эдгаре По), и даже в искусствоведческих этюдах (например, в «Салоне 1859 года» и в отчете о «Всемирной выставке 1855 года»). Эта критика, конечно, односторонняя. Из правильно подмеченного факта противоречивого характера капиталистического прогресса («прогресс, всегда сам себя отрицающий») делаются скептические, пессимистические, подчас просто реакционные выводы. Но у Бодлера акцент все же стоит еще не на этих выводах, а на живом возмущении поэта «оргией всемирного порока», на живом протесте против лозунгов эпохи: «Обогащайтесь!» (Гизо) и «Будьте посредственны!» (Сен-Марк Жирарден). Маркс писал (в книге «Нищета философии», заметим в скобках, которая научно опровергала софизмы Прудона, уже вызывавшие сомнения Бодлера): «...Добродетель, любовь, убеждение, знание, совесть и т. д.—...все, наконец, стало предметом торговли. Это — время всеобщей коррупции, всеобщей продажности...»¹ Мудрено не найти

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 4, с. 73.

отражения этого факта, имевшего огромное общественное значение, в таких стихах Бодлера, как «Продажная муза», «Полночные терзания» и др. Тем же духом ненависти и презрения ко «времени общей порчи» пронизано отношение Бодлера к «бельгийцам» (синоним буржуа) и к американизму. В первом предисловии к переводам из Эдгара По Бодлер, по собственным словам, «пытался вложить живой протест против американизма». «Эдгар По был американцем только в той степени, в какой был *жонглером* (то есть актером, разыгрывающим фарс.— М. Н.). В остальном это почти антиамериканская мысль»¹. В «Новых заметках об Эдгаре По» Бодлер рассматривал американского новеллиста и поэта как «карикатуру», как своеобразный «восхитительный протест» против американизма. Отчужденность Э. По — проявление его антибуржуазности. Поэтому Бодлер и сам скрылся за именем «Чужестранца» (одноименная поэма в прозе) — в такой степени он хотел подчеркнуть свою враждебность всем узаконенным институтам:

«Родина? Я не знаю, под какой широтой она находится.

Золото? Я ненавижу его, как вы ненавидите бога».

И это сказано не для красного словца. Если Готье за счастье увидать «подлинную картину Рафаэля или нагую красавицу» был готов отказаться от прав француза и гражданина, то Бодлер говорил о своем пат-

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 92.

риотическом чувстве, как о «философски подавленном» («Я всегда заботливо подавлял в моем сердце этот преувеличенный патриотизм, хмель которого может затемнить мозг»¹). Но у Бодлера был, так сказать, негативный патриотизм, заставлявший его страдать и краснеть за свою родину, которая часто подавала к тому повод. Принужденный покинуть Францию, Бодлер нелегко переносил эту разлуку, испытывал ностальгию. «Я страдаю,— писал он Эдуарду Мане,— от болезни, которой у меня нет, как тогда, когда я был мальчуганом и жил на краю света (намек на прерванное юношеское путешествие в Индию.— М. Н.). И однако, я не патриот»²,— закончил он, доказав тем самым, что духовные связи с родиной у него имелись, что и объясняет преувеличенно резкие очертания поэмы в прозе «Чужестранец». Но связующие нити были настолько натянуты, что причиняли боль, приводили в бешенство, от которого доставалось даже друзьям поэта. Вот «диатриба», предназначенная Анселлю: «И вы были в такой степени ребенком, что отправились слушать этого глупца из глупцов Д.? Профессор для девиц. Демократ, который не верит в чудеса и верит только в здравый смысл, образцовый представитель ничтожной литературы, мелкий вульгаризатор вульгарных вещей... Ваши строки об этом милом педанте привели меня в бешенство. Знайте же, что заблуждение обычно повергает меня в нервное состояние, кроме случаев, когда я намеренно культивирую глу-

¹ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 250.

² Ch. Baudelaire. Lettres, p. 437.

пость, как я делал в течение 20 лет для *века*, чтобы извлечь из него квинтэссенцию»¹. Как видно, Бодлер продолжил «антиамериканскую», то есть антибуржуазную мысль По, его презрение к прогрессу, демократии и цивилизации в их буржуазном обличи. Но эта ненависть, не оставившая камня на камне от всех буржуазных иллюзий, расчищала место для самого крайнего скептицизма и пессимизма. В этой связи важно выяснить отношение Бодлера к идеям Руссо, которого он хотя и назвал однажды «неглубоким умом», но, видимо, основательно изучил. Более того, в своей критике буржуазной цивилизации и «философии прогресса» Бодлер, несомненно, опирается на ряд типично руссоистских положений. Так, в «Новых заметках об Эдгаре По» сопоставление цивилизации с первобытным состоянием оказывается не в пользу первой. «Дикий по натуре своей, даже в силу необходимости, энциклопедичен, тогда как цивилизованный человек ограничен бесконечно малой областью специализации»². Такое же преимущество и в области морали: «Языческий жрец вполне человечен по сравнению с финансистом, который убивает людей только ради собственной выгоды»³. Влияние Руссо чувствуется и в основной концепции Бодлера о моральном регрессе, сопутствующем материальному прогрессу. Но в другом центральном пункте он решительно расходится с Руссо.

¹ Ch. Baudelaire. *Lettres*, p. 521—523.

² «Notes nouvelles sur Edgar Poe». Предисловие к переводам «Nouvelles histoires extraordinaires», p. XII.

³ Там же, с. XIII.

Человеку в естественном состоянии Руссо противопоставлено «извращенное животное». Старым теориям руссоистского типа о человеке «естественно добром» Бодлер, вслед за своими «учителями» («Жозеф де Местр и Э. По выучили меня размышлять») выдвигает «изначальную извращенность человека», идею «первородного греха» и т. п. Отсюда католические нотки, особенно усилившиеся в последнее десятилетие жизни поэта. Когда Флобер по поводу «Искусственного рая» упрекнул автора за акцент на «духе зла», Бодлер отвечал ему: «Я был поражен вашим замечанием, и, очень строго припомнив мои размышления, я заметил, что всегда был во власти невозможности дать себе отчет о некоторых внезапных действиях или мыслях человека без предположения о вмешательстве злой внешней силы. Вот серьезное признание, за которое весь XIX век, составив заговор, не заставит меня покраснеть. Заметьте, что я не отказываюсь от удовольствия переменить убеждение или противоречить себе»¹. Флобер пронизательно увидел здесь «зародыш католицизма». Однако многие исследователи умудрились этот «зародыш» превратить в основную идею мировоззрения и творчества Бодлера. Наиболее ретивые превращали его даже в последователя Фомы Аквинского. Но те, кто хотел не просто доказать определенный тезис, а объяснить метания Бодлера, иначе квалифицировали его отношение к религии. В 1857 году Барбе д'Оревилли пугал Бодлера дилеммой: застрелиться или сделаться христианином, но в

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 267—268.

1862 году Бодлер все еще называл себя «очень подозрительным католиком»¹. Письма к матери показывают Бодлера таким же «подозрительным католиком»: «Молиться, но кому? Какому определенному существу? Я не знаю об этом абсолютно ничего»²; «...но как сделать, чтобы верить в него?»³. На этом основании Дю Бо говорил о бодлеровском боге, «которому можно молиться, не веря в него»⁴. Но, пожалуй, удачнее выразился Анатоль Франс, сказавший о Бодлере, что он христианин, но очень плохой христианин: «Он верил в неведомых богов, особенно из удовольствия поносить их»⁵. Даже такой пристрастный свидетель, как Б. д'Оревилли, передает довольно кощунственные слова Бодлера: «Хорошо Христу, что он бог. Если бы он был только человек, как я или Ренан, я считал бы, что ему немножко недостает энергии»⁶. Эта примерка религиозного на мирской масштаб очень характерна для Бодлера. Одна шутка лучше многих пространных рассуждений бросает свет на подлинную позицию Бодлера. Живя вместе с Пулэ-Маласси, Бодлер так рассказывал об их времяпрепровождении: «Одна из наших больших забав, когда он прикидывается атеистом, а я — иезуитом. Вы знаете, что я могу стать набожным из противоречия (осо-

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 328.

² Ch. Baudelaire. Lettres à sa mère, p. 218.

³ Там же, с. 224.

⁴ Ch. Du Bos. Approximations. Méditation sur la vie de Baudelaire. Paris, 1922, p. 217.

⁵ A. France. La vie littéraire. Paris, 1891, p. 23.

⁶ См. комментарий Ж. Крепе (Ch. Baudelaire, L'Art romantique, p. 534).

бенно здесь), точно так же, как, чтобы сделать меня нечестивцем, достаточно свести меня с кюре-замарашкой (замарашкой телом и душой)». Продолжение письма, развивая ту же мысль, показывает, однако, что от религиозных вопросов Бодлер быстро переходил к более актуальным: «Что касается издания нескольких *легкомысленных* книжек, исправлением которых он развлекался с тем же благоговением, с каким бы он отнесся к сочинениям Боссюэ или Лойолы, то я даже извлек из них маленькую, маленькую неожиданную пользу, а именно более *отчетливое понимание французской революции*. Когда люди развлекаются на особый лад—это явный признак назревающей революции»¹. Но вернемся к первой части. Она, как было сказано, дает возможность определить отличительную черту всего духовного облика Бодлера. Эта черта, добавим, была подмечена довольно рано. Уже Асселино, прекрасно знавший своего друга, писал, что Бодлер «был тем более независим, что он всецело зависел от своих нервов, был способен кричать: раздавите гадину!—перед кривлянием модного ханжества и на завтра восхищаться иезуитами, если какой-нибудь Прюдом демократии наскучит ему своими пошлыми декламациями»². Приведя это свидетельство Асселино, а также слова самого Бодлера, отстаивавшего «самое священное право человека—противоречить себе», Кассань так объясняет метания «последних ро-

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 428.

² Ch. Asselineau. Ch. Baudelaire. Sa vie et son œuvre. Paris, 1869, p. 34.

мантиков и первых реалистов» между крайностями с их преднамеренными карикатурными преувеличениями: «Чрезмерность, свидетелями которой они являются, бросает их к диаметрально противоположному мнению; обратная чрезмерность отбрасывает их туда, откуда они пришли, и, таким образом, мнения умеренные... непривычны для них»¹. Недаром Бодлер признавался, что об одном и том же с разными людьми ему приходится говорить на «совершенно различный манер»². Свое увлечение Шатобрианом Бодлер связывал с тем, что сам «становится врагом своего века»³. Вот почему в одном из писем к Туссенелю и в статье об Э. По он заявлял себя противником якобы переоцененного Фурье и поклонником якобы недооцененного де Местра. В таком постоянном отталкивании от господствующих буржуазных и мелкобуржуазных взглядов, в этих нервных реакциях, безысходных метаниях, в исключительной неустойчивости идейной позиции состоит весь драматизм и трагизм Бодлера. В этом смысле его тоже надо причислить к тем немногим «чужакам, поврежденным», которые, по словам скептического Герцена, одни только и противостоят на Западе миру «мещанства»⁴. По крайней мере, исследователь додекадентской школы Ф. Мэйяр в «Последних представителях богемы» (1874) назвал Бодлера так же, как тот назвал

¹ A. Cassagne. La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Paris, 1906, p. 199.

² Ch. Vaudelaire. Lettres, p. 488.

³ Там же, с. 198.

⁴ А. И. Герцен. Собр. соч., т. XII, с. 332.

Э. По, то есть карикатурой. И действительно, как это ни странно, в глубине души своей денди Бодлер столь же чудаковат и столь же эксцентричен, как простые чудаки Диккенса.

В творчестве это проявлялось соединением естественности, искренности с экстравагантностью, бравадой и эпатажем. В отличие от «объективных» и «нормальных» карикатур Диккенса и Домье, Бодлер, создавая свои карикатуры, должен был «культивировать свою истерию с наслаждением и ужасом», да вдобавок еще намеренно «культивировать глупость».

Оставляя пока что в стороне вопросы творчества, посмотрим, как с той же трагической чудаковатостью Бодлер культивировал свой дендизм.

О дендизме Бодлера, как и о его религиозных взглядах, высказано множество предположений. Как правило, при этом не учитывали сложного и противоречивого содержания того значительного факта общественной психологии, который уже в «Салоне 1846 года» Бодлер относил к числу типических черт современной эпохи: «Перечитывая книгу «Дендизм» Барбе д'Оревилли,— писал Бодлер в главе о героизме современной жизни,— читатель ясно увидит, что дендизм есть современное явление, зависящее от совершенно новых причин»¹. Автор названной книги понимал под дендизмом своеобразное сочетание гордости и скуки. У Бодлера он получает целый ряд дополнительных определений, в числе которых немалую роль играет вынужденность

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 199.

подобной позиции. Это видно хотя бы из признаний героя ранней (40-е годы) повести «Фанфарло» Самуэля Крамера, автобиографичность которого несомненна: «В отчаянии от невозможности быть благородными и красивыми с помощью естественных средств, мы так странно измазали свои лица». В одной из заметок дневника Бодлер называет другую отличительную черту дендизма в его понимании, именно — мстительность, или, как он выражается, «мстительную нечувствительность»¹. Вынужденность и мстительность дендизма оправдывает то определение, которое дал ему сам Бодлер в статье о художнике Гисе. По Бодлеру это — «последний взрыв героизма в период декаданса»². Очень удачно противоречивая сущность такого дендизма была охарактеризована А. Блоком: «Его пожирающее пламя затеплилось когда-то от искры малой части байроновской души; во весь тревожный предшествующий нам век оно тлело в разных Бремелях, вдруг вспыхивая и опалия крылья крылатых: Эдгара По, Бодлера, Уайльда; в нем был великий соблазн — соблазн «антимещанства»; да, оно попало кое-что на пустошах «филантропии», «прогрессивности», «гуманности» и «полезностей»; но попав кое-что там, оно перекинулось за недозволенную черту»³.

Бодлер постоянно метался между «идеалом» денди, невозмутимо созерцающим «люд-

¹ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 80.

² Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 91.

³ А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6. М.—Л., Гослитиздат, 1962, с. 56—57.

скую глупость», и страстью живого человека, остро реагирующего на события внешней и внутренней жизни. С другой стороны, его дендизм, вырвавшийся как протест против «мещанства», доведенный до логического конца, перекидывался, употребляя блоковскую метафору, «за недозволенную черту», поскольку вырастал в самодовлеющий скептицизм и пессимизм. К этому Риму приводили Бодлера все дороги — и разочарование в демократических иллюзиях, и ненависть к буржуазному обществу, и роль денди, которую он принужден был разыгрывать. Но в еще большей степени этому способствовало то положение, в котором очутилось искусство и поэзия в стабилизировавшемся буржуазном обществе. Из всех этих факторов складывалась духовная изоляция художника.

Буржуазные исследователи объясняли ее превратно. Так, Дю Бо в связи со столетием со дня рождения поэта писал: «Высшая трагедия Бодлера... самая ужасная форма его оригинальности состоит в ненависти к жизни... Ненависти одинокого ума, которая проистекает из абсолютной несовместимости»¹. Бодлер отворачивается от жизни в ее непосредственной текучести. Поэтому его оригинальность и раскрывается так разрушительно². Несмотря на некоторую абстрактность рассуждений Дю Бо, в них есть верное зерно, именно, сознание, что отношение художника к действительности изменилось. Маркс и Энгельс, по словам Луначарского, указали на «пропасть, которая

¹ Ch. Du Bois. Approximations etc., p. 184.

² Там же, с. 187.

разверзается в капиталистическом обществе между сконцентрированным художественным талантом и массой»¹. В числе факторов, неблагоприятных для развития искусства, это явление играет немаловажную роль. Лейтмотивом статьи Бодлера об Э. По является мысль о враждебности буржуазного общества творческой индивидуальности вообще и поэту в особенности. «Подобная среда не для поэтов», — рассуждает он. Им нужна «республика духа, руководимая красотой», недоступная для «мстительности буржуазной посредственности»². Но поэт в то же время не может ограничиться миром искусства. «Поэты — порою раздражительная», — любил повторять Бодлер. Так возникали два острова в море отчаяния — ненависть и искусство, — которые хотя и спасали поэта «на краю нравственной гибели», но сами в себе таили эту гибель. Ибо «ненависть» рождала скептицизм и пессимизм, а «неумеренный культ искусства» отдалял художника от явлений реального мира. Вокруг него все более суживался заколдованный круг одиночества. Даже с теми, которые считались его друзьями, Бодлер не чувствовал себя близким. Но еще сильнее угнетало Бодлера отсутствие единомышленников в сфере искусства и эстетики — одиночество мысли. Вот почему, называя Ропса «единственным истинным художником» Бельгии, Бодлер в скобках пояснял: «в том смысле, в

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., «Художественная литература», 1967, с. 484.

² Ch. Baudelaire. Nouvelles histoires extraordinaires, p. XIII—XIV.

котором я, и, может быть, я один, понимаю слово художник»¹. С глубокой грустью вспоминал он о давнишних искренних беседах с Делакруа², а извиняясь перед Анселлем за свою «диатрибу», писал: «Не лишайте меня единственного друга, которому я могу говорить оскорбления»³. В такой разреженной атмосфере нужно было иметь большое мужество, чтобы не впасть в отчаяние. И Бодлер его имел. 5 февраля 1866 года, тяжело больной, он пишет Асселино: «Я впервые поддался желанию пожалеть себя»⁴. До тех пор он жил лишь двумя желаниями: сохранить гордость непримиримого и служить искусству. Иронически комментируя переезд Гюго с острова Гернсей в Брюссель, то есть считая, что у Гюго недостало сил выдержать одиночество «лицом к лицу с Океаном», Бодлер писал: «Что касается меня, одинокий, забытый всеми, я вернусь в домик моей матери лишь в последней крайности. Но у меня еще больше гордости, чем у В. Гюго, и я чувствую, я знаю, что никогда не буду столь глуп, как он.— Хорошо повсюду (лишь бы быть здоровым, иметь книги и гравюры), даже лицом к лицу с Океаном»⁵. Все так называемые «молитвы» Бодлера, которые обычно приводят в доказательство его «обращения», полны самых земных желаний: быть здоровым и работоспособным. Бодлер шутит над врачами, запретив-

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 435.

² Там же, с. 429.

³ Там же, с. 522.

⁴ Там же, с. 509.

⁵ Там же, с. 409—410.

шими ему последовательно пиво, чай, кофе, вино — это бы еще куда ни шло, «но вот еще более жестокое животное, которое говорит, что не нужно ни читать, ни изучать. Странная медицина, лишаящая нас нашей главной функции»¹. Эти слова понятны в устах человека, писавшего Анселлю: «Но литература должна идти прежде всего, прежде моего желудка, прежде моего удовольствия, прежде моей матери»². Бодлер сам подчеркнул эти строки. Еще двумя годами раньше, в письме к Пулэ-Маласси он говорил о своем идеале «гения, договаривающегося с Судьбой: позволь мне понять твои законы, и я отрекись от вульгарных радостей жизни, пустых, иллюзорных утешений»³. Бодлер искренне убежден, что «жизнь для всех должна быть постоянным горем»⁴. Сам он рано пришел к этому и в 1853 году писал своему будущему издателю: «Моя жизнь... всегда будет сделана из гнева, мертвецов, оскорблений и в особенности недовольства самим собою»⁵. Такая жизнь неизбежно заставляла особенно высоко чтить искусство, «одна из чудесных привилегий» которого состоит в том, «что ужасное, артистически выраженное, становится красотой и что *скорбь*, ритмическая и уравновешенная, наполняет ум спокойной радостью»⁶. Это свойство искусства было особенно важно для поэта, чьи стихи, по его собственному призна-

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 412.

² Там же, с. 382.

³ Там же, с. 245.

⁴ Там же, с. 212.

⁵ Там же, с. 51.

⁶ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 172.

нию, имеют обычно очень грустный тон¹. Но Бодлер знал кроме того, что эту «чудесную привилегию» надо завоевать, что она не проявляется стихийно и непосредственно, ибо «даже для того, чтобы говорить о печальных вещах, необходимо хорошее настроение»². Оно необходимо для того, чтобы преодолеть отчаяние, которое каждую минуту готово поглотить поэта. Иными словами, нужна вера в пользу ненависти и искусства, которым поэт решил посвятить всю свою жизнь. Но такой уверенности у Бодлера не было; он только чувствовал, что иных связей с жизнью для него не существует, и поэтому жадно цеплялся и за то и за другое. И в этом отношении Бодлер был очень близок к Флоберу, также служившему только этим двум господам. Правда, каждый служил на свой манер, но общее звучание было довольно сходным. Недаром еще Гонкуры многозначительно заметили: «Довольно примечательно, что три человека нашего времени, наиболее чуждые всему практическому, три писателя, наиболее преданные искусству: Флобер, Бодлер и мы,— попали при этом режиме на скамью подсудимых»³. Оставляя в стороне вопрос о праве Гонкуров на честь, которой, по словам Гюго, буржуазная юстиция удостоила Бодлера, нельзя не признать, что в отношении двух первых эта характеристика справедлива, тем более что она подтверждается другими фактами,

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 35.

² Там же, с. 433—434.

³ Эдмон и Жюль де Гонкур. Дневник. Записки о литературной жизни. Избр. страницы в 2-х томах, т. I, с. 282.

выходящими за рамки судебного инцидента. 13 мая 1858 года, касаясь этого вопроса, Бодлер писал своей матери: «В газетах нас оскорбляют обычно вместе, хотя между нами двоими нет ничего общего»¹. Действительно, Флобер и Бодлер представляли различные варианты эстетического отношения к действительности, неблагоприятной для развития искусства и поэзии. Это были два самых глубоких, самых современных варианта, один — эпический, другой — лирический, один — объективный, другой — субъективный. Первый состоял в беспощадном анализе общества, второй — в столь же беспощадном анализе самого себя. Характер этого анализа в обоих случаях определялся отношением художника к обществу. «Весь характер мещанства, с своим добром и злом, противен, тесен для искусства; искусство в нем вянет, как зеленый лист в хлоре»², — писал А. И. Герцен. Известно, как Флобер во все время работы над «Мадам Бовари» физически и нравственно страдал от «пошлости» сюжета. Аналогичным образом реагировал на подобные сюжеты Бодлер, писавший Шанфлери: «Распутство, и глупость, и преступление имеют соус, который может нравиться несколько минут, но дурное общество, но эти водовороты пены, выбрасывающейся на берега общества! невозможно»³. «Это мне наскучило», — добавлял он, подобно Флоберу.

¹ Приведено в комментарии Ж. Крепе (Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 564).

² А. И. Герцен. Собр. соч., т. XVI, с. 136.

³ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 350.

Французские романисты пятидесятых годов для объективного изображения презируемого ими буржуазного общества склонялись к такому методу, который бы максимально гарантировал их от необходимости высказывать по поводу этого общества какие бы то ни было личные суждения. Мир личных, субъективных переживаний, как недоступный обществу, враждебному художнику, последним ревниво оберегался. Вход в эту «секретную комнату его ума», как выразился Бодлер о флоберовском «Искушении св. Антония», для посторонних был замкнут. Такие две тенденции — объективного и субъективного творчества — не могли не существовать, поскольку они неизбежно выростали из отношения писателя к обществу и к самому себе. В этом смысле характерна последовательность флоберовских романов, то обращенных к современности, то уходящих в глубь истории. Замечателен тот факт, что Флобер — автор наиболее «объективных», «безличных» романов — вел наиболее субъективную, личную переписку. Не случайно и у других художников этих лет (Гонкуры, Берлиоз) такие субъективные формы, как переписка и дневники, играли весьма значительную роль.

Большой фактический материал, собранный Кассанем, свидетельствует о том, что Бодлер поэтически выразил то, что у Флобера, Берлиоза, Гонкуров и др. должно было уйти в переписку, дневники. В поэзии Бодлера духовная драма буржуазной интеллигенции пятидесятых годов предстанет в своей наиболее обнаженной, открытой форме, но в форме поэтому сознательно чрезмерной, только этой

чрезмерностью и защищающейся как от оптимистического благодушия, так и от голого «философского» отчаяния. Хотя Гонкуры, Готье («Эмали и камеи»), Леконт де Лиль, как писатели и поэты заявили о себе раньше Флобера и Бодлера, выступивших почти одновременно, они характеризуют более поздний и более статический этап, чем два последних, подолгу вынашивавших в себе свой первый и главнейший замысел, еще проникнутый динамикой перелома. Но подлинная близость Бодлера именно к Флоберу определяется тем, что оба они наиболее глубоко осознали переживаемую духовную драму и себя самих рассматривали как действующих лиц ее наиболее глубокого варианта.

Герцен, указывавший на неблагоприятность мира мещанства для искусства, писал: «Поэтических, притом глубоко трагических, элементов в современном брожении и распадении бездна»¹. «Бывают случаи,— отмечал он,— когда можно применять яды в качестве лекарства, но всегда при этом надо помнить, что это яд»². Трудно сказать, имел ли здесь Герцен в виду какие-нибудь конкретные литературные явления. Одно несомненно: наблюдения Герцена помогают понять творчество Бодлера, содержание и стиль его поэзии. Только на почве глубочайшей духовной драмы мог возникнуть «больной вулкан» бодлеровской поэзии. Важно отметить, что уже первые его «извержения» были восприняты непредубежденной критикой под таким углом

¹ А. И. Герцен. Собр. соч., т. XXVI, с. 241.

² Там же, т. XXVII, с. 30.

зрения. Коротенькая заметка «Journal pour rigé» (1852) называла Бодлера «крайним реалистом», а в редакционном примечании к публикуемым 18-ти стихотворениям Бодлера отмечалось как «заслуживающее интереса» «живое и любопытное, даже в своей резкости, выражение каких-то крушений, каких-то моральных мучений, которое, без того чтобы их разделять или оспаривать, нужно знать, как один из знаков нашего времени»¹. Да, лишь в такой атмосфере могли распусться те «болезненные цветы», о вулканическом происхождении которых сначала хоть кое-кто догадывался, а вскоре и вовсе позабыли. Из единого стиля, характерного сплавом тончайшего лиризма с самой едкой сатирой, из пафоса, проникнутого ненавистью к злу, болью за униженное добро и мечтой о чистоте человеческих отношений, из проклятий сломленного, но не сдавшегося духа извлекли только тенденции, предвосхищающие упадок «конца века», накинудись на «больное», забыв о «цветах» и тем более о «вулкане».

Подведем некоторые итоги.

Духовная драма Бодлера, начавшаяся еще до революции 1848 года, а в результате печального опыта февраля — июня 1848 года и 2 декабря 1851 года достигшая своего апогея, состояла в столкновении двух тенденций — пессимистически-пассивного созерцания и активно-критического отношения к действительности. При этом последняя тенденция была преобладающей, задающей тон, потому что презрение Бодлера принимало «силу стра-

¹ «Revue des Deux Mondes», juin 1855, t. X, p. 1079.

сти», потому что, подобно Флоберу, он признавал, что эта страстная ненависть к буржуа была тем стержнем, без которого он, как кукла без стержня, упал бы плашмя. Сила Флобера и Бодлера — в непримиримом разладе с буржуазией, заставлявшем Бодлера думать, что будущее принадлежит людям деклассированным. Именно с этой эпохи берет свое начало племя «блудных детей буржуазии» (М. Горький), и психология людей этой категории в Бодлере проявилась, может быть, наиболее резко. Отсюда ревностное отношение к искусству, основанное на ясном сознании того, что только в качестве писателя (Флобер) или поэта (Бодлер) они возвышаются над буржуазной средой, оказываются «не ниже тех, кого презирают». Однако культ искусства имел не только этот субъективный, но и объективный смысл. Пусть Бодлер стремится почти все рассматривать исключительно с эстетической точки зрения (в зрелище порока, например, его больше всего оскорбляет дисгармония), зато нет почти ничего, что бы не заслуживало внимания художника, что бы миновало его суда. Точно так же возрастание значения формы у Бодлера еще далеко от формализма. Оно свидетельствует о трудности оформления неблагоприятного содержания, во-первых, и о неустойчивости позиции самого художника, во-вторых. Причины такой неустойчивости, сказавшиеся даже в относительно небольшой производительности Бодлера (как отчасти и Флобера), коренятся в сущности указанного выше разлада, порожденного переломным историческим моментом, когда в Европе, по словам Ленина, буржуаз-

ная революционность уже умирала, а пролетарская — еще не созрела. Это нарушало все привычные масштабы. Во всем — от политических событий до тончайших нюансов психологии и художественного стиля — воцаряется гротеск. Как далее будет показано, противоречия мировоззрения и социальной позиции Бодлера определяют роль, силу и противоречия его эстетики (вторая глава), содержание и пафос его творчества, «паскалевские бездны» его поэзии, своеобразие поэтического стиля «Цветов зла» (третья глава).

Глава 2

ЭСТЕТИКА



I

Бодлеру — критику литературы и искусства, замечает А. Пейр, посвящено мало работ, хотя он был великим эстетиком¹. Причина тому кроется как в сложности самой проблемы, являющейся во многих отношениях центральной, узловой для понимания всего Бодлера, так и в чрезвычайной распространенности поверхностных, упрощенных представлений об эстетических позициях автора «Цветов зла».

Поль Верлен возмущался тем, что, для большинства читателей, Бодлер — это «тот, кто воспел падаль». Еще меньше оснований принимать на веру ходячее представление об эстетике Бодлера, «выведенное» из двух-трех стихотворений, считающихся программными. По ряду причин, многочисленные страницы Бодлера, посвященные вопросам эстетики, при жизни автора прошли незамеченными и, во всяком случае, малооцененными. Несмотря на все усилия, ему так и не удалось собрать их

¹ Н. Рёуге. *Connaissance de Baudelaire*. Paris, 1951, p. 145.

воедино; эта задача была осуществлена лишь в посмертном Собрании сочинений¹. Но чем для Бодлера была косность издателей, тем для истолкователей явилась узость их собственных воззрений. После того как авторитетный голос Теофиля Готье² отказал эстетическим взглядам Бодлера в оригинальности, а парнасцы и символисты, смягчившие этот суровый приговор, нашли в идеях «Красоты» («La Beauté») и «Соответствий» («Correspondances») зародыш своего эстетического кредо, вопрос, казалось, сочли окончательно решенным. Эту традицию не смогла преодолеть и научная литература о Бодлере. Обычно в ней значение эстетики Бодлера сводится к декларированию нескольких общих положений, в дальнейшем вошедших в моду и подробно развитых в длинном ряде поэтических и прозаических манифестов. Когда же отказываются смотреть на эстетику Бодлера сквозь лупу символизма и «чистого искусства», то не идут дальше «вкусов», отдельных оценок, проблемы взаимоотношений с современниками, замечаний о стиле критических работ Бодлера, то есть опять-таки следуют тону, заданному еще Готье, Банвилем и Асселино. Если одна из первых монографий, уделившая место эстетическим взглядам Бодлера (Флотт)³, еще полностью игнорировала теоретические работы Бодлера, то следующая (Моклер)⁴ ограничивалась приведением разрозненных «пророче-

¹ Изд. 1868 г. под ред. Банвиля и Асселино.

² Предисловие к указ. изд.

³ P. Flottes. Baudelaire, l'homme et le poète. Paris, 1922.

⁴ C. Mauclair. Le génie de Baudelaire. Paris, 1933.

ских» высказываний Бодлера о современном искусстве и литературе. И хотя автор признает, что сама «эта пронизательность обязана, главным образом, стройной концепции художественной критики и философии развития искусства в связи с социальной эволюцией»¹, тщетно было бы искать в его книге даже намека на раскрытие этой «стройной концепции». Даже пространное, но сырое и рыхлое, специальное исследование Феррана², по существу, свелось к «маякам» Бодлера, то есть к последовательному влиянию на него Делакура, Э. По и Вагнера, или, когда оно отрицается, к параллельному развитию аналогичных эстетических проблем. Таким образом, здесь, как и в старой книге Кассаня³, исчезают индивидуальные черты эстетики Бодлера, конкретному историческому моменту обязанные не только широтой и глубиной поставленных вопросов, но и интересными, поучительными путями их разрешения. В этом отношении Бодлер стоит особняком среди своих современников, и только эстетические взгляды Флобера, специально им нигде не развитые и даже не суммированные, но ярко отразившиеся в его переписке, должны быть выделены из этого общего фона. Кстати, их ожидала та же судьба: наиболее слабое было воспринято и получило широкое распространение, наиболее ценное, наоборот, отброшено как признак непоследовательности «старого

¹ C. Maucclair. *La génie de Baudelaire*, p. 168.

² A. Ferran. *L'esthétique de Baudelaire*. Paris, 1933.

³ A. Cassagne. *La théorie de l'art pour l'art en France etc.* Paris, 1906.

романтика». Не ясно ли, что символистская интерпретация эстетики Бодлера, равно как и узкопозитивистское осмысление эстетики Флорабера, общим источником имели апологетическую оценку этих упадочных форм буржуазной эстетической мысли?

«Было бы чем-то необычайным,— писал Бодлер,— если бы критик сделался поэтом, но невозможно, чтобы поэт не содержал в себе и критика... Дидро, Гете, Шекспир столь же творцы, сколь и восхитительные критики»¹. Это полностью приложимо к самому Бодлеру. Поэтому был прав Гюго, когда он по поводу «Салона 1859 года», в котором автор изложил главные из своих эстетических принципов, писал Бодлеру: «Вы заключаете в себе, дорогой мыслитель, все струны искусства; вы лишний раз подтверждаете тот закон, что в художнике критик всегда равен поэту»². Но, «покорный общему закону», Бодлер представлял конкретное его проявление с рядом привходящих обстоятельств. Когда он сочувственно ссылался на слова Э. По, что эстетика должна предшествовать художественному творчеству, он вкладывал в них определенный исторический смысл. Он знал, что «искусство всегда является полем диспутов», но особенно — в периоды кризисов культуры. Вот почему Бодлер дебютировал «Салонами» и рядом острополемиических статей в «Корсар-Сатана». Вот почему только болезнь и смерть прервали его работу над столь же резкими возраже-

¹ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 219—220.

² Приведено в комментарии Ж. Крепе (Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques, p. 498).

ниями Ж. Жанену в защиту Генриха Гейне и над беспощадно едкой книгой «О Бельгии», включавшей главы об искусстве и литературе. Эта полемически заостренная форма эстетики Бодлера, как и всего его творчества, коренится не просто в энтузиазме поэта, дополнявшегося энтузиазмом критика. Страстность «писем желчного» (таково было предполагаемое название сборника полемических статей) вытекает из постоянной принципиальной борьбы Бодлера с различными проявлениями начавшегося упадка буржуазной эстетики и искусства. Трагическое противоречие Бодлера заключалось в том, что, являясь свидетелем и мужественным противником опошления культуры, пытаясь преодолеть его, он сам страдал серьезными духовно-идеологическими недугами. Но не забудем, что это были недуги «больного вулкана». Борьба с упадком буржуазной культуры, в ряде пунктов обрачивающаяся предвосхищением декаданса «конца века», в то же время еще удерживала Бодлера на высоте положительных ценностей.

Применяя к идеологическим явлениям 40—50-х годов конкретно-исторический критерий, нельзя не констатировать, что знаком упадка в особенности отмечены «эклектическая философия» Кузена и официальная «школа здравого смысла» Академии.

Маркс видел в Кузене одного из «истинных истолкователей и глашатаев» «трезво-практического буржуазного общества»¹, а Герцен характеризовал «спутанный эклектизм Ку-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 8, с. 120.

зена» как «высшее бездушие»¹. Отсюда понятно, почему Бодлер так страстно бичует эклектизм, а родоначальника самого течения называет «болтуном». Точно так же не случайна та резкость, с которой Бодлер постоянно третировал критическую деятельность Вильмена и Жанена², представлявших, говоря словами Маркса, «французскую мысль при Луи Филиппе». Достоинство эстетики Бодлера основано на том, что она непримиримо враждебна этому господствующему «французскому духу» и, в частности, общему упадочному характеру эстетики и искусства, как при Луи Филиппе, так и при Луи Бонапарте. Уже в 1846 году Бодлер выступал против Скриба и Ораса Верне, считавшихся «наиболее полными представителями своего века», от имени «всего нового поколения, врага войны и национальных глупостей; поколения, полного здоровья, потому что оно молодо... серьезное, насмешливое и угрожающее»³. Боевой тон эстетики Бодлера сохранился и тогда, когда он уже не брал на себя смелость говорить от имени «всего нового поколения». И тогда основным врагом для него является апологетическая литература от Скриба до Ожье, от неизвестного пасквилянта до общепризнанного кумира Александра Дюма-сына⁴. И тогда он

¹ А. И. Герцен. Собр. соч., т. V, с. 160.

² Наброски 1862 года «Ум и стиль г. Вильмена» (Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1908, p. 321—351) даже в деталях близки к флюберовскому разносу Вильмена (см.: Г. Флобер. Собр. соч., т. VII, М., 1937, с. 470—472).

³ Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques, p. 164—165.

⁴ См. статью «Благопристойные драмы и романы».

набрасывает ядовитый «портрет литературной сволочи. Доктор Estaminetus Scarpuolosus Pedantissimus¹. Его портрет в манере Праксителя. Его трубка, его взгляды, его гегельянство, его низость, его эстетические воззрения, его желчь, его завистливость. Превосходная картина современной юности»².

«В каком забвении эстетики покоится этот почтенный XIX век», — удивлялся Флобер. Буквально то же самое писал Бодлер в первом проекте предисловия к «Цветам зла»: «Этот век позабыл все классические понятия относительно литературы»³. Микеланджело и Шекспир, Рубенс и Рембрандт, Дидро, Стендаль и Бальзак, Давид и Делакруа, Гойя и Домье, Гофман и Гейне — таковы ориентиры эстетики Бодлера. Недаром высшей похвалой для начинающего критика было сравнение его с Дидро. Аналогия с «Салонами» Дидро была подсказана самим Бодлером⁴ и основывалась не только на заимствовании отдельных полемических словечек (как, например, *sculpteurs* для обозначения плохих скульпторов), но и всего полемического стиля, ибо в защиту сурового тона своего «Салона 1846 года» Бодлер ссылаясь на «великого философа»⁵.

Связь Бодлера с классической эстетикой и с реалистической традицией настолько очевидна и важна, что все более привлекает внима-

¹ Грязный трактирный педант.

² Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 103.

³ Там же, с. 4.

⁴ Письмо в «Корсар-Сатана» (Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 466—467).

⁵ Там же, с. 171.

ние непредубежденного ученого. Такие темы, как «Бодлер и Дидро», «Бодлер и Гегель», «Бодлер и Бальзак», «Бодлер и Стендаль»¹, свидетельствуют о стремлении авторов ввести генезис теоретических и творческих принципов Бодлера в определенное историческое русло. Отмечая, что у Стендаля «романтизм» ассоциируется с идеей реализма, П. Кастекс пишет: «Бодлер подчиняется тому же стремлению»². Но многие зарубежные исследователи не замечают в эстетике Бодлера органической связи ее критической и позитивной сторон, складывающихся в острой литературной борьбе середины XIX века. Игнорируется живая душа эстетики Бодлера, ее полемическая направленность против общего упадка буржуазной эстетики и искусства. Правда, борьба эта не могла быть последовательной. Правда и то, что выработанная эстетика часто оказывалась не по плечу Бодлеру как поэту. Наконец, и это главное, на поле битвы с упадочной буржуазной эстетикой и искусством Бодлер, как выше было сказано, сам уже часто выходит с оружием критики, подготавливающей новую, более глубокую фазу этого упадка. Для понимания эстетики Бодлера, как и всего его творчества, это противоречие является решающим, и оно одно в состоянии объяснить сложную амальгаму блестяще приме-

¹ G. May. Diderot et Baudelaire critiques d'art. Genève — Paris, 1957; N. Accaputo. L'estetica di Baudelaire et le sue fonti germaniche. Torino, 1961, p. 173—211; P. Castex. Balzac et Baudelaire («Revue des sciences humaines», № 89, 1958, p. 139—151).

² P. Castex. La critique d'art en France au XIX-e siècle. I. Baudelaire. Paris, 1958, p. 39.

ненных и по-новому развитых положений классической эстетики с рядом зарождающихся глубоко декадентских принципов. Необходимо вскрыть эти внутренние противоречия эстетики Бодлера, без того, однако, чтобы за ними исчез ее основной положительный смысл.

II

Эстетика Бодлера не отличается стройностью цельной системы. «Какая эстетика удержится долго в наше время?» — спрашивал Флобер, а Бодлер с горечью признавался, что должен был оставить честолюбивые мечты добиться такой стройности¹. Он отстаивал «право противоречить самому себе» и даже считал его «божественной привилегией человека»². Однако если здесь и есть внешнее сходство с эклектизмом, смертельным врагом которого Бодлер был всегда, то отличие тоже сразу бросается в глаза. Стремясь к органическому синтезу, Бодлер ясно видел непримиримость того, что в эклектизме сглаживалось и примирялось. Если он был неспособен решить эти противоречия, то выставлял их так смело и резко, что обойти их становилось делом невозможным. Словом, отсутствие стройной системы, что, несомненно, уже является одним из симптомов распада и ставит Бодлера ниже классических представителей буржуазной эстетики, в то же время выгодно отличает его от позднейших схематиков позитивистской и

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 223.

² Ch. Baudelaire. *Œuvres posthumes*, 1908, p. 412.

культурно-исторической, а также субъективно-импрессионистической школ. Провозглашая отказ от стройной системы, Бодлер одновременно писал предполагаемому издателю: «Это не... пачка газетных статей. Хотя эти статьи, неизвестные для большинства, появились с очень большими промежутками, они объединены между собою единой и систематической мыслью. У меня достаточно живое желание показать то, что я смог сделать в деле критики»¹. И действительно, можно говорить о единстве основных принципов эстетики Бодлера на протяжении всего творческого пути. Ибо они родились из принципиальной, по-своему последовательной и беспощадной борьбы со всеми эпигонскими, эклектическими, апологетическими явлениями и с многочисленными «нео» и ложноноваторскими тенденциями в современной литературе и искусстве при этом не во имя нигилизма, а за дальнейшее развитие искусства на основе продолжения, правда одностороннего и противоречивого, некоторых классических традиций. А тактика борьбы требовала неоднократного перенесения акцента в зависимости от наиболее актуальной опасности, и отсюда вытекает другая группа противоречий, также немало сбивающих с толку того, кто рассматривает эстетические взгляды Бодлера как статическое состояние, независимое от обстоятельств литературной борьбы его времени.

Центральная мысль, определяющая бодлеровскую критику современного искусства, не нова. Но то, что в немецкой классической эсте-

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 415.

тике было продуктом отвлеченного мышления, стало теперь практически осязаемым, непреложным фактом. Отчет о международной выставке 1855 года и «Салон 1859 года» в этом отношении непосредственно перекликаются с относящимся к тому же времени знаменитым положением Маркса о том, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например, искусству и поэзии»¹. Эти слова могли бы служить эпиграфом статей, ставящих своей целью борьбу с «современной идеей прогресса, примененной к изящным искусствам», что является, по мнению Бодлера, «диагностикой уже слишком очевидного упадка»². В противоположность вульгарному пониманию прогресса, он подчеркивает неравномерность развития искусства, приводящую к регрессу в отдельные периоды и в отдельных странах (в частности, во Франции). Правда, Бодлер указывает лишь некоторые, самые общие причины упадка искусства. Таковым, по его мнению, является особый характер современного буржуазного прогресса, устремленного к внешнему, материальному, и пренебрегающего духовным. Поэтому в другой статье тех же лет он писал, что «индустрия и прогресс — деспотические враги всякой поэзии»³. Но Бодлер решительно протестует против фаталистического сведения всех причин к «упадку нравов» — «предрассудок», выгодный для худож-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 26, ч. I, с. 280.

² Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 227.

³ Ch. Baudelaire. *L'Art romantique*, p. 180.

ников, оправдывающих таким путем свою собственную пассивность и всегда стремящихся к более простой задаче — воспроизведению прошлого.

Положительная часть эстетики Бодлера неотделима от ее критической, негативной стороны. Только зная, против кого было направлено своим острием то или иное положение, можно правильно оценить его место в общей эстетической системе Бодлера. Это в первую очередь относится к пресловутой теории «искусства для искусства». Готье был автором легенды, согласно которой Бодлера относили к числу самых рьяных и последовательных сторонников этой доктрины в ее романтической (независимость от буржуазной морали и утилитаризма) или позитивистской (объективность, безличность) форме. Однако для такого безоговорочного приговора нет достаточных оснований. Напротив, можно привести значительное количество высказываний Бодлера, направленных против этой теории, по меньшей мере в ее крайних выражениях, и не только, как принято думать, из его ранних статей, но и из самых поздних. Вопрос, следовательно, гораздо сложнее, чем он представляется с первого взгляда и чем он, например, мимоходом был изложен в реферате Г. В. Плеханова «Искусство и общественная жизнь»: «Когда грянула освежающая буря февральской революции 1848 г., очень многие из тех французских художников, которые держались теории искусства для искусства, решительно отвергли ее. Даже Бодлер, которого Готье приводил впоследствии как образец художника, непоколебимо убежденного в необходимости безуслов-

ной автономии искусства, немедленно принялся за издание революционного журнала «Le salut public». Журнал этот, правда, скоро прекратился, но еще в 1852 г. в предисловии к «Chansons» Пьера Дюпона Бодлер называл теорию искусства для искусства ребяческой (puéril) и возвещал, что искусство должно служить общественным целям. Только победа контрреволюции окончательно вернула Бодлера и других художников, близких к нему по настроению, к «ребяческой» теории искусства для искусства»¹.

Как и в ряде других кардинальных вопросов, отношение Бодлера к самой популярной эстетической теории его времени, к искусству для искусства, точно так же свидетельствует о своеобразии его положения и оригинальности его позиции. Конечно, и Бодлер отдал определенную дань этому принципу в его ортодоксально-парнасском истолковании. Однако, в отличие от последовательных приверженцев доктрины, таких, как Готье и, в меньшей, правда, степени, Леконт де Лиль, Бодлер понимал ее относительную и условную ценность как средства борьбы с извращением истинных целей и назначения искусства. Только в этом смысле говорил он о единой «школе чистого искусства». От имени «школы» он выставлял свою кандидатуру на освободившиеся в Академии места, ранее занятые мещанским драмодолом и католическим проповедником². От

¹ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I. М., Гослитиздат, 1958, с. 144.

² См. письмо к Флоберу от 31 января 1862 г. (Ch. Vaudelaire. Lettres, p. 334).

имени «школы» он высмеивал пошлости Жанена. Не случайна анонимная форма письма к Жанену и статьи «Реформа Академии». В обоих случаях голос Бодлера — это голос всей «школы». Индивидуальны здесь — лишь смелость и страстность тона. С подлинной ненавистью отзывается Бодлер о «доктринерах»; орлеанистскому большинству Академии, кандидатам господствующей партии он противопоставляет бедных «литераторов», лидерами которых являются в стенах Академии Мери-ме, Сент-Бёв, Виньи и к числу которых Бодлер причисляет себя. Нельзя отрицать, что в 50-х и в начале 60-х годов такое противопоставление имело положительный, хотя и ограниченный смысл. Это была реакция на тот путь, который прошла буржуазная культура от великого энциклопедиста до Ж. Жанена, от «Побочного сына» Дидро до «Побочного сына» Александра Дюма-сына. В предисловии к этой пьесе 1858 года автор писал: «Всякая литература, которая не ставит своей целью способность к совершенствованию, морализирование, идеал, одним словом полезность, — есть литература рахитическая и больная»¹. От Бодлера не мог укрыться намек этой сентенции. В письме к Гюго от 27 сентября 1859 года он не только отвечает на подобные обвинения, но, что гораздо важнее, с предельной ясностью очерчивает полемичность своей позиции: «Но во время, когда мир удаляется от искусства с таким ужасом, когда люди опустились под влиянием исключительной идеи

¹ Приведено в комментарии Ж. Крепе (Ch. Vaude-laire. L'Art romantique, p. 522).

полезности, я думаю, что не будет большим злом немного преувеличивать в противоположном смысле»¹.

Но единство «школы» оказывалось призрачным, как только речь шла о коренных вопросах эстетики, ибо для одних вся эстетика концентрировалась в программном положении: «искусство для искусства», для других же (Флобер, Бодлер) оно было прежде всего устрашающим боевым кличем, за которым стояли совсем иного рода и значения аргументы. «Я не вполне разделяю теоретические взгляды Леконта, — писал Флобер в апреле 1853 года, — хотя они и выражают в преувеличенном виде мои собственные идеи»². Эта преувеличенность обнаруживается при сопоставлении сборника статей Леконта де Лиля «Современные поэты», равно как его предисловий к «Античным поэмам» (1852) и «Поэмам и стихам» (1855), с «Размышлениями о некоторых из моих современников» Бодлера.

К тому же многое зависело от конкретного применения. Например, «объективность» и «безличность» в романе и лирике давали различный результат. Таков логический вывод из бодлеровского анализа романа Флобера и поэзии Леконта де Лиля. Кстати, вспомним, что писал Флобер в ответ на статью Бодлера о «Госпоже Бовари»: «Благодарю вас, дорогой друг. Ваша статья доставила мне *величайшее удовольствие*. Вы проникли в тайну произведения, точно у нас с вами одни и те же мыс-

¹ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 486.

² Г. Флобер. Собр. соч., т. VII, с. 461.

ли. Вы *основательно* поняли и прочувствовали его. Если вы считаете мою книгу поучительной, то не менее поучительно то, что вы о ней написали; мы побеседуем об этом через полтора месяца, когда увидимся»¹. Оговорки в отношении Леконта и полная солидарность с Бодлером, по крайней мере в ряде теоретических вопросов, таким образом, налицо.

Основные мысли бодлеровской рецензии сводятся к тому, что все попытки в области французского романа после Бальзака оказались малоудачными. Только Флобер снова пробудил интерес к роману — жанру, презираемому Академией, но уже к новому роману, выросшему в иных условиях. «Новый романист очутился лицом к лицу с абсолютно изношенным обществом, — хуже, чем изношенным, — огрубевшим и жадным. Это общество испытывает ужас только перед воображением, а любовь только к собственности». Отсюда — выбор вульгарного сюжета и, «как говорит школа, объективность и безличность»². Как видно из рецензии на другой роман (Леон Кладель, «Смешные мученики»), Бодлер и себя причисляет к этой школе. Там утверждает, что «высшее в искусстве состояло бы в том, чтобы остаться леденящим и замкнутым и предоставить читателю всю заслугу негодования»³, ибо «логики произведения достаточно для всех моральных постулатов»⁴. Защищая Флобера, а в его лице и себя, от «отвра-

¹ Г. Флобер. Собр. соч., т. VIII, с. 65.

² Ch. Vaudelaire. L'Art romantique, p. 398—399.

³ Там же, с. 423.

⁴ Там же, с. 401.

тительного оскорбления» в «реализме», Бодлер, по существу, отвергает лишь «реализм», понимаемый не как метод творчества, а как мелочное описание аксессуаров. Что касается творческого метода Флобера, то он Бодлером понимается как реалистический, опирающийся на анализ и логику, расширяющий область сюжетов и область романа вообще. «Истерия! Почему бы этой физиологической тайне и не быть основой и истинной подоплекой литературного произведения», — восклицает Бодлер, а по поводу изображения адюльтера замечает: «Настало время положить предел лицемерию, все более и более заразительному!» В романе Флобера Бодлер нашел подтверждение своей теории «героизма современной жизни». Недаром один из эпизодов (разговор Эммы с кюре) назван «столь замечательным, столь полным отчаяния, столь истинно современным»¹. Большая часть статьи посвящена характеристике Эммы Бовари, причем подчеркивается ее превосходство над окружающим обществом («мужественность», «человек действия», «она преследует Идеал»). В конце статьи проводится параллель между «Бовари» и только что появившимися фрагментами «Искушения св. Антония», прекрасно обнаруживающая истинную сущность «объективности» и «безличности». Оказывается, что лиризм и ирония, глубоко скрытые в первом романе, предельно обнажены в «Искушении св. Антония». Поэтому Бодлер и говорит, что эта «секретная комната его (Флобера.— М. Н.)

¹ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 404, 405, 406.

ума остается, очевидно, самой интересной для поэтов и философов»¹.

Совершенно иной тон статьи о Леконте де Лиля. Отметив характерное для него чувство интеллектуального аристократизма, философичность и причудливые описания, Бодлер заканчивает сближением Леконта с Готье (оба обожают покой как принцип красоты) и с Ренаном (интерес к истории религий и других форм человеческой мысли). Отдавая должное поэзии этого рода, особенно высоко ценя чисто формальные достоинства Готье, Банвиля и Леконта де Лиля, Бодлер, однако, понимает ограниченность их направления. В чистом лиризме Банвиля и в «объективности» Готье и Леконта Бодлер не видит того органического лиро-эпического единства, которое он обнаружил в романе Флобера и осуществлял в своей поэзии. Флобер не раз говорил, что, как он ни старается, ему не удастся не вложить в роман часть самого себя. Полусерьезно, полуплутя он признавался, что в его «бабенке» немало чисто авторских черт. Своеобразие позиций Флобера и Бодлера теперь еще очевиднее предстает перед нами.

И Леконта де Лиля, и Готье, и Банвиля Бодлер ценил прежде всего как мастеров стиха, познавших все тайны ремесла, «непогрешимых» именно в тех узких границах, которыми определялся их поэтический мир. Бодлер никогда не забывал подчеркивать узость этих границ. Напомним упомянутое уже письмо к Гюго, написанное с целью заручиться письмом Гюго, которое должно было явиться пре-

¹ Ch. Baudelaire. *L'Art romantique*, p. 408.

дисловием к отдельному изданию статьи Бодлера о Готье (1859). Нельзя отрицать, что письмо Бодлера к Гюго соответствует истинным взглядам Бодлера на творчество и эстетику Готье, тогда как сама статья о нем написана в холодно-вежливом тоне. «Я могу признаться *по секрету*,— писал Бодлер Гюго,— что я знаю недостатки его странного ума. Не раз, думая о нем, я был удручен, видя, что бог не хотел быть вполне щедрым. Я не солгал, я ловко избегнул, я утаил»¹,— выдает Бодлер тайну своей статьи о Готье и своего отношения к «чистому искусству».

Бодлер считает необходимым уточнить понятия: прекрасное, полезное и доброе. Приведя слова Стендаля: «Живопись есть не что иное, как мораль, выраженная красками», Бодлер добавлял: «Если бы вы понимали слово мораль в более или менее широком значении этого слова, то же самое можно было бы сказать о всех родах искусства»². Поэтому Уильям Хогарт, английский художник XVIII века, этот «прежде всего моралист», высоко оценен Бодлером. Лишь бы мораль была лишена специфически буржуазного лицемерия и пошлой сентиментальности, лишь бы она не была в произведении инородным телом. «Здесь речь идет не о той наставляющей морали, которая своим педантическим видом, своим дидактическим тоном может испортить прекраснейшие куски поэзии, но о вдохновенной морали, скользящей невидимо в поэтической

¹ Приведено в комментарии Ж. Крепе (Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 487).

² Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques, p. 88.

теме, как неуловимые токи всей мировой машины. Мораль не входит в это искусство преднамеренно; она с ним смешивается и сливается, как в самой жизни. Поэт — моралист, сам того не желая, просто вследствие изобилия и полноты своей натуры»¹. Бодлер отмечал как положительное явление даже сознательную моральную устремленность романа Гюго, погружающего «в чудовищные бездны социальной нищеты»², и если вскоре отрекся от этой характеристики «Отверженных», то по той же самой причине, по которой Флобер говорил: «Современнику Бальзака и Диккенса непозволительно так фальшиво описывать общество»³. В том, что это так, убеждает следующий характерный отрывок: «Искусство полезно? Да. Почему? Потому что оно искусство. Имеется вредное искусство? Да. Это такое искусство, которое искажает жизнь»⁴. Не отрицая морального характера искусства, Бодлер настойчиво повторял: «Поэт, преследующий моральную цель, ослабляет свою поэтическую силу. Поэзия, под страхом смерти, не может отождествиться с наукой или моралью»⁵. Но это значило лишь, что «истинное произведение искусства не нуждается в обвинительной речи», ибо «логики произведения достаточно для всех моральных постулатов»⁶. Морализирование враждебно Бодлеру

¹ Ch. Baudelaire. *L'Art romantique*, p. 310—311.

² Там же, с. 383.

³ Г. Флобер. Собр. соч., т. VIII, с. 124.

⁴ Ch. Baudelaire. *L'Art romantique*, p. 284.

⁵ Ch. Baudelaire. *Nouvelles histoires extraordinaires*, p. XX.

⁶ Ch. Baudelaire. *L'Art romantique*, p. 401.

потому, что «от этого проигрывает искусство и вместе с истинным искусством — истинная мораль»¹. В этом понимании морали как чего-то органически присущего художественному произведению и потому не извлекающегося из него в виде «бесплатного приложения» — большая заслуга Бодлера.

Бодлер остро чувствовал специфику искусства и отдельных его родов. «Никогда не смешивайте призраков разума с призраками воображения: те — уравнения, а эти — существа и воспоминания»², — пояснял он в одной из первых рецензий, а более чем через десять лет дал очень близкое к гегелевскому определение сущности искусства: «Что представляет собою чистое искусство, согласно современной концепции? Это — творить наводящую на определенные мысли магию, содержащую одновременно объект и субъект, мир внешний по отношению к художнику и самого художника»³.

III

Эстетика Бодлера сложилась не в мирный, а в относительно революционный период и носит на себе печать переходного времени. Она близка к эстетике всего поколения 40-х годов своим боевым характером, страстностью и разнообразием затронутых вопросов. И прежде всего, — это вопрос об отношении искусства к действительности. Бодлер всегда был против-

¹ Ch. Baudelaire. *L'Art romantique*, p. 423.

² Ch. Baudelaire. *Œuvres posthumes*, 1908, p. 167.

³ Ch. Baudelaire. *L'Art romantique*, p. 117.

ником традиционной идеалистической эстетики, ограничивающей область искусства «прекрасной природой». Он считал, что никакой абстрактный критерий не угонится за прекрасным, которое «движется в бесконечных спиралях жизни»¹. Он признавал лишь искусство, «имеющее против себя движение самой жизни»². Бальзак был для него колоссом социального романа, историком французских нравов, а Гаварни и Домье — его помощниками и комментаторами. Даже портретистов Бодлер называл историками. Героев Гюго он критиковал за несоответствие «реальным образам жизни»³ и, наоборот, восхищался художниками, чьи рисунки «восхитительны, как мечты, или, скорее, как действительность»⁴. На протяжении всего творческого пути Бодлер теоретически обосновал и практически осуществлял свою идею современного искусства.

Стендаль и Бальзак были для Бодлера авторитетами. Еще современники создали на счет бальзаковского культа у Бодлера целый ряд анекдотов, более или менее правдоподобных. Так, передавали, что, зачитываясь романами Бальзака, Бодлер ради них забывал об окружающих его во время путешествия экзотических пейзажах. Если верить рассказу одного из друзей молодости Бодлера, примечательным было уже первое знакомство его с автором «Человеческой комедии» на берегу Сены, когда оба мечтателя, самоуглубившись

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 223.

² Там же, с. 418.

³ Ch. Baudelaire. *L'Art romantique*, p. 389.

⁴ Там же, с. 116.

во время прогулки, едва не столкнулись друг с другом. Во всяком случае, творец «Утраченных иллюзий», правдивый историк «журнализма» (слово, употребляемое и Бодлером)¹, должен был быть близок журналисту Бодлеру, знавшему все, что писал Бальзак, вплоть до малоизвестной пьесы и деталей орфографии. Даже из анекдотов о «великом романисте» Бодлер извлекал уроки практической жизни, «критики» и «мудрости». Как платить долги, как оценивать картину, как относиться к жизни — на самые разнообразные вопросы Бодлер находил любопытные ответы в жизни и творчестве Бальзака. Бальзак для него был критерием при оценке других деятелей искусства. Мы говорили уже о Гаварни и Домье, но и похвала Шарлю (Карлу) Верне сводилась к тому, что его картины представляют собою «Человеческую комедию» в миниатюре². Точно так же похвала оптимизму Дюпона сопровождалась ссылкой на авторитет Бальзака: «Удивительное явление — эта радость, которая дышит и живет в творениях многих прославленных писателей и которую справедливо отметил Шанфлери по поводу Оноре де Бальзака. Пусть велика скорбь, воспринимаемая ими, пусть удручающе порой зрелище человечества, — верх берет их бодрый темперамент, а может быть, и нечто еще более ценное, — великий дух мудрости. Можно сказать, они сами несут в себе свое утешение. В конце концов, природа так прекрасна, чело-

¹ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1908, p. 292.

² Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques, p. 339.

век так велик, что является трудным, став на высшую точку зрения, познать смысл слова: непоправимое. И когда поэт утверждает столь прекрасные и утешительные вещи, хватит ли у вас мужества спорить с ним?»¹

Здесь можно кратко напомнить лишь некоторые случаи обращения Бодлера к Бальзаку, называемому им «великим историком», потому что «роман один из таких сложных жанров», где истина сливается с прекрасным². Проектируя статью «Бальзак-драматург», Бодлер хотел рассказать о «попытках, которые сделали для оживления театра два великих французских ума, Бальзак и Дидро»³. В годы, когда слава Бальзака была еще не упрочена, а о его значении догадывались лишь немногие, Бодлер защищал его от нападок критики и называл «чудесным метеором»⁴, использовал в борьбе с ложноклассической рутинной области трагедии и исторического пейзажа как ярчайшего представителя истинного романтизма. «Салон 1846 года», по справедливому замечанию Моклера, «оканчивается лирическим гимном в честь Бальзака, творца нового героизма, извлеченного из современной действительности»⁵. «Но имеется новый элемент, — писал Бодлер, — современная красота. Потому что герои «Илиады» не доходят вам и до колена, о Вотрен, о Растиньяк, о Бирот-

¹ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 195.

² Там же, с. 274.

³ Там же, с. 287.

⁴ Там же, с. 395.

⁵ C. Mauclair. Le génie de Baudelaire, p. 157.

то,— и вам, о Фонтанарес¹, не посмевший рассказать публике о своих страданиях, скрытых под мрачным и измятым фраком, какой все мы носим; — и вы, о Оноре де Бальзак, вы, самый героический, самый странный, самый романтический и самый поэтический среди всех персонажей, которых вы исторгли из вашей груди!»² Характерно, что в появившейся одновременно с этим «Салоном» статье повторы почти те же выражения: «человек мифологических банкротств, гиперболических и фантазмагорических предприятий», «великий искатель плодов фантазии, постоянно в поисках абсолюта; самый забавный, самый интересный и самый тщеславный из персонажей «Человеческой комедии»³. Называя Бальзака «великим историком», Бодлер имеет в виду, что его романы правдивы, как история и реальность⁴. Провинция оказывается «неисчерпаемым сокровищем литературных элементов», потому что такой ее «с триумфом показал наш великий Бальзак»⁵. Герои Бальзака всегда полны жизни, будут ли то истые парижане и парижанки⁶ или «крестьянин, как он есть»⁷. Бодлер понял, что историческая заслуга Бальзака заключалась в его методе. Прав-

¹ Герой комедии Бальзака «Надежды Кинолы».

² Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 201.

³ «Как платят свои долги, когда обладают гением». Статья опубликована в «L'Echo de Théâtres» (август 1846 г.) (Ch. Baudelaire. *Œuvres posthumes*, 1908, p. 289—290).

⁴ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 208.

⁵ Ch. Baudelaire. *Œuvres posthumes*, 1908, p. 169.

⁶ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 233.

⁷ Там же, с. 404.

да, он связан со всей классической традицией. В статье о Шодерло де Лакло Бодлер ценит «Опасные связи» за «мощь расиновского анализа» — «талант, редкий в наши дни, — добавил он, — исключая Стендаля, Сент-Бёва и Бальзака»¹. Но Бодлер видел и подлинное своеобразие Бальзака: «Бальзак, действительно, романист и ученый, изобретатель и наблюдатель; натуралист, который одинаково хорошо знает закон зарождения идей и материальных существ. Это великий человек во всем значении этого слова; это творец метода и единственный, чей метод стоит труда быть изученным». Очень важно, что «потребность создать себе эстетику»² вызвала интерес к «методу» Бальзака, прекрасно отличаемому от его политических и религиозных взглядов. С другой стороны, Бодлер отрицал натуралистическое толкование этого метода. Правда, что Бальзак «изображает чудовище цивилизации и все его битвы, честолюбивые притязания и неистовства»³, создавая, таким образом, нравоописательный роман. «Но, — оговаривается Бодлер, — когда роман нравов не поднят естественным высоким вкусом автора, он очень рискует быть плоским и даже, поскольку полезность в искусстве может измеряться степенью благородства, совершенно бесполезным. Если Бальзак сделал из этого простонародного жанра восхитительную вещь, всегда любопытную и часто возвышенную, причина этого в том, что он в него бросил все свое существ-

¹ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1908, p. 178.

² Там же, с. 171—172.

³ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 163.

во. Не однажды я удивлялся, что великой славой Бальзака было прослыть за наблюдателя; мне всегда казалось, что его главная заслуга заключалась в том, что он был визионером, и визионером страстным. Все его персонажи одарены жизненным пылом, которым он сам был воодушевлен. Все его видения так же ярко окрашены, как и мечты. От аристократической верхушки до подонков общества все актеры его Комедии более резки в жизни, более активны и хитры в борьбе, более терпеливы в беде, более жадны в наслаждении, более ангелоподобны в самоотречении, чем их показывает нам комедия реального мира. Короче, каждый персонаж у Бальзака, даже портье, имеет талант. Все души — оружие, заряженное волей. Это сам Бальзак. И так как все существа внешнего мира предстали перед его умом с резким рельефом и захватывающей гримасой, он заставил судорожно сжаться их лица; он прибавил черной краски к их теням и осветил их светлые стороны. Его чудовищное увлечение деталью, заключающееся в честолюбивом и неумеренном желании все видеть и заставить все видеть, обо всем догадаться и заставить обо всем догадаться, служило ему к тому же средством отметить с большей силой главные линии, чтобы сохранить перспективу целого»¹.

Реалистические отправные пункты эстетики Бодлера обнаруживаются, таким образом, вполне отчетливо. Особенно ярко они проявляются в переоценке романтизма, призванного выразить современную жизнь всеми средства-

¹ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 167—168.

ми, доступными художнику. Вслед за Стендалем Бодлер дает реалистическую интерпретацию романтизма как воспроизведения современной жизни. При этом, на основании опыта европейского искусства первой половины века, Бодлер вносит бóльшую ясность и в понятие романтизма. Прежде всего он отмечает прочь «псевдоромантическую школу»¹ (в другом месте названную им «ложноромантической»²), подвергает остроумной и глубокой критике различные толкования романтизма уводящие его от современности.

Что же возводит Бодлер на «развалинах старого романтизма», чем он призывает заменить его? «Романтизм, — заявляет он, — не состоит как раз ни в выборе сюжета, ни в точности изображения, а в манере чувствовать. Они искали его вовне, а только внутри его и возможно было найти. С моей точки зрения, романтизм есть самое новое, самое современное выражение прекрасного». «Кто говорит — романтизм, говорит — современное искусство, то есть интимность, одухотворенность, колорит, устремленность к бесконечному, выраженные всеми средствами, которыми располагают отдельные роды искусства»³. Бодлер не удовлетворился ни буржуазно-демократическим (Гюго), ни эстетски-аристократическим (Леконт де Лиль) вариантом преодоления кризиса, а пытался осуществить свое обновление романтизма через обращение к современности,

¹ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1908, p. 356.

² Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques, p. 207.

³ Там же, с. 91.

опираясь на общие моменты реалистического и романтического наследства. Наивно и ошибочно думать, что в связи с 1848 годом и его последствиями в эстетике Бодлера произошел такой же «поворот», как в его социально-политических взглядах. Наоборот, необходимо подчеркнуть единство проходящей через все творчество Бодлера теории романтизма как современного искусства, хотя отдельные проблемы, например, связанные с искусством для искусства, могли меняться кардинальным образом. Традиции Бальзака, Стендаля, Делакруа и Гофмана помогли Бодлеру обновить романтизм «великого поколения 1830 года», с чем его и поздравил Флобер. Это означало не только освобождение от культа средних веков и сентиментализма, но также и от модной «языческой школы». Бодлер одновременно осмеивал «обезьян чувства», влюбленных в «средние века», «помпейцев», «рококо романтизма» и «называющих себя реалистами». Его теория романтизма отражает борьбу против различных направлений, уводящих от классических традиций первой половины века. Правда, борьба эта очень своеобразная. Она уже не может идти под знаменем классического реализма: ни буржуазная действительность, ни мировоззрение самого художника уже не дают возможности реалистически-адекватного отражения общественной жизни. В таких условиях остается только одно: объявить романтизм современным искусством, понимая под этим своеобразный синтез реализма и романтизма, осложненный все более и более разъедающими его «модернистскими», то есть декадентскими, элементами.

Уже в юности Бодлер признавался в своей любви к «романтическому» и «современным авторам»¹. По этому поводу Помье заметил: «Современность декларируется в семнадцать лет у будущего апостола современности»².

Действительно, Бодлер неоднократно определял сущность и цель современного романтического искусства как отражение «героизма современной жизни». Правда, тон этих высказываний с самого начала, как правильно подметил Моклер, одновременно убежденный и иронический, ибо «великая традиция потерялась, а новая не создана». Бодлер прекрасно понимает, почему художники стремятся к более простой задаче — воспроизведению прошлого. «Чем была эта великая традиция, как не обычной и привычной идеализацией старой жизни; жизни могучей и воинственной, оборонительного состояния каждого индивида, которое приучало его к серьезным движениям, величественным и динамическим положениям. Прибавьте к этому общественную пышность, которая отражалась в частной жизни. Прежняя жизнь представляла многое; она была сделана, в особенности, чтобы тешить глаз, а это повседневное язычество чудесно служило искусству»³. Современная жизнь — труднее для эстетического преобразования, но труд-

¹ Ch. Baudelaire. Lettres inédites aux siens, p. 67, 154.

² «Baudelaire» (перездание специального номера «La Revue d'Histoire Littéraire de la France», avril-juin 1967). Paris, 1967, p. 238.

³ Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques, p. 196.

ность — не аргумент. Вот почему уже «Салон 1845 года» кончался своеобразным «приказом по армии искусств». Бодлера удручает то, что в современном искусстве «изобретения, идеи, темперамента не больше, чем прежде», и в особенности то, что «никто не прислушивается к ветру, который подует завтра; и однако,— продолжает он, — героизм *современной жизни* нас окружает и нас подталкивает. Мы достаточно задыхаемся от наших истинных чувств, чтобы не знать их. В сюжетах и красках для эпопей нет недостатка. Тот будет истинным художником, кто сумеет выразить эпическую сторону современной жизни, заставит нас увидеть и понять, при помощи рисунка и красок, насколько мы велики и поэтичны в наших воротничках и лакированных башмаках. Пусть же истинные писатели дадут нам в будущем году эту исключительную радость праздновать появление *нового!*»¹. Эти строки были подробно развиты в восемнадцатой главе следующего «Салона» — «Героизм современной жизни». Мы уже отмечали, что в основе эстетики Бодлера лежит понимание искусства и прекрасного как исторически изменяющихся категорий. Академическая «красота» была для него бессодержательной отвлеченностью: «Абсолютной и вечной красоты не существует, или, скорее, она лишь абстракция, снятая с общей поверхности различных ее проявлений». При этом он вовсе не придерживается той вульгарной диалектики, по которой положение «все изменяется» исключает всякую преемственность и постоянство. Бодлер раз-

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 77—78.

личает два элемента прекрасного. «Красота,— говорит он,— состоит, с одной стороны, из вечного и неизменного элемента, который лишь с большим трудом поддается определению, и, с другой, из элемента относительного и преходящего, который, если хотите, может быть назван либо эпохой, модой, моралью, страстью, либо всем этим одновременно». Определяя этот последний, Бодлер не ограничивается априорным утверждением, что раз все века и все народы имели свои страсти, свою мораль и т. п., а следовательно, и свою красоту, значит, и наше время имеет свое. Сославшись на эту формально логическую сторону («это в порядке вещей»), Бодлер стремится «доказать посредством примеров, что наша эпоха не менее, чем другие, богата высокими мотивами». Каковы же эти «высокие мотивы»? Оказывается, их не так-то уж много и они весьма и весьма далеки от «высоких», во всяком случае от тех, что были благоприятны для искусства в прошлом. К числу таких «продуктов современной эпохи», могущих послужить материалом для современного искусства, Бодлер относит самоубийства (пример: Рафаэль — герой «Шагреновой кожи»), дендизм и другие порождения капиталистической столицы. Даже современная одежда — «символ вечного траура» наряду с «политической красотой» («всеобщее равенство») — имеет свою «поэтическую красоту» («общественная душа»). Человеческая толпа, говорит Бодлер, это «огромная процессия гробовщиков, политических гробовщиков, влюбленных гробовщиков, буржуазных гробовщиков. Мы все справляем некие похороны. Однообразная

ливрея отчаяния свидетельствует о равенстве... Эти складки, уродливые и играющие как змеи вокруг изможденной плоти, не имеют ли они своей таинственной прелести?». Несколько далее Бодлер еще более конкретизирует свою мысль о задачах современного искусства. «Чтобы вернуться, — говорит он, — к главному и существенному вопросу, заключающемуся в знании того, обладаем ли мы особенной красотой, присущей новым страстям, я замечу, что бóльшая часть художников, подошедших к современным сюжетам, удовольствовалась сюжетами общественными и официальными, нашими победами и нашим политическим героизмом. Они делают это еще нехотя, из-под палки правительства, которое им платит. Однако есть частные сюжеты, героические на иной лад. Зрелище роскошной жизни и тысяч неустойчивых существований, гнездящихся в подземельях большого города, — преступников и содержанок, — «Газет де Трибуно» и «Монитор» доказывает нам, что стоит лишь открыть глаза, чтобы увидеть наш героизм». Вслед за этим Бодлер снова приводит примеры современной красоты и современного героизма, характеры и обстоятельства, типичные для мировой столицы, какой является Париж. Тут и министр, и человек искусства, и преступник, и разлитая по всему откровенная до цинизма нагота. Поэтому естествен вывод: «Парижская жизнь обильна чудесными и поэтическими сюжетами. Чудесное нас окружает со всех сторон. Мы его вдыхаем с воздухом, но мы его не замечаем»¹.

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 196—200.

В этих рассуждениях Бодлера был поднят самый актуальный для всей эстетической мысли XIX века вопрос о пригодности буржуазного общества для искусства. Бодлер сумел преодолеть обе крайности — и чисто отрицательное решение этого вопроса немецкой идеалистической школы, и апологетическое решение ее эпигонов. Бодлер говорит о необходимости для современного искусства овладеть прозой буржуазной жизни, найти в ней своеобразную поэзию, как сумел это сделать Бальзак, осуществивший, по собственным словам, «идеализацию в обратном смысле». Правда, Бодлер здесь подобен двуликому Янусу: за серьезным тоном скрывается иронический — предчувствие, что всеобщая уравнительность неблагоприятна для развития искусства. Но, может быть, эти трудности и возведут его на новые высоты. Ведь «великие колористы умеют создать колорит из черной одежды, белого галстука и серого фона», а «что касается эксцентриков, чьи краски, резкие и яркие, легко бросались в глаза, они согласятся сегодня на нюансы в рисунке и в профиле еще скорее, чем в колорите»¹. Наконец, дал же XIX век значительных художников и в числе их таких гигантов, как Делакруа и Бальзак. Как романтизм приводил Бодлера к Делакруа, так героизм современной жизни приводит его к Бальзаку. Вернее сказать, для Бодлера это два проявления единого процесса поворота искусства к современности. «Современные души, беспокойные и страстные», «современные»

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 196—200.

пороки, обостренные и утонченные; «современные» города, бурные и горестные... все это,— справедливо заметил Мартино, — вполне образует «героизм современной жизни», каким его столь живо почувствовал и понял Бодлер уже давно в Бальзаке и Делакруа»¹. Очень важно указать, что эти идеи не были оставлены Бодлером, как иногда изображают дело, «после поражения революции 1848 года». Наоборот, они получили дальнейшее развитие в статье «Художник современной жизни», написанной почти пятнадцать лет спустя. Сохранился даже сам метод рассуждения, отправляющийся от двух элементов красоты. Отсюда замечание Бодлера: «Я уже не однажды объяснял это». Сохранился и энтузиазм, приведший, по мнению Моклера, к тому, что «Бодлер даже переоценил этого фиксатора нравов в графике», то есть К. Гиса, отвечавшего его желаниям «характеристического» искусства, «поискам красоты в современном и обыденном»². Но пристрастность подчеркнула суть принципов. Художник, «всегда путешествующий через *большую пустыню* людей, ищет то, что мы позволим себе назвать *современностью*; потому что не представляется лучшего слова, чтобы выразить суть вопроса». Искусство должно быть оригинальным, а это означает, что оно должно прислушиваться к пульсу века, «потому что почти вся наша оригинальность исходит из клейма, которое *время* кладет на наши чувства». Бодлер призывает

¹ P. Martino. Parnasse et symbolisme. Paris, 1925, p. 100.

² C. Mauclair. Le génie de Baudelaire, p. 173.

выражать духовное через материальное, вечное через современное, искать образцы не в искусстве прошлого, а в современной жизни, во «внешней жизни века». Учеба у старых мастеров, говорит он, обращаясь к современным художникам, не исключает «вашей цели — понять характер сегодняшней красоты». «Одним словом, — заключает Бодлер, — чтобы все современное было достойно сделаться старым, нужно, чтобы таинственная красота, невольно заключенная в человеческой жизни, из нее была извлечена»¹. Только когда «реальная фантастика жизни» станет эстетически идеальной, можно сказать, что она выполнила свою роль.

Как Бальзак, так и К. Гис являлись для Бодлера прежде всего живописателями городской современности. Когда однажды Бодлер был приглашен к участию в сборнике, посвященном поэзии природы, он ответил редактору, посылая свои «Сумерки», что ценит такую поэзию весьма низко, во всяком случае, сам «стихи о природе» писать не может и нигде не может забыть о городе с его человеческими судьбами. «Равнодушная природа» была непонятна Бодлеру. «В глубине лесов, под сводами, напоминающими своды ризниц и соборов, я думаю о наших удивительных городах, а необычайная музыка, которая рокошет в вершинах, кажется мне воплощением человеческих стенаний»². Поэтому Бодлер приветствовал офорты американского художника Уистлера и других офортистов, передающих

¹ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 67—68.

² Ch. Baudelaire. Lettres, p. 72—73.

«глубокую и сложную поэзию большой столицы», «пейзаж большого города», выражающий «глубокое и сложное очарование старой столицы в славе и горе жизни». Описывая одну из картин, Бодлер красноречиво передает «это славное и грустное впечатление вечера, сходящего на святой город, торжественный вечер, пересеченный толпами, украшенными, торжественными и пылкими, как римская религия». Несколько далее в том же «Салоне 1859 года» ему в таком виде предстает «естественная торжественность огромного города»: «Бурное небо, исполненное гнева и злобы, глубина перспектив, увеличенная мыслью о всех драмах, здесь содержащихся; не забыт ни один из сложных элементов, из которых составляется печальная и славная декорация цивилизации»¹. Как видно, здесь нет ни буржуазной апологетики прогресса, ни реакционно-романтического его осуждения и проклятия. Жизнь предстает перед Бодлером с ее неизбежным драматизмом, который один только и делает ее значительною.

В отличие от натуралистов, Бодлер не считал изображение «героизма современной жизни» ни легким, ни само собой разумеющимся делом. Его понимание отношения субъекта и объекта в искусстве было куда более глубоким и сложным. Ссылаясь на «Украденное письмо» Э. По, Бодлер говорит о «чуде объективирования» как цели искусства². В Мюссе Бодлеру особенно неприятна «его полная

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 341, 343.

² Ch. Baudelaire. *L'Art romantique*, p. 261.

беспомощность понять труд, благодаря которому мечта становится объектом искусства»¹. Современную концепцию искусства Бодлер определял как творческий процесс, «содержащий одновременно объект и субъект, мир, внешний по отношению к художнику, и самого художника»². Подтверждение этой концепции Бодлер видел во всей истории искусства, а из современных писателей — в Бальзаке, который «бросил все свое существо» в роман нравов. Отсюда понятно, что для того, чтобы стать действительным «художником современной жизни», в качестве противоядия от эпигонства и эклектизма, творческий талант должен оплодотворяться в высшей степени присущей ему современной и оригинальной «манерой чувствовать». Она и составляет живую душу художественного произведения, «если можно,— оговаривается Бодлер,— точно проанализировать столь неуловимую и неосязаемую вещь, как чувство в искусстве, то, что всегда отличает одного художника от другого»³ и что предполагает «свой особенный взгляд на все предметы», взгляд, отличающийся девственностью новизны. Возникает следующее определение: «Гений — не что иное, как детство, вновь вызванное по желанию», определение, подробно развитое в «Искусственном рае». Это качество творческого таланта подкрепляется другими, среди которых наиболее важные — простота (наивность) и темперамент.

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 140.

² Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 117.

³ Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques, p. 434—435.

Подобно тому, как в критике ему была ненавистна всякая уклончивость, так и художнику Бодлер вменяет в обязанность быть непримиримым и принципиальным. Из понимания искусства как соединения субъективного и объективного вырастает понимание «двойственной природы» художника, всегда живущего в своих героях и всегда остающегося самим собой. Наконец, «простодушие», «наивность», или «простота», кладут предел и устанавливают границы субъективной манеры. «Картина хороша, — говорит Бодлер, — потому что она сделана с глубокой наивностью, тогда как другие слишком... артисты»¹. В другом месте читаем: «Под наивностью гения надо понимать науку ремесла, комбинированную с наукой *gnôti séauton*², но науку скромную, оставляющую важную роль темпераменту»³. Пороки современного искусства Бодлер в значительной мере объяснял тем, что «наивность, являющаяся господством темперамента в манере, стала божественной привилегией, которой почти все лишены»⁴, «потому что мало людей имеют великую страсть». Великая страсть порождает великую индивидуальность, которая создает великих художников, особенно поэтов. Но проявлять индивидуальность художник должен не для того, чтобы деформировать природу. Против такого субъективного произвола в искусстве Бодлер всегда энергично протестовал, равно как и против пассивной

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 65.

² Самопознание (*греч.*).

³ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 106.

⁴ Там же, с. 193.

копировки. «Рисунок, — говорит Бодлер, — это борьба между природой и художником, в которой художник победит тем легче, чем лучше он поймет стремление природы. Его задача заключается не в том, чтобы копировать, а в том, чтобы интерпретировать на более простом и ярком языке»¹. Гений и вдохновение, соединенные с техникой, ставят своей задачей подчеркнуть в объекте его суть. Таким образом, акцентируя, они оживляют и делают более ощутимым то, что в объекте заключено в скрытом и более аморфном виде, в результате чего удается «отметить с большей силой главные линии, чтобы сохранить перспективу целого». От индивидуального искусства идет к типическому, от «модели» к «идеалу». Но путь от наблюдения к обобщению лежит через творческое воображение, являющееся центральным пунктом эстетической системы Бодлера. Для раскрытия «метода Делакруа» Бодлер ссылается на Гейне, еще в «Салоне 1831 года» подчеркивавшего, в противоположность академической эстетике с ее «старым принципом подражания природе», значение творческого воображения художника при создании «типов». Известно, что Стендаль также не довольствовался старым принципом, да и Гегель начинал свою «Эстетику» указанием на недостаточность старого определения. У Гейне же Бодлер заимствует выражение «*supernaturalisme*».

«Сюрнатурализм» — один из основополагающих принципов бодлеровской эстетики. К сожалению, многие зарубежные бодлерове-

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 144.

ды стремятся к тому, чтобы «сюрнатурализм» Бодлера, отвергавший и взрывавший бескрылый позитивистский натурализм и пошлости школы «здравого смысла», обратить против реализма и тем самым поставить Бодлера в один ряд не только с символизмом, но и с абстракционизмом и другими разновидностями современного модернизма. А. Капассо даже «математически» подсчитал, что «теория Бодлера» на шесть десятых декадентская и лишь на три десятых реалистическая¹. Для И. Виолы Бодлер тоже декадент-символист, у которого «лес символов разлагает реальность, и эта последняя остается вне поэзии как одна только проза жизни»². Даже серьезные исследователи³ не учитывают в должной мере полемическую заостренность эстетики Бодлера.

Творческий метод Бодлера, его «*surnaturalisme*», направлен одновременно как против эпигонов классицизма и романтизма с их лишним конкретности «идеалом», дающих человека вне реального мира, так и, в особенности, против «позитивистов» (*antisurnaturalistes*), дающих «мир без человека». Этот метод не представляет собою чего-то искусственно сконструированного Бодлером, а извлечен из опыта крупнейших художников прошлого и современности, в частности, из творчества Бальзака и Делакруа. Вспомним, что в Бальзаке

¹ A. Capasso. Il Baudelaire maggiore (critica letteraria). Lucca, 1968, p. 29.

² I. Viola. Critica letteraria del Novecento (Gli studi dello stile e della poetica). Milano, 1969, p. 100.

³ O. Levý. Baudelaire. Jeho estetika a technika. Brno, 1947, s. 59—102; J. Padrtá. Baudelairova estetika a kritika, s. 644, 645.

Бодлер ценит не столько «наблюдателя», сколько «визионера»; наблюдение, размышление и воображение как стадии художественного творчества различал Бодлер у Домье и Гиса (см. особенно конец третьей главы этюда о Гисе). Он ссылаясь на слова Гофмана о роли памяти как особой способности художника воспроизводить полученные впечатления не механически, а с помощью творческой фантазии. Значение воображения для Бодлера не снижается при обращении к вульгарной действительности, излюбленной натуралистами, убежденными, что, по крайней мере, к этой «среде» их теории приложимы. Наоборот, подобно Флоберу, Бодлер считал, что «чем более, на первый взгляд, предмет позитивен и определен, тем работа воображения более изошрена и трудна»¹. Недаром Бодлер всегда говорил о трудности «общих мест», заключающих «самые обширные и самые глубокие вопросы»². Но решение этих «глубоких вопросов» еще более затрудняется неблагоприятностью материала буржуазного общества. Исключительное внимание к проблемам формы и роль, отводимая Бодлером форме, еще далеки от формализма и служат лишь доказательством возросшего значения формы и субъективного момента в процессе эстетического преобразования содержания, неблагоприятного для искусства и поэзии. Только забвение фактора неблагоприятности объясняет нигилистическое отрицание формы у Шанфлери, и толь-

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 325.

² Там же, с. 280.

ко отказ от преодоления этой неблагоприятности ведет к чистейшему формализму.

В конце 50-х годов, когда натуралистические тенденции стали проявляться отчетливо, Бодлер в двух главах «Салона 1859 года» с исключительной яркостью развернул свое понимание творческого воображения, ссылаясь при этом, вплоть до обширного цитирования, на свои первые «Салоны», вдохновленные Делакруа. Характерно, что и этот последний в своем «Дневнике» (1822—1863 годы), оставшемся неизвестным Бодлеру (опубликован только в 1893 году), в заметке «Опыт словаря», относящейся примерно к тому же времени, что и последний «Салон» Бодлера, под именем «реализма» критиковал натурализм. Но Бодлер, несомненно, был более искушен в теоретико-эстетических вопросах, чем Делакруа, и, отправляясь от некоторых общих положений живописца, придавал его афоризмам вид развернутой аргументации. Воображение, исключаящее копировку, Бодлер называет «царицей способностей», ибо «воображение — царица истинного, и *возможное* — одна из областей истинного»¹. «Власть воображения» распространяется не только на искусство, но и на все области творчества. Под словом воображение надо понимать не просто фантазию, но творческое воображение. Природа — лишь словарь, повторяет Бодлер сравнение Делакруа. Кто не обладает воображением — тот просто копирует словарь. Концепция — основное. Все должно служить освещению главной идеи. «Идея-мать» — это и есть кон-

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 275.

цепция, ставшая композицией, присутствующая в каждом элементе произведения. Что творческое воображение является краеугольным камнем эстетики Бодлера, видно хотя бы из того, что «главная формула, содержащая, так сказать, полный формуляр истинной эстетики», рисуется ему в таком виде: «Весь видимый мир есть лишь магазин образов и знаков, которым воображение отведет место и назначит относительную цену; это — род пищи, которую воображение должно переварить и трансформировать. Все способности человеческой души должны быть подчинены воображению, которое пользуется ими всеми сразу. Точно так же, как хорошо знать словарь еще не означает обязательно знание искусства композиции и как само искусство композиции еще не означает универсального воображения, так хороший художник может не быть великим художником. Но великий художник обязательно хороший художник, потому что универсальное воображение включает в себе знание всех средств и желание овладеть ими»¹. «Художник, действительно верный своему восприятию действительности», — это и есть художник с универсальным воображением, воспроизводящий весь внутренний мир человека, тогда как «позитивисты» не идут дальше внешней природы.

Ссылки на первые «Салоны» не случайны. Действительно, уже в них были заложены все основы эстетики Бодлера, которые в дальнейшем он лишь все более конкретизировал и

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 283—284.

оттачивал. Это, прежде всего, относится к замечательной VII главе «Салона 1846 года» — «Идеал и модель»¹, содержащей в стройных формулах всю бодлеровскую эстетику от сущности прекрасного до творческого метода. Портрет, более непосредственно связанный с моделью, и при этом с моделью современной, Бодлер популяризирует как средство оживить искусство, слишком склонное подражать древним. Но, по существу, вопрос идет не об одном жанре и даже не только о живописи, а о принципах искусства вообще. Выступая против абстрактного идеала «академиков», лишённого индивидуальных черт и деталей, Бодлер заявляет: «Хотя всеобщий принцип один, природа не дает ничего в виде абсолютного, или даже полностью; я вижу лишь индивидуумы». Но из того, что «абсолютный идеал — это глупость» (мысль, возникшая у Бодлера, очевидно, не без влияния бальзаковского «Неведомого шедевра»), вовсе не следует, что стремление к идеалу не составляет задачи искусства. Выражение Бодлера: «Рисунок великого художника должен резюмировать идеал и модель» — означает стремление соединить индивидуальное (модель) и всеобщее (идеал), в результате чего является идеализированная модель. Кроме теоретического аспекта, Бодлер прибегает и к чисто практическому. «Воспоминание, — говорит он, — великий критерий искусства; искусство — мнемотехника прекрасного». Слишком индивидуализированное и слишком обобщенное одинаково мешают вос-

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 141—145.

поминанию. В других главах Бодлер уже более подробно говорит о типическом и индивидуальном, о генерализации и необходимости «избегать деталей», о неизбежности «жертв». «Искусство, чтобы стать глубоким, стремится к постоянной идеализации, которая достигается лишь путем жертвы — невольной жертвы»¹. В этих словах Бодлера нетрудно распознать мысль Гете, что художник познается только в самоограничении, в строгом выборе, ибо «искусство — абстракция и жертва детали целому, важно заниматься, главным образом, массами»². Отсюда не следует, что общему, типическому Бодлер приносит в жертву всякую деталь и всякое индивидуальное. Он упрекал портретиста в том, что тот не передал «духа модели», что господин такой-то «гораздо более безобразен, или, если хотите, гораздо более прекрасен» в действительности, то есть полнее, жизненнее, правдивее, чем его изобразил художник. Вредна не всякая деталь, а лишь деталь, заслоняющая целое, нарушающая «перспективу целого». Бодлер остроумно иронизирует над одним художником, в сценах охоты которого «каждая собака могла бы сожрать четырех лошадей», и над другим, у которого «бараны поглотили Христа»³. Следовательно, бодлеровское требование: «величественное должно избегать деталей» относится к деталям несущественным, тогда как характерные детали необходимо даже преувеличивать, как это делали Бальзак и Делакруа. «Делакруа исходит из того принципа, что кар-

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 167.

² Там же, с. 95.

³ Там же, с. 165.

тина должна прежде всего воспроизводить интимную мысль художника, который господствует над моделью, как творец над творением; и из этого принципа следует другой, на первый взгляд противоречащий первому, — знание, что нужно быть очень заботливым к материальным средствам исполнения»¹. Таки принцип «избегать деталей» предполагает внимательное изучение всех качеств модели, «ибо, — поясняет Бодлер, — чтобы выбирать, нужно обладать»².

В доказательство того, что Бодлер остался верен этому эстетическому принципу, достаточно привести, например, следующее место из «Салона 1859 года». Бодлер осуждает понимание «стиля» у Энгра, заключающееся в «деформировании модели». «Мы знаем, — пишет Бодлер, — что он понимает под стилем; это неестественное поэтическое качество предмета, которое он заставляет выделиться из него, чтобы представить его более ясным; это — чуждая поэзия, вообще заимствованная у прошлого. Я имел бы право заключить, — продолжает Бодлер, — что если г. Энгр прибавляет нечто к своей модели, то это происходит вследствие беспомощности сделать ее одновременно величественной и истинной. По какому праву прибавлять? Заимствуйте у традиции лишь искусство рисовать, а вовсе не средства заниматься софизмами»³.

Стилю Энгра, «плавному», «гладкому» стилю, стилю «позитивистов» Бодлер противопоставляет свое понимание стиля, основывающе-

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 108.

² Там же, с. 144.

³ Там же, с. 328—329.

еся на органическом единстве в произведении искусства идеала и модели, идеи и формы. По Бодлеру, «идея и форма — два существа в одном»¹. Главное — «идея-мать», основная концепция, утверждал Бодлер даже при анализе родов искусства, на первый взгляд наиболее чуждых логике, каковы живопись, скульптура и музыка. Особенно ценя в Делакруа высокую идейность, Бодлер ею объяснял и формальные особенности его картин, например, простоту фона, служащую для большей ясности идеи². Наиболее полное раскрытие идеи — высшая задача художника, и высшая похвала ему — сказать, что его произведение «исполнено порядка, логики и всегда величественно», что он сумел «извлечь все, что содержится в идее»³. Высмеивая само выражение «гладкий слог», ставшее прописной похвалой, Бодлер добавляет: «Чистая вода, вероятно, самый чистый символ красоты для людей, не имеющих обыкновения думать»⁴, а еще раньше он писал, что «дать отставку страсти и разуму — это убить литературу»⁵. В духе классического выражения: «стиль — это человек» — Бодлер, характеризуя драматического актера Рувьера, дает синтетический портрет его жизни и творчества, исполненного энергии и воли, в прекрасном сравнении: «Вот жизнь, беспокойная и искривленная, как эти деревья, — гранат, например, — угловатые, с затрудненным ростом, но дающие сложные и

¹ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 320.

² Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques, p. 112.

³ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 316.

⁴ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 146.

⁵ Там же, с. 294.

вкусные плоды, и чьи горделивые, алые цветы как будто хотят поведать историю о долго сдерживаемой силе. Тысячи людей в литературе обожают гладкий слог, искусство, которое проявляется в небрежности, почти безрассудно, без метода, но и без неистовств и каскадов. Другие — и, обычно, это литераторы — читают с удовольствием лишь то, что требует быть перечтенным. Они наслаждаются почти самими страданиями автора. Потому что эти произведения, обдуманые, трудные, беспокойные, содержат вкус, всегда резкий, воли, которая их породила. Они содержат высшую литературную прелесть, которая состоит в энергии. Таков и Рувьер; он обладает этой высшей, окончательной прелестью, — энергией, интенсивностью жеста, слова и взгляда»¹. Таков, как об этом через пять лет скажет Бодлер, и Вагнер, являющийся «по страстной энергии выражения самым истинным представителем современной природы». Глубина, сложность, энергия выражения — все эти качества стиля вытекают из понимания прекрасного в жизни и путей эстетического его преобразования. Самое глубокое и сложное — это самое общее. Основать «истинное, исполненное страсти действие на чистой абстракции»² — это и значит построить его на основе одного из главных вопросов духовной жизни. Вспоминая свои встречи и беседы с Делакруа, Бодлер упоминал: «Мы говорили о многих общих местах, то есть о вопросах самых обширных и, однако, самых простых, о природе, напри-

¹ Ch. Baudelaire. *L'Art romantique*, p. 253—254.

² Ch. Baudelaire. *Lettres*, p. 316.

мер»¹. В «Дневнике» Бодлера есть характерная заметка: «Огромная глубина мысли в обыкновенных выражениях: дыры, прорытые поколениями червей»².

Но художник должен прибегать к преувеличениям, чтобы сообщить произведению величественность. «В искусстве, — признаюсь в этом, — писал Бодлер, — я не ненавижу преувеличения. Умеренность мне никогда не казалась знаком артистически сильной природы. Я люблю эту чрезмерность здоровья, эту бьющую через край волю, которые вписываются в произведение, как расплавленная горная порода в лаву вулкана, и которые, в обычной жизни, часто знаменуют фазу, полную наслаждений, следующую за великим моральным и физическим кризисом»³. В «Салоне 1859 года» Бодлер говорит о своей «неисправимой любви к *грандиозному*... В природе и искусстве я предпочитаю, при прочих равных качествах, *грандиозные* вещи всем другим, грандиозных животных, грандиозные пейзажи, грандиозные корабли, грандиозных мужчин, грандиозных женщин, грандиозные храмы, и, превращая, как и многие другие, свои вкусы в принципы, я думаю, что размер — немаловажное соображение в глазах Музы». Бодлер противопоставляет мелочности — пафос и из этих двух «пороков» предпочитает последний, ибо «чрезмерность во всем стоит больше, чем мелочность»⁴. А иногда патетика

¹ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 9.

² Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 72.

³ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 239.

⁴ Ch. Baudelaire. Curiosités esthétiques, p. 312—

просто необходима. Такова у Делакруа «правда патетического жеста в великих обстоятельствах жизни». Во имя грандиозного и величественного поэт может прибегать и к аллегории. А что не всякое содержание предполагает такую отвлеченную форму, это Бодлер подробно разъяснял в «Философской школе».

Требование величественного не уводит Бодлера в область абстрактной и неизменной красоты. Безграничность и движение — основные и нераздельные атрибуты прекрасного. Бодлер часто иллюстрировал это на конкретных примерах. «Почему, — спрашивал он себя, — вид моря всегда бесконечно прекрасен? Потому что море одновременно сообщает нам идею безбрежности и идею движения... самую высокую идею прекрасного»¹. Развитием этого примера является образ корабля: «Я думаю, — записывает Бодлер, — что бесконечное и таинственное очарование, заключающееся в созерцании корабля, и, особенно, корабля в движении, состоит, во-первых, в правильности и в симметрии, которые являются изначальными потребностями человеческого разума в той же степени, как сложность и гармония; и, во-вторых, в последовательной смене и возникновении всевозможных линий и образов, создаваемых в пространстве реальными формами предмета. Поэтическая идея, которая исходит из движения линий, есть предположение о существовании обширном, огромном, сложном, но соразмерном, о животном, полном ума, страдающем и дышащем всеми муками и всеми челове-

¹ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 108—109.

скими стремлениями»¹. Эта «поэтическая идея» довольно близка к лермонтовскому «Парусу», а в эстетическом плане к Делакруа, про которого метко сказали, что это человек, который бежит по своим полотнам, исполненным, однако, плана и логики. Упорядоченность, гармония не только предохраняют от хаоса, но и сообщают новое очарование безграничности и движению. Бодлер стоит за правила и симметрию, потому что бесконечность глубже, когда она ограничена, и портрет закончен, когда вставлен в раму.

V

Раз предмет искусства — общие вопросы духовной жизни, надо быть оригинальным, оставаясь в сфере извечных тем. Оригинальность же создается современной манерой чувствовать и мыслить, подкрепленной рядом специфически художественных достоинств, среди которых особо важную роль играют фантазия, странное и ирония. В интересе к этим художественным явлениям отразилось отношение Бодлера к романтическому наследству. По ним прежде всего можно видеть, что воспринимал Бодлер из эстетики романтизма. И в то же время те пределы, которые он устанавливает для фантазии, странного и иронии, показывают, что он уже критически оценивал романтизм, ибо реалистическая школа Стендаля и Бальзака не прошла бесследно, а, напротив, сыграла едва ли не большую роль, во всяком

¹ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 86—87.

случае, в эстетике Бодлера. Вернее сказать, в эстетике Бодлера осуществился своеобразный синтез двух основных художественных стилей первой половины XIX века, ибо он в старые романтические формы вкладывал новое реалистическое содержание, давал реалистическую интерпретацию романтизма как современного искусства, изображающего современную жизнь, взятую, правда, не в конкретно-социальном, а преимущественно в обобщенном морально-психологическом плане. Более того, самое романтическую форму он трактует реалистически. Безудержная фантастика сменяется «реальной фантастикой жизни», а субъективная «романтическая ирония» превращается во всеобщую «прожорливую иронию», «мрачную карикатуру». Романтическая погоня за экзотическим, живописным, изысканно и нарочито странным находит свою необходимую меру. *«Прекрасное — всегда странно. Я не хочу сказать,— оговаривается Бодлер,— что оно нарочито, холодно странное, потому что в этом случае оно было бы чудовищем, сошедшим с рельс жизни. Я говорю, что оно всегда содержит немного странности, наивной странности, непреднамеренной, бессознательной, и что эта странность, в особенности, и заставляет его быть прекрасным. Это — его фиксирование, его характеристика. Переверните отношение и постарайтесь обнаружить банальную красоту!»* И затем, переходя от обороны к нападению на академическую эстетику, Бодлер продолжает: «Как же эта странность, необходимая, несжимаемая, варьированная до бесконечности, зависящая от среды, климата, нравов, расы, религии и темперамен-

та художника, может быть управляема, улучшаема, исправляема утопическими правилами, зачатými в маленьком научном храме какой-нибудь планеты, без опасности смерти для самого искусства? Эта доза странного, которая составляет и определяет индивидуальность, без которой нет прекрасного, играет в искусстве... роль привкуса или приправы в блюдах, отличающихся друг от друга... только идеями, которую они обнаруживают на языке»¹.

Однако Бодлер не ограничивается простым признанием странного одним из атрибутов прекрасного. Он столь же осторожен с ним, как и с фантазией. «Весь вопрос,— уточняет мысль Бодлер,—...заключается в том, чтобы знать, какими средствами вы хотите создать или почувствовать удивление. Потому что из того, что прекрасное *всегда* удивительно, было бы абсурдом предположить, что то, что удивительно — всегда прекрасно»².

Чтобы понять роль странного, граничащего с гротеском в эстетике Бодлера, необходимо ознакомиться с его теорией комического. Она была изложена особенно полно в статье «О сущности смеха и вообще комического в пластических искусствах» (1853) и в двух очерках о французских и иностранных карикатуристах (1857).

Гойя, Гофман и Домье были для Бодлера образцами абсолютно комического. В комическом у Гойи Бодлер не только выделил фантастический элемент, но и показал, что

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 224—225.

² Там же, с. 269.

это фантастическое неотделимо от реального, составляет «фантастическую реальность жизни», как он выразился в статье о Гисе. Более того, Бодлер акцентирует у Гойи современный элемент — «любовь к неуловимому, чувство резких контрастов, ужасы природы и человеческих физиономий, странно похожих, благодаря обстоятельствам, на звериные»¹, и в этой гротескной форме видит адекватное отражение страшных диссонансов жизни. Любовь Бодлера к Гойе и Домье может быть сравнена только с любовью Гофмана к Калло. Через Гофмана культ французского гравера перешел и к Бодлеру. Но еще бóльшую роль сыграло творчество самого немецкого писателя. Считая, что «старая манера немецких художников нисколько не походит на манеру этого великого поэта, композиции которого имеют характер гораздо более современный и фантастический»², Бодлер в доказательство приводит слова Гофмана. Из них видно, что новые художественные средства, примененные Гофманом, заключались в комбинации «ужасного» и «гротеска». Поэтому Гофман для Бодлера является теоретиком и практиком «гротеска», «абсолютно комического»³, а «Принцесса Брамбилла» — «катехизисом высокой эстетики».

Интерес Бодлера к «теории смеха», огромное значение, отводимое им комическому, карикатуре и гротеску, характерны для его теории современного искусства, не приходящей

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 437.

² Там же, с. 151—152.

³ Там же, с. 385—388; 393—395.

в отчаяние от неблагоприятности буржуазного общества для развития искусства, а преодолевая ее, пусть даже ценою некоторой одно-сторонности содержания и усиления роли субъекта в эстетическом оформлении прозаического материала. Эту сторону дела прекрасно схватил Герцен, много размышлявший об искусстве в буржуазном обществе. «Есть,— писал он в одной из статей 1862 года,— камень преткновения, который решительно не берет ни смычок, ни кисть, ни резец; искусство, чтобы скрыть свою немоготу, издевается над ним, делает карикатуры. Этот камень преткновения — *мещанство*... Художник... останавливается в отчаянии перед *мещанином во фраке*... Робер Макер, Прудом — великие карикатуры, иногда гениально верные, верные до трагического у Диккенса, но карикатуры; далее Гогарта этот род идти не может. Ван-Дик и Рембрандт мещанства — «Пунш» и «Шаривари»; это его портретная галерея и лобное место»¹. Бодлер, как и Герцен считал, что искусство недалеко уйдет, изображая «мещанина во фраке». Но, во-первых, и «мещанин во фраке» в некоторых положениях может быть поэтичен, то есть взят не только как объект карикатуры (создал же Флобер из обычного адюльтера глубоко захватывающую драму), а во-вторых, поэзия в еще большей степени, чем роман нравов, стремится вырваться из заколдованного круга мещанства; этому служит вся эстетика Бодлера, в особенности его понимание красоты и современной поэзии, родившееся в полемике с эсте-

¹ А. И. Герцен. Собр. соч., т. XVI, с. 136.

тикой мещанства. Это прекрасно отразилось в споре Бодлера с Ж. Жаненом, представившим, по словам Маркса, «французскую мысль» Июльской монархии и Второй империи. Как было показано выше, понятие прекрасного у Бодлера исторически изменчиво (каждый век и каждый народ имеет свою красоту), во многом материалистично (покоится на страстях, общественных нравах и т. п.) и, что у него доказано наиболее убедительно, специфично в самом себе (не наука, не мораль: роль субъекта-творца) и в отдельных разветвлениях. Так, например, карикатура «представляет человеку его собственное моральное и физическое безобразие» таким образом, что «это жалкое зрелище возбуждает в нем бессмертную и неискоренимую веселость»¹. Красота в искусстве и поэзии, конечно, несводима к карикатуре. Поэзия, в частности, должна выражать все духовные тревоги и нравственные бури. В этом пункте, как и во всех других, Бодлер резко расходится с мещанствующей эстетикой. В 1865 году он писал одному из своих корреспондентов: «Прочли ли вы гадкую статью Эраста (псевдоним Жанена.— М. Н.) против Гейне и сатанических поэтов? Я занят тем, что пишу опровержение»². Это «опровержение», оставшееся незаконченным и, конечно, не напечатанное при жизни Бодлера, отчетливо рисует его взгляд на современную поэзию. Ж. Жанен, «патриарх французской критики», как называл его даже

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 376.

² Ch. Baudelaire. *Textes inédits*, p. 42. См. также: Ch. Baudelaire. *Lettres*, p. 412, 430.

Флобер, упрекал Гейне, Байрона и других поэтов за горькую и скорбную иронию, которой он противопоставил пыл и веселье французских поэтов, цитируя вперемешку Гюго, Виньи, Мюссе, Сент-Бёва, мадам Жирарден, Вьенне, Беранже, Эжезиппа Моро, *Le Delille* (искаженное *Leconte de Lisle*), Банвиля, Барбье, Лапрада и Дюпона. Статья Жанена заканчивалась вызывающе наглой сентенцией: «Он (Гейне.— *М. Н.*) при жизни не знал нежного сладострастия слез; он не заставил их пролиться и на свой гроб». Одних этих возмутительных слов было бы достаточно, чтобы в Бодлере вспыхнул темперамент литературного бойца. Еле сдерживаемый гнев и саркастическая насмешка слились в каждом слове «опровержения». Бодлер прекрасно понял, что спор идет о принципах искусства, что на поэзию нахлынула волна пошлости и что в лице Генриха Гейне подвергается атаке вся оппозиционная идейная поэзия. «В противоположность вашему тезису,— отвечал Бодлер,— наша бедная Франция имеет лишь очень мало поэтов и ни одного, которого она могла бы противопоставить Г. Гейне; нет ни одного фрагмента Гейне, из вами приводимых, который бы не был бесконечно выше всех пасторалей или песенок, которые вы обожаете». Жанен, говорит Бодлер, сравнивает вещи абсолютно несравнимые: «ручной органчик» и «мощный оркестр». При всех своих слабостях, Байрон имел «то, что делает поэтов: дьявольскую индивидуальность»¹. Но Жанен «этим расстро-

¹ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1908, p. 310—311.

енным современным лирам» предпочитает Горация. По существу же он недалеко ушел от тех филистеров, умиляющихся перед банальным пейзажем, которых едко высмеивал Гейне.

Особый интерес представляет второй, развернутый вариант письма-статьи¹. Проблема современной поэзии и места поэта в буржуазном обществе в нем поставлена во весь рост. Высказанные за два года до смерти, мысли этого письма являются как бы духовным завещанием поэта.

В фельетоне Жанена Бодлер видит «две части, в равной мере смешные». К первой относится «незнание поэзии Гейне и поэзии вообще», ко второй — требование «любовильной литературы» и стремление «к переживаниям нежным и неволнующим». Бодлер камня на камне не оставляет от сочиненного Жаненом пасквиля на Гейне. Он последовательно проводит демаркационную линию между собой и Жаненом, видя не разногласие в деталях, а столкновение двух мировоззрений, двух диаметрально противоположных отношений к действительности и потому столкновение двух эстетических систем. Пропасть между ними настолько живо и непосредственно ощущается Бодлером, что проецируется им даже в античность, порождая и там два лагеря: соответствующий Жанену — Цицерон и Гораций, соответствующий Бодлеру — Катилина и Ювенал. Тем самым разру-

¹ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 57—66.

шается академическая идиллия об античной гармонии: и тогда была борьба партий и литературных направлений, как она с неизбежностью возникает и теперь вокруг того или иного вопроса, в данном случае вокруг оценки Гейне и всей современной поэзии. Характерна одна из первых фраз письма, доказывающая бурную и быструю реакцию Бодлера на статью Жанена. После холодно-вежливого обращения Бодлер писал: «Но вчерашний вечерний фельетон привел меня в бешенство. Сейчас я объясню причину». И действительно, следующие непосредственно за этим слова сразу вводят в центр дискуссии. Бодлер пишет: «Генрих Гейне был человек! Пусть странный. Ведь Катилина, хоть и чудовище, был же человеком, потому что он устроил заговор в пользу бедняков. Генрих Гейне был злым,— да, как все чувствительные люди, раздраженные жизнью с чернью. Под чернью я разумею людей, которые ничего не смыслят в поэзии. *Genus irritabile vatum* — раздражительный род поэтов». Эта раздражительность поэтов, как разъяснил Бодлер в статье об Э. По, означает глубокую чувствительность к злу в жизни, происходящую от стремления к добру. Заметим кстати, что несколько далее следует суждение, очень показательное для широты точки зрения Бодлера: «Катилина,— говорит он,— вне всякого сомнения, умный человек, потому что имел друзей во враждебной партии — что непонятно лишь бельгийцу» (в устах автора книги «О Бельгии» это — синоним ограниченного буржуа). Продолжая разговор о немецком поэте, Бодлер приглашает «исследовать серд-

це молодого Генриха Гейне» и замечает по этому поводу: «Фрагменты, которые вы цитируете, прелестны, но я прекрасно вижу, что вас неприятно поражает в них: это — печаль, это — ирония. Если бы Жюль Жанен,— зло шутит Бодлер,— был императором, он издал бы декрет, запрещающий плакать или вешаться или даже смеяться известным образом». *«Вы называете себя счастливым человеком,—* продолжает Бодлер.— Мне жаль вас, если вам так легко быть счастливым. Нужно низко пасть, чтобы считать себя счастливым! Может быть, это лишь язвительная усмешка, и вы смеетесь, чтобы спрятать лису, которая вас гложет. В таком случае это хорошо. Если бы мой язык смог выговорить подобную фразу, его бы парализовало». Позицию Жанена в отношении явлений искусства Бодлер характеризует лаконически и исчерпывающе: «Вы не любите потрясений, диссонансов. Прочь неделикатных, которые тревожат дремотность вашего счастья». «Жюль Жанен не хочет более образов, наводящих печаль». Правда, он сам когда-то написал роман «Мертвый осел и гильотинированная женщина», некоторые эпизоды которого Бодлер ему напоминает, но «когда дьявол стареет, он превращается в... пастуха. Так отправляйтесь пасти ваших белых овец»,— то есть служите не за страх, а за совесть музам назидательного искусства, советует Бодлер Жанену. *«Вы счастливы. Выходите, вас легко удовлетворить? Я жалею вас и уважаю свою хандру, более благородную, чем ваше безмятежное счастье». Прощать пороки «счастливых» на том основании, что «счастье — прекрасное и всеобщее извинение»,*

Бодлер не хочет, как не хотел того и Гейне, в чьем лице Жанен оскорбил всех оппозиционных художников. Поэтому Бодлер и пишет: «Я перефразирую выражение «раздражительный род поэтов», чтобы защитить не только Генриха Гейне, но также всех поэтов. Эти бедняки (венец человечества) оскорбляемы всеми. Когда они испытывают жажду и требуют стакан воды, находятся Тримальхионы¹, которые обзывают их пьяницами. Тримальхион вытирает пальцы о волосы рабов; но если бы поэт пожелал иметь несколько буржуа в своих конюшнях, нашлось бы много людей, которых это скандализировало бы». Понятно, что такое различие в отношении к буржуазной жизни дает себя остро чувствовать и в эстетическом плане. «Клавесин и оркестр», — самым лаконичным образом охарактеризовал Бодлер различие между вкусами Жанена и своими собственными. Жанен способен восхищаться лишь «поверхностной поэзией». А между тем мрачный тон современной поэзии — не произвольная выдумка. Это реальный факт, факт мирового значения, проявившийся во всех национальных литературах. «Байрон, Теннисон, Э. По, Лермонтов², Леопарди, Эспронседа; — но они не воспевали Марго? — Как же так: я не назвал ни одного француза. Франция бедна».

¹ Имеется в виду персонаж романа Петрония «Сатирикон» — тип самодовольного и наглого богача.

² Во Франции Лермонтова знали уже в 40-х годах. Заметим кстати, что один из друзей Бодлера — Дешамп — перевел несколько лермонтовских стихотворений.

VI

Вопросы, поднятые в возражении Жанену, вовсе не были порождены его бездарным фельетоном. Эти вопросы составляли предмет постоянных размышлений Бодлера о современной поэзии и современной красоте. Они поставлены в его статьях о некоторых французских поэтах и во многих заметках его дневников. Для Бодлера поэт — «коллективная душа, которая вопрошает, плачет, надеется и иногда догадывается»¹. Особенно занимает Бодлера проблема усложненности поэзии, выражающей усложненную жизнь. «Современная поэзия... достигла разнородности, такой сложной природы; пластический гений, философский ум, лирический энтузиазм, юмористический дух комбинируются и смешиваются здесь в бесконечно разнообразных дозах. Современная поэзия соприкасается одновременно с живописью, музыкой, скульптурой, искусством арабески, насмешливой философией, аналитическим умом; и, так счастливо, так ловко обслуженная, она предстает с видимыми знаками проницательности, заимствованной у различных искусств»². Бодлер не ограничивается такой общей характеристикой современной поэзии. Он и в ней видит разные тенденции, имеющие, разумеется, свои причины и необходимость, но тем не менее обладающие далеко не равными достоинствами. Основным фактом нового искусства Бодлер считает переход в нем от идеализирующего, светлого к

¹ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 314.

² Там же, с. 358.

мрачному, демоническому содержанию. Бетховен, Метьюрин, Байрон, Э. По и другие «выразили богохульствующую часть страсти», «бросили сияющие, сверкающие лучи на тайного Люцифера, поместившегося в каждом человеческом сердце. Я хочу сказать, что современное искусство имеет, главным образом, демоническую тенденцию. И кажется, что эта адская часть человека, объяснить которую самому себе имеет удовольствие человек, растет изо дня в день»¹.

Из этого понятно, почему, отдавая должное Готье, Банвилю и Леконту де Лилю, в поисках образцов подлинно современного искусства Бодлер обращался вовсе не к ним, ибо поэтами «Франция бедна». Зато появляются «Байрон, Теннисон, По и К°», в которую входят, кроме Генриха Гейне, Лермонтов, Леопарди, Эспронседа, писатели, правда, бесконечно разнообразные по создавшим их условиям, политическим и социальным связям и симпатиям, но все в равной степени, хотя и с разной силой, выразившие своим творчеством протестующий и страдающий дух своего поколения. Правда, по складу своей натуры, особенностям своего таланта и по своему мировоззрению Бодлер лично для себя нашел известное соответствие вовсе не среди поэтов, ибо Э. По прежде всего новеллист, Эжен Делакруа — живописец и Рихард Вагнер — композитор. Как имя Белинского неотделимо для нас от Пушкина, Гоголя, Лермонтова, так имя Бодлера неотделимо от Делакруа, Э. По и Вагнера. Первого он истолковал, второго

¹ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, p. 359.

перевел, третьего — защищал. Изучению их творчества Бодлер посвятил самые крупные свои статьи. Все трое, конечно, не поэтические двойники Бодлера, как их часто изображают, но родственные явления. Можно даже сказать, что в самой последовательности раз возникшей и впоследствии уже не исчезающей страстной привязанности к творчеству Делакруа, Э. По и Вагнера отразилось духовное развитие самого Бодлера. «Я посвятил много времени Э. По, — писал Бодлер, — потому что он немного похож на меня», «немного походил на меня некоторыми пунктами, то есть часть меня самого»¹.

Каждый из указанных художников очень своеобразен, но имелись общие черты, которые их сближали. Все трое были, в глазах Бодлера, самыми верными представителями, а потому и истолкователями души современного человека. Поэтому от произведений каждого из них исходит чувство печали. В Делакруа его поражает «странная и настойчивая печаль, которая исходит из всех его произведений...». Бодлеру импонируют «мрачные тона его картин и его мирозерцание, в которых скрыт мощный колорит и дикая энергия движений... его апофеозы страдания — ужасные гимны, сложенные в честь неизбежности и неизлечимой скорби». И к По Бодлера привлекает его странность, его интимная печаль. Говоря о Вагнере, Бодлер вспоминает «мощные жалобы рыцаря Тангейзера, *стремящегося к скорби*»². Во всех трех Бодлеру близок

¹ Ch. Baudelaire. Textes inédits, p. 41, 46.

² Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 58.

интерес к общим, самым обширным и глубоким вопросам, «восхищение пламенными явлениями жизни», «страстная энергия выражения» и разносторонность дарования. В извещении о выходе в свет перевода «Эврики» Бодлер отмечал, «с какой тонкостью гения Э. По играет самыми абстрактными вопросами и смешивает самое пламенное воображение со средствами, доставляемыми наукой»¹, а в «уведомлении переводчика» писал, что американец — «рассказчик-мечтатель, то ужасный, то изящный, попеременно насмешливый и нежный, всегда философ и аналитик, любитель магии абсолютного правдоподобия, автор самой незаинтересованной буффонады»². В Делакруа Бодлер также отмечал пламенное воображение, сочетающееся с поисками почти научно точных средств выражения. Все трое были для Бодлера образцами неустанных тружеников в искусстве, не рассчитывавших на внезапное озарение, понимавших, что серьезность искусства обязывает и творца относиться к нему не как к легкой забаве, к «игре». Прямым переложением поэтики Делакруа и Э. По является девиз Бодлера: «Вдохновение — сестра ежедневной работы» — мысль, неоднократно высказываемая им, например, в следующих словах: «Гений (если только можно так назвать неопределенный источник великого человека) должен, как паяц-новичок, рисковать тысячу раз сломать кости наедине, прежде чем танцевать перед публикой... Вдохновение, одним словом, есть

¹ Ch. Baudelaire. Textes inédits, p. 33.

² Там же, с. 45.

вознаграждение за повседневное упражнение»¹. «Есть в слове,— писал Бодлер,— нечто священное, запрещающее нам случайную игру с ним. Обращаться сознательно с языком — значит творить нечто вроде волшебных заклинаний». Так на образном бодлеровском языке выражалось стремление к максимальной содержательности стиха. Известно, какие споры возникали между Бодлером и его издателями по поводу не прекращающегося до выхода в свет книги процесса исправлений и шлифовки. В это время на рабочем столе Бодлера лежали всевозможные словари, а перевод Э. По приводил его в низкосортные кабачки, посещавшиеся простым английским людом. Стремление добиться полной ясности в трудном размере сонета осуждало на терпеливый и упорный труд. По поводу двух последних терцетов первого сонета «Призрак» Бодлер писал издателю: «Я вертел и переворачивал это место на все лады. Всегда будут затруднительные случаи»².

Наконец, в творчестве Делакруа, Э. По и Вагнера Бодлер находил подтверждение своей теории «соответствий» как поэтического мирозерцания, а еще более как конкретного художественного приема. Впрочем, указанные художники вовсе не первые открыли этот закон. Бодлер сам указывал на Гофмана, Бальзака, Сведенборга, Фурье и Лафатера как на его творцов. В «Крейслериане», например, Бодлер обнаружил гофмановскую идею «аналогии и внутренней близости между красками,

¹ Ch. Baudelaire. *L'Art romantique*, p. 419.

² Ch. Baudelaire. *Lettres*, p. 249.

звуками и запахами»¹. Воплощение этой идеи Бодлер видел и в поэзии Гюго. Бодлер исходит из убеждения, что «всеобщий принцип один». Рассматривая «мир как комплекс и нераздельную целостность», Бодлер приходит к выводу, что между чувствами и соответствующими им родами искусств должна быть «взаимная аналогия», «всеобщая аналогия», выражаемая с помощью «символов» или «иероглифов». Убежденный, подобно Делакруа, что художник должен стремиться к универсальному единству, и признавая воображение единственным средством к достижению намеченной цели, Бодлер видит в нем не только осуществление анализа и синтеза, не только чувствительность, но прежде всего «аналогию и метафору», с помощью которых поэт творит «новый мир» и «новое ощущение»². При этом в своих поисках «неисчерпаемых глубин всеобщей аналогии» он должен исходить из общепсихологических представлений. «Красное — цвет крови, цвет жизни... зеленое — это спокойный, и веселый, и улыбающийся цвет природы»³. Это сказано Бодлером в 1846 году. И через тринадцать лет он развивал ту же мысль: «Все знают, что желтое, оранжевое, красное возбуждают и представляют идеи радости, богатства, славы и любви, но имеются тысячи желтых и красных оттенков...»⁴ Таким образом, в основе бодлеровских «соответствий» лежали конкретные, реальные «связи вещей», идей, чувств и различных родов ис-

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 97—98.

² Там же, с. 274.

³ Там же, с. 128.

⁴ Там же, с. 281.

кусств, их выражающих. Это позволяет Бодлеру перевести на поэтический язык не только впечатления от картин Делакруа и от музыки Вагнера, но и общий закон «аналогии и внутренней близости между красками, звуками и запахами». Так возникают знаменитые стихотворения «Соответствия» и «Маяки». Чрезвычайно интересно, как сам Бодлер объяснял «странность» (*bizarregie*) строфы о Делакруа в «Маяках»: *Lac de sang* (озеро крови): красное; *hanté des mauvais anges* (посещаемый злыми ангелами): сверхнатурализм; *un bois toujours vert* (всегда зеленый лес): зеленое, дополнительный цвет к красному; *un ciel chagrin* (грустное небо): бурный и беспорядочный фон его картин; *les fanfares de Weber* (фанфары Вебера): идеи романтической музыки, которые пробуждает гармония его колорита¹. Точно так же Бодлер мог бы объяснить все строфы стихотворения «Маяки» с их необычайно концентрированной амальгамой самых причудливых образов и понятий, прекрасно передающих индивидуальное лицо каждого из восьми художников (Рубенс, Леонардо, Рембрандт, Микеланджело, Пюже, Ватто, Гойя, Делакруа), оставляющих, по словам Бодлера, «как бы музыкальное впечатление». Эту общность между ними Бодлер и выразил единством ритма. Но стихотворение в целом держится на поэтической мысли, которой индивидуальные характеристики художников и идея «соответствий» служат лишь частным выражением. Истинное «соответствие» между художниками в том, что все они —

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 249.

«маяки» благородного и гордого страдания.

Теория «соответствий» уже с самого начала своего возникновения представляла конгломерат реальных и мистических связей. У Бодлера она еще более усложняется, поскольку имеет ясно выраженный полемический характер. Она направлена против омертвляющего вульгарного материализма в философии, догматизма в эстетике и натурализма в искусстве. В основе своей она конкретна и реальна, хотя и закладывает основы для субъективизма символистов. Но и здесь нет никаких оснований ставить знак равенства между родоначальником и его «учениками». Не случайно Фюме сожалеет, что Бодлер не имел таланта Жозефа де Местра, чтобы обосновать свое положение теоретически, а не только в поэтическом резюме¹. Другими словами, Фюме сетует на то, что Бодлер не придал теории «соответствий» законченного догматического вида. Это, впрочем, не помешало большинству исследователей декадентского толка видеть в ней всю «доктрину поэта» и на этом основании относить его к «символистам» или «мистикам». Помье, таким образом, строит целую концепцию *Synästhesien*². Другие идут еще дальше и последовательно возводят эстетику «ученика Фомы Аквинского»³ к теолого-мистической литературе средневековья⁴. Вряд ли

¹ A. Fumet. Notre Baudelaire. Paris, 1926.

² J. Pommier. La Mystique de Baudelaire. Paris, 1932.

³ Так называлась одна из статей («*Mercur de France*», 15/VII 1929).

⁴ Статья R. Fernandat в сб. «*La Muse Française. Baudelaire*». Paris, 1929.

в этом была бы надобность, если бы поняли дух бодлеровской эстетики, вовсе не отвлеченно-догматической, а чрезвычайно гибкой и конкретной, формировавшейся в сложных исторических условиях.

Решительный противник общего упадка эстетики и искусства своего времени, Бодлер в ходе полемики логически приходил к ряду положений, предвосхищавших позднейший декаданс. В его и без того хрупкую эстетическую систему все более и более проникают элементы, расшатывающие и суживающие ее, вносящие субъективизм, разрастание, разбухание какой-нибудь отдельно взятой черточки. Отрицательное отношение к буржуазной «естественности», к мелочному правдоподобию порождает наполовину иронический, наполовину серьезный культ искусственного, редкого, особенно дающий себя чувствовать в художественной практике поэта. Кассань, выделив «две главные манеры»: 1) преувеличения, интенсивность эффектов; 2) поиски и изобретения странного, редкого,— писал: «Мастер в этом Бодлер. Он господствует в этой области. Его ужас перед обыденным, его стремление к искусству, вскормленному действительностью, но ультраличному до эксцентричности, приводили к таким крайностям, что даже «школа» находила его обычно немного слишком увлеченным в эту сторону». Поэтому во всех положительных отзывах современников между строк звучит недоумение и опаска¹. Все это доказывает, как неразрывно слиты

¹ A. Cassagne. La théorie de l'art pour l'art en France etc., p. 304, 315, 317, 318.

в Бодлере стремление к современному содержанию, наиболее полное выражение современной «манеры чувствовать», с декадентскими чертами его «чувствования». Так вырастает обезжизненный пейзаж — болезненный цветок «Парижского сна» («Rêve parisien»), влечение к острым ощущениям и тот акцент на «духе зла», прирожденной извращенности, который Флобер пронизательно заметил в «Искусственном рае». Известно, что в своем дневнике последних лет Бодлер записал: «Де Местр и Э. По научили меня размышлять». Из этой фразы обычно выводится «мистицизм Бодлера» вообще и его «поэтический мистицизм» в частности. Совершенно очевидно, что эстетика Бодлера в целом далека от мистицизма. Однако неблагоприятность буржуазного общества для развития поэзии проявилась в ней со всей силой. Поэтому, чем далее отходит Бодлер от основных, но и самых общих принципов искусства, чем ближе он к конкретным вопросам о характере современной поэзии, тем более узкой становится его точка зрения. И здесь, как и во всех других сторонах мировоззрения Бодлера, глубокие отправные пункты, его, так сказать, прочный базис завершается шаткой надстройкой.

Хрупкость эстетической системы Бодлера состояла в антагонизме «двух полюсов»: материального и духовного, «божественного» и «сатанинского», разрушающих цельность поэтического восприятия мира, уводящих от реального к абстрактно-мистическому. Еще в примечании к стихотворной имитации эллинистического стиля («Franciscae meae laudes») Бодлер писал: «Мистицизм — это дру-

гой полюс магнита, у которого Катулл и его сторонники, поэты грубые и поверхностные, знали лишь полюс чувственности. Только достигая глубочайших бездн падения, воображение по противоположности зажигает светоч высочайших идеалов. Цветы добродетели в фантазии поэта не могут цвести без цветов зла, как свет тем ярче, чем резче тени». В статьях об Э. По Бодлер пытался определить основной характер новой литературы, «литературы декаданса», как гласила академическая кличка-анафема. Бодлер называет «феноменом, который, может быть, умножится с вариациями», тот факт, что молодая «нация начинает декадансом и дебютирует тем, чем другие кончают». Он обстоятельно показывает, как антибуржуазность американского писателя превратила его в «карикатуру», все стремления которой резко противоречат условиям буржуазного существования. Символом таких «немногих поэтических умов» является «умирающее солнце». В нем Бодлер видит «чудесную аллегория души, отягощенной жизнью, которая склоняется к своему горизонту с великолепным запасом мыслей и грез». Для такой души нет выбора между двумя женщинами: той, которая всем обязана одной естественности, и другой, изящной и грациозной, облагородившей «простую природу» своим тонким вкусом и знанием всех средств очарования. Но даже Ферран вынужден признать, что эстетический идеал Бодлера не останавливается ни на мистическом, ни на искусственности: «Он остается более взволнованным, более чувственным, более исполненным печальной человечности. Его искусство имеет

больше нюансов. Прекрасное Бодлер понимает, в отличие от безмятежности Э. По, как смутное и грустное. Эта бодлеровская грусть — человеческая меланхолия, неизвестная По»¹. Можно не согласиться со столь решительно утвержденной «безмятежностью По», но эстетический идеал Бодлера очерчен здесь удачно. Впрочем, для этого стоило лишь обратить внимание на одну из важнейших заметок его дневника. Она гласит: «Я нашел определение Красоты, моей Красоты. Это нечто пылкое и грустное, нечто смутное, оставляющее поле для догадок и предположений»². Стремясь к пластическому, конкретно-чувственному выражению своей мысли, Бодлер дает образы женской и мужской красоты. Первый «заставляет мечтать одновременно, но смутно, о сладострастии и печали», «содержит идею меланхолии, усталости, даже пресыщения, или будь то противоположная идея, то есть пыл, желание жить, сопровождаемые подступающей горечью, происходящей от лишений или отчаяния... Тайна, раскаяние — также признаки Красоты». Мужской тип красоты несколько сложнее. Он представляет интеллектуальный и волевой план того, что в женской оставлено на долю чувств. Это — «воплощение мощи, не знающей употребления», «мстящей нечувствительности» (таков тип денди), «и, наконец, — добавляет Бодлер, — ибо у меня есть мужество признаться, до такой степени я чувствую себя современным в эстетике — *горя*». Это снова

¹ A. Ferran. L'esthétique de Baudelaire, p. 677.

² Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 79—80.

приводит его, как и в возражениях Жанену, к определению характера современной поэзии. «Я не утверждаю,— говорит Бодлер,— что Радость не может сочетаться с Красотою, но я говорю, что Радость является одним из самых вульгарных украшений Красоты, тогда как Меланхолия составляет ей, так сказать, избранную компанию, до такой степени, что я никогда не встречал (уж не является ли мой мозг очарованным зеркалом?),— не встречал типа Красоты, где не было бы печали. Опираясь на такие мысли, а кто-нибудь прибавит: одолеваемый такими мыслями, я, как это видно, не могу не прийти к выводу, что совершеннейший тип мужской Красоты— это *Сатана*, изображенный в духе Мильтона»¹. Это «определение Красоты» убеждает нас в том, что и в последнее десятилетие жизни и творчества Бодлера основной характер его эстетики остается боевым, устремленным к современности, опирающимся на классические традиции. Отвечая на намеки Жанена, Бодлер писал по поводу шокирующих его (Жанена) специфических образов (мертвая голова в суповой миске и т. п.): «Вы ранили меня в мои самые дорогие убеждения. Весь вопрос в подобных вещах состоит в соусе, то есть в гении»². То же самое Бодлер мог бы сказать и по поводу употребляемых им «аллегорий», «эмблем» и «символов».

Кто-то из русских символистов, кажется, Валерий Брюсов, пробовал основать теорию

¹ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 80—81.

² Там же, с. 63.

символизма на базе гегелевской «Эстетики». Это было заблуждением. Отвергая расширительное понимание символизма у Фридриха Шлегеля, Гегель писал: «Эта символичность в нашем значении слова тотчас же прекращается там, где содержанием художественного произведения являются не общие абстрактные представления, а свободная индивидуальность. Ибо субъект есть само по себе значащее, само себя объясняющее. Все, что он чувствует, мыслит, делает, создает, его свойства, действия, его характер,— все это есть он сам, и весь круг его духовного и чувственного выступления не имеет никакого другого значения, кроме как субъекта, который в этом распространении и развертывании себя лишь делает наглядным самого себя как властелина всей своей объективности. Если это так, то значение и чувственное изображение, внутреннее и внешнее, предмет и образ уже больше не отличны друг от друга и являют нам себя не только в качестве родственных между собою, как это имеет место в собственно символическом, а в качестве *единого* целого, в котором явление не обладает никакой другой сущностью и сущность никаким другим явлением вне себя или рядом с собою. Проявляющее и проявляемое сняты, чтобы перейти в конкретное единство». «Но затруднение в этом художественном явлении свободной субъективности состоит в том,— добавляет Гегель,— что нелегко узнать, обладает ли то, что нам представляют как субъект, действительной индивидуальностью и субъективностью или же оно есть лишь

пустая видимость их, лишь голое *олицетворение*¹.

Тщетны попытки опровергнуть Гегеля с помощью Бодлера. «Нет книги более личной, чем его книга»², — справедливо заметил Мартино, тогда как субъективистская лирика символистов, как правило, безлична, туманна, лишена всякой определенности и если имеет успех, то лишь наперекор, вопреки принципам эстетики символизма. У Бодлера, наоборот, еще сохраняется плодотворное единство эстетики и творчества при более резком проявлении в творчестве противоречий эстетики. При этом все затронутые здесь положения его эстетики в лирике развиваются и усложняются трагическим тоном. «Языческой школе» соответствует мучительно-бесстрастная «Красота» («La Beauté»); «моя Красота» превратится в «мой красный Идеал» («L'Idéal»), и все это сольется в одном «Гимне Красоте» («Hymne à la Beauté»). Лирически прозвучит тема неблагоприятности буржуазного общества для развития искусства («Благословение», «Продажная муза») и ряд других тем и образов, воспроизводящих трагедию искусства и поэта, не уживающегося с прозой буржуазной жизни. Но это уже выходит за пределы собственно эстетических вопросов, ибо в поэзии Бодлера воплотилась не только его эстетика, но и все миросозерцание, весь мир мыслей и чувств.

Сам Бодлер в молодости выставлял примеры того, «чего достигают в нашем мире в

¹ Гегель. Соч., т. XII. М., 1938, с. 322—323.

² P. Martino. Parnasse et symbolisme, p. 96.

искусстве, в литературе, в политике, оставаясь радикальным и абсолютным и никогда не делая уступок»¹. В 1849 году Делакура записал в свой «Дневник» такое впечатление от беседы с Бодлером: «Его взгляды показались мне самыми современными и совершенно прогрессивными». Через десяток лет многое, конечно, изменилось в политических воззрениях Бодлера, но это не помешало ему печатно заявить: «Заметьте хорошенько, что в области критики (чисто литературной) я обладаю таким свободомыслием, что даже люблю некоторую вольность»². Бодлер не ошибся, когда назвал себя «современным в эстетике». Сильные и слабые стороны эстетики Бодлера, происходящие из одного источника — из борьбы с начавшимся упадком буржуазной культуры — и неразрывные при их возникновении, теперь могут быть критически расчленены и все здоровое, действительно ценное отделено от заблуждений, от больного и упадочного. К этому и сводилась цель настоящей главы.

¹ Ch. Baudelaire. *Curiosités esthétiques*, p. 37.

² Ch. Baudelaire. *Œuvres posthumes*, 1908, p. 295.

Глава 3 СТИЛЬ



I

Бодлер считал несчастьем живописца, если им интересуются не ради его рисунков; он упрекал в этом самого художника, не предлагая, что можно оказаться в положении «без вины виноватого». Многие исследователи, охотно и пространно толкующие о возлюбленных поэта — Жанне Дюваль и Аполлонии Сабатье, о дневниках и переписке, об «Искусственном рае» и книге «О Бельгии», даже о переводах Э. По, становятся чрезвычайно скупыми на слова, как только очередь доходит до собственно художественных произведений Бодлера. Но ведь известно, что Бодлер вошел в историю литературы, главным образом, двумя сборниками, объединенными между собой если не единством замысла, то общностью идей, настроений, творческих принципов. Автор сам неоднократно называл «Стихотворения в прозе» — «pendant в прозе» к «Цветам зла»¹. В критике имеют распространение некоторые ошибочные мнения о связи поэм в стихах и прозе и об относительных

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 513, 532.

достоинствах тех и других. Отдельные случаи довольно близкого параллелизма (два «Приглашения к путешествию», «Волосы» и «Полмира в волосах твоих», «Вдовы» и «Старушки», «Полночные терзания» и «В час ночи» и другие) привели к теории, согласно которой поэмы в прозе представляют не что иное, как первоначальные наброски будущих стихотворений. Ж. Крепе составил даже целую таблицу таких «соответствий». Между тем в процессе работы над книгой стихотворений в прозе (только немногие из них печатались одновременно с «Цветами зла») Бодлер предостерегал от такого ошибочного впечатления¹. В противоположность этому мнению, сводящему роль поэм в прозе к чему-то вроде полуфабрикатов, существует другое, ставящее их даже выше «Цветов зла». Но такая оценка опять-таки противоречит убеждению автора, всегда смотревшего на «Цветы зла» как на свое главное и любимейшее детище. Он гордился им, тогда как «pendant в прозе», как явствует из заключительных слов посвящения-предисловия, Бодлера не вполне удовлетворил. Кстати, стоит только сопоставить это предисловие с относящимся к тому же времени проектом предисловия к «Цветам зла», чтобы убедиться, какой из книг сам автор придавал большее значение. В одну, как видно из письма к Анселлю, он бросил всего себя (если употребить слова Бодлера, сказанные по поводу творца «Человеческой коме-

¹ В письме к Арсену Гуссе, которому были посвящены «Стихотворения в прозе». — См.: Ch. Baudelaire. Lettres, p. 321.

дии»); в другой он стремился «к описанию современной жизни, или, вернее, некой современной и более обобщенной жизни»¹. Это желание было продиктовано потребностью расширить круг наблюдения без отхода от лирической формы². Избранный жанр «лирической», «поэтической» прозы, дающей не столько объективную картину городской жизни, сколько отношение к ней субъекта и его переживания, определил и особенности композиции. И в этом отношении имеется существенная разница между «Цветами зла» (поэмы в стихах) и «Поэмами в прозе». Если по поводу первых Бодлер настаивал, что это не разрозненные, произвольно собранные стихи, что есть в книге начало и конец, что она написана по определенному плану³, то «композиция» второй рисовалась ему в виде «змеи» («все в этом маленьком произведении сразу голова и хвост поочередно и взаимно»), то есть здесь композиционная связь куда менее органична, чем в «Цветах зла» с их циклами и отделами. Составные части «Стихотворений в прозе», не связанные «бесконечной нитью утонченнейшей интриги», в большинстве случаев сюжетны, как и многие стихи из «Цветов зла». Быть может, здесь сюжетность еще более ощутима; тем не менее «Стихотворения в прозе» не достигают лиро-эпического единства «Цветов зла». Воспроизведению объективной картины городской жизни препятствует лири-

¹ «Стихотворения в прозе» даю в переводе Эллиса, проверенном и исправленном мною.

² F. Nies. Poesie in prosaischer Welt. Heidelberg, 1964, S. 286.

³ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 323.

ческая струя, тогда как лиризм не может проявиться полностью там, где все более определено, суше, аллегоричней и дидактичней, меньше динамики и взволнованности. Однако «Стихотворения в прозе» не только интересный комментарий к «Цветам зла». Они вносят целый ряд дополнительных штрихов в картину поэтических тем Бодлера, не говоря уж о картине общей эволюции его творчества. И главное — они стоят у истоков плодотворной и мощной жанровой традиции — поэтической, лирической прозы, громко заявившей о себе и в русской литературе — от Тургенева до наших дней.

«Цветы зла» были восторженно приняты всеми вождями французского романтизма (Готье, Сент-Бёвом, Гюго) и вождем реалистического направления — Флобером. Естественно, что для всех них главнейшим теоретическим вопросом был вопрос об отношении «Цветов зла» к романтической традиции. Поэзия Бодлера была настолько своеобразна, что все без исключения пронизательные критики сошлись на признании ее несомненной связи с романтизмом и в то же время полной самостоятельности. Такова центральная мысль известного предисловия Готье к «Цветам зла», в издании 1868 года, представляющего развернутый вариант статьи, напечатанной еще при жизни Бодлера и высоко им оцененной. И Готье, и Банвиль, и Леконт де Лиль, и Сент-Бёв, и Флобер говорили, по существу, то, что кратко и образно выразил Гюго: «Вы одариваете небеса искусства неведомо каким мрачным лучом. Вы создаете новый трепет». Быть может, это выражение подсказано Гюго самим

Бодлером. Когда в 1859 году, добиваясь от Гюго предисловия к этюду о Теофиле Готье, Бодлер послал вместе с письмом три посвященных ему поэмы, Гюго в ответном письме и обронил ставшую крылатой фразу. При этом он ссылался как раз на присланные ему стихотворения, в одном из которых («Семь стариков») были такие строки:

Кто может осмеять заботливость печали,
Кто в братском *трепете*, как я, не задрожит¹.

Наиболее глубоко поняли Бодлера Сент-Бёв и Флобер — писатели, обладавшие замечательным критическим талантом. Их суждения Бодлер полностью разделял. Он даже думал использовать высказывания Сент-Бёва в качестве предисловия ко второму изданию «Цветов зла», а письмо Флобера имел в виду во время судебного процесса включить в число так называемых «оправдательных документов». По Сент-Бёву, Бодлер — крайность романтизма, его Камчатка², а по Флоберу — его обновление («Вы нашли способ омолодить романтизм») ³. Обновление романтизма достигалось путем освобождения от всего устаревшего, то есть своеобразной «чистки» романтизма, и приближением к современно-

¹ Все стихотворения, кроме особо оговоренных, даются в переводе Вадима Шершеневича. Цит. по рукописи, которая была любезно предоставлена нам переводчиком незадолго до его смерти (1942 г.).

² Статья Сент-Бёва характеризует Бодлера в числе прочих кандидатов в Академию. Она была популяризирована самим Бодлером в анонимной статье «Реформа Академии» (январь 1862 г.).

³ Г. Флобер. Собр. соч., т. VIII, с. 57.

сти, отказом от идеализации героя и даже, напротив, его критическим анализом.

Применительно к книге Бодлера выражение «l'architecture secrète» стало нарицательным. Вслед за Барбе д'Оревилли, о «тайной архитектуре» «Цветов зла» много писали Ж. Крепе, А. Урусов, Ф. Порше, О. Леви, Д. Моссоп, М. Рюфф. Другие были более осторожны. К. Моклер, например, отвергал идею плана, которому будто бы следовал Бодлер при составлении сборника. А. Пейр считает мнение о строгой архитектурной структуре «Цветов зла» преувеличенным, ограничиваясь констатацией композиционной четкости каждого стихотворения в отдельности¹. Но даже оставляя в стороне вопрос о том, насколько целеустремленным, преднамеренным, рационально-логичным был процесс создания Бодлером своей книги, нельзя отрицать присущей «Цветам зла» внутренней архитектоники. Только это не некая «периодическая система», которую Бодлер «заполнял» элементами — стихотворениями, встававшими каждое на свое место², а закономерность определенного поэтического жанра — жанра большого лирического цикла.

Природой этого жанра, если не родоначальником, то выдающимся мастером которого был Бодлер, продиктовано композиционное

¹ Н. Реуге. *Connaissance de Baudelaire*, p. 70—72.

² Примерно так выглядит подчас у Д. Моссопа комментарий к сопоставительной таблице «порядка стихотворений» в изданиях «Цветов зла» 1857 и 1861 гг. (см.: D. Mossop. *Baudelaire's tragic hero. A Study of the architecture of «Les Fleurs du mal»*. London, 1961, p. 35, 179, 244—249).

единство «Цветов зла». Оно подтверждается органической связью и симметричным развитием тем и образов, контрастными их повторами, внутренними перекличками, концентрической структурой отдельных разделов с опорными, узловыми стихами-центрами¹. К этому следует добавить наличие доминирующих циклов в масштабах всей книги.

Самый значительный в количественном и качественном отношении раздел «Цветов зла» озаглавлен «Сплин и Идеал». Заглавие это настолько характерно, что многие сожалели, что, якобы следуя совету Ипполита Бабу, Бодлер не назвал так всей книги. На это последовало справедливое возражение, что существующее заглавие не менее характерно и даже еще лучше выражает основную концепцию поэта, который неоднократно формулировал ее как «извлечение красоты из зла»².

«Заголовок-каламбур» (определение самого Бодлера) многозначен, как все в «Цветках зла». В заголовке Бодлера узнается и флоревская тягостная задача «создавать из человеческой гнили корзиночки цветов». Но прежде всего это программа поэзии, глубоко лирической и аналитически бесстрашной.

Проблема изображения «зла», то есть язв буржуазной цивилизации, блестяще осуществленная родоначальниками французского критического реализма, «идеализация в обратном смысле», как назвал ее Бальзак, во француз-

¹ O. Levý. Baudelaire. Jeho estetika a technika, s. 245.

² Проект предисловия к «Цветам зла» (Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 4).

ской поэзии впервые поставлена Бодлером. Вся французская поэзия первой половины XIX века (в том числе, за немногими исключениями, и революционно-демократическая) была романтической. Поскольку Бодлер уже пережил крах романтических иллюзий, он смог дать реалистическую интерпретацию романтизма, по-новому заставил прозвучать ряд важнейших общественных тем. Но поскольку, с другой стороны, этот крах сопровождался отчаянием, скептицизмом и бегством от «пошлости жизни», реализм приобретал в поэзии Бодлера характер обобщенно-психологического анализа и самоанализа.

«Новый трепет», который внес Бодлер во французскую поэзию, порожден трагизмом его мировоззрения. Бодлер перенес центр тяжести на действительность (сплин). Идеал, порождаемый этой действительностью, антагонистичен ей и в то же время неотделим от нее. Сквозь мечту о норме, о гармонии явственно проступают черты опустошенности, бесстрастности и изощренности. В поэзии Бодлера как сплин, так и идеал через трагические столкновения приобретают реальные очертания и возникают раздельно лишь для того, чтобы слиться вновь в общем источнике — условиях жизни, которые этот антагонизм неизбежно порождают. Сплин и идеал сталкиваются так мучительно и болезненно, что взаимно проникают и взаимно разрушаются. Причем этот процесс в поэзии Бодлера отразился в бесконечно богатой гамме переходов, нюансов от светлых мечтаний до полной безнадежности, от легкого облачка грусти до бездны мрачного отчаяния. В лучших поэмах

выступают одновременно оба полюса поэзии Бодлера, и мы застаем их в постоянном, непрекращающемся процессе притяжения и отталкивания, в ситуациях, преднамеренно созданных автором, уже прошедшим их сквозь фильтр анализа до того, как в синтетическом виде выразить свою поэтическую мысль. Психологический анализ позволяет Бодлеру объективировать свои настроения, держать контроль над самим собой, и формой такого самоконтроля в не меньшей степени, чем путем к мужественному познанию зла, становится сосредоточенное лирическое размышление. Ярким примером бодлеровской «думы» является стихотворение, открывающее сборник и служащее ему предисловием. В нем дан набросок пороков современного поколения. Правда, его тон не столько конкретно-обличительный, сколько абстрактно-моралистический. Но одна черта его оживляет, именно, беспощадность, с которой возмущенный поэт рассматривает, словно в лупу, мельчайшие проявления различных пороков. Отсюда «цинические» сравнения и эпитеты, олицетворения и сентенции, контрасты и гиперболы, дающие в целом резко очерченную картину моральной деградации. Духовное материализуется, чтобы представить его одновременно как явное и сниженное, чтобы пресечь дорогу всякой трусости и лицемерию:

Мы грязно-тенистым путем, смеясь, идем,
Мечтая пятна смыть своей слезой гадливой.

Появляется Дьявол-Трисмегист (трижды величайший), подчиняющий себе обезволенных и управляющий ими, как марионетками. Мыс-

ли превращаются в «парад демонов», «копашащихся, как миллион кишечных червей»; окружающий воздух смертоносен («невидимая река»). Урок наглядной «психической анатомии» завершается «в зверинце низменном пороков наших мерзких», представляющем типичный пример персонификации отвлеченных этических понятий. Однако неожиданный переход от абстрактных грехов и пороков к более непосредственному злу влечет за собою изменения тона: не торжественная сентенция, а глубоко лирическое обращение с переходом от «мы», «наши» к «ты», «мой». Да и сам порок приобретает такое житейское, знакомое и пошлое обличье, что его постыдятся, но одновременно не смогут не признать. «Это — Скука», наиболее обычное проявление сплина. Она присутствует во всех стихотворениях, воплощающих сплин, и изгоняется лишь обращением к идеалу.

Но поэтическая мысль Бодлера полностью выявляется только там, где сплин и идеал причудливо сталкиваются и пересекаются. Поэт с грустью, болью и каким-то неистовством отчаяния в последний раз, на прощанье, воссоздает вереницу своих лучших надежд, чтобы после безжалостного анализа не оставить от них и следа. Человек, однажды уже переживший утрату иллюзий, забавляется, словно естественно-научным опытом, вызыванием обманчивых призраков и горькой насмешкой над ними. «Опыты быстротекущей жизни» фиксируются, итоги снова сверяются. Не было ли какой-нибудь ошибки, просчета при первоначальном, наспех сделанном заключении? Нет, все правильно, правильнее

быть не может, но почему же от такой правильности захватывает дух, холодеет сердце? Тон беспокойства, тревоги, трепета проходит через всю поэзию Бодлера. Жизнь может разбить иллюзии, осмеять их, но она сама невозможна без стремления к идеалу, без более или менее ясной цели. Об этом говорят стихотворения «Moesta et Errabunda» («Грустные и неприкаянные мысли»), «Путешествие», «Поездка на Киферу» и многие другие. В «Moesta et Errabunda» центральный мотив невозвратимости романтических мечтаний проявляется в переходе от грез Агаты к реальному факту жизни поэта, от романтического рая к миновавшему раю детства, невозвратно потерянному и ничем не заменимому. Поэт поманил надеждой, чтобы тут же ее отвергнуть. В первой части он разрушил иллюзии Агаты, во второй — свои собственные. Человек не может никуда, ни в какой иллюзорный мир уйти от своих мучений.

Такое же столкновение энтузиаста и охлажденного дано в стихотворении «Плавание». Развенчание романтической восторженности, жадных поисков — глубоко захватывающее и драматическое зрелище. «Горькие знания», извлеченные из путешествия, убеждают, что жизнь — «мир, монотонный и мелкий», «чудовищный оазис в пустыне скуки». И за то, что жизнь лишила его всех надежд, что она толкает его к парадоксальному положению «живого трупа», поэт мстит ей страстным возмущением, срывает покровы и «маски» с того, что до него считалось священным и непогрешимым. Не соловьи и жаворонки, а совы дают ему уроки мудрости: «бойся шума

и движенья». В стихотворении «Поездка на Киферу» Бодлер саркастически осмеивает прославленный остров — «пошлое Эльдorado» старых холостяков. На месте традиционного храма Венеры воздвигается «символическая виселица» — колоссально-чудовищная «аллегория» жизни поэта, полной садистских пыток, перед которыми меркнут пытки дантовских грешников. Это символ искупления культа чувственности. Особенность бодлеровского символа состоит в том, что он не разрывает с конкретным; хотя акцент переносится на отвлеченно-психологическое, оно никогда не превращается в голое олицетворение, потому что символ всегда имеет не только обобщенное значение, но и лирически-интимное.

Структурная основа этого большого и сложного стихотворения такова, что повествовательные эпизоды подчинены лирической теме. Контраст и близость двух островов: мифологического и реального — от действительного путешествия, физического и морального, видения трупа и в нем — самого себя, все пронизывающая драматическая ирония раскрывают метафорически-символический смысл переживания, обобщенного до философской «аллегории» жизни¹.

Стихотворение кончается переходом от описания к лирическому восклицанию:

Господь, дай силы мне, чтоб я без отвращенья
Мог ныне плоть мою и душу созерцать!

Здесь символ (*un gîbet symbolique où pendait mon image...* — «символическая виселица,

¹ В. Weinberg. *The Limits of Symbolism*. Chicago, 1966, p. 64—88.

на которой качалось мое подобие») служит средством более резкого выражения душевного состояния, не непосредственного, а прошедшего сквозь сложный мыслительный аппарат, материализованного. Обращением-признанием:

О, висельник смешной! Твои мученья стали
Моими...—

переживание возвращалось к своей первоначальной непосредственной форме, но уже обогащенное наблюдением и размышлением. Оно отразилось в них и в них же нашло свое подтверждение. Поэтому вывод звучит как окончательное, выстраданное знание.

Рядом с развенчанием общего идеала развенчивается и свой собственный. Традиционная тема переосмыляется: Беатриче оказывается в стане врагов поэта, расточающей ласки пошлой толпе. Как обычно, стихотворение «Беатриче» строится по возрастающей кривой трагизма, и измена боготворимой женщины является каплей, переполнившей чашу мучений. Идеал разрушается, но не затронута потребность в идеале, сознание, что без него жизнь теряет всякий смысл. Оттого-то так и чувствительна утрата конкретного идеала, что поэт еще не утратил веру в необходимость идеала вообще. Оттого-то процесс столкновения идеала и действительности еще полон значения и драматизма.

Интересно, как парадоксально отражается этот процесс в самой художественной форме. Когда в стихотворении «Искупление» страдающий просит лишь о сочувствии у безмятежного ангела, уверенный в невозвратимости «ангельского» состояния лично для себя, эта

мысль о фактической невозвратимости светлых чувств контрастирует со строфической замкнутостью, повтором стихов, опоясывающих каждую строфу, их «возвратимостью», а также с самим заглавием стихотворения («Réversibilité» — буквально «Возвратимость», «Обратимость»). Кроме того, здесь стремление к симметрии, повторяющаяся вопросительная интонация придает поэтической мысли большую ясность, убедительность и какую-то неотвязчивость, создающую впечатление энциклопедии сплина на контрастном фоне счастливого невежества.

Тот же контраст использован в «Исповеди». Обстановка близости вдруг порождает неожиданное «ужасное» признание, разрушающее очарование лунной ночи. «Жалобная», «странная», «кричащая» нота — это одна из первых попыток Бодлера проникнуть в чужую душу. В то же время героиня стихотворения — танцовщица — служит здесь символом красоты, униженной «эгоизмом». «Маска» (заглавие другого стихотворения) скрывает страдающий лик красоты.

Мысль о «невозвратимости», «непоправимости» преследует поэта и служит самым характерным проявлением трагического сознания. Обращением поэт обычно делает другое лицо (всегда женское) свидетелем своих мучений и контрастным фоном, а иногда и причиной страданий или части их, реже — якобы сочувствующим переживаниям поэта субъектом. В стихотворении «Непоправимое» после двух строф вопросов о возможности возрождения вырастает образ вопрошающего, тщетно вопиющего о спасении. Появляется Дьявол,

погасивший свет надежды («надежда умерла навсегда»), и, как результат этого — Непоправимое, взрывающее душу, — старое угрызение совести, ставшее чем-то отвлеченным и злоещим ввиду своей вечной неодолимой власти. Наконец, последние две строфы подчеркивают контраст между поэтической выдумкой, разыгранной на сцене театра, в которой добрая фея «повергает огромного Сатану», и комедией реального мира — человеческого сердца, лишённого экстазов, тщетно ожидающего своего ангела.

Для Бодлера характерна способность передавать самые отвлеченные психологические переживания в конкретных, пластических образах. В том же стихотворении укор, угрызение совести оживает, превращается как бы в самостоятельное существо, «питающееся нами, как червь мертвецами, как гусеница дубом», «разрушитель и гурман, как куртизанка, терпеливый, как муравей». «Ум, поколебленный страхом», «похож на умирающего, придавленного другими ранеными», на павшего солдата, которого уже почуял волк и за которым наблюдает ворон. Эти сравнения сгущают и без того мрачные краски и подготавливают густые сумерки, которые обрушиваются на «мучеников дурного пути». А восклицания, вопросы, обращения и сентенции, весь риторический пафос создает лирическую напряженность и взволнованность развиваемой поэтической мысли.

«Бодлеровский элемент» явственно проступает за традиционным романтическим орнаментом. В стихотворении «Голос» уже не мотив «бегства» вообще, а отказ от внешнего

благополучия, от «сладкого пирога», от «декорации» жизни и внешних «фактов» во имя внутренней дисгармонии, изнанки, открывающейся «проницательному» взгляду поэта. Победил не голос «счастья», а голос «знания». Поэт, проникающий во все, что скрыто от обычных взоров, в отличие от официальных мудрецов, называет себя «безумцем». Так же по-новому прозвучали и «Жалобы Икара». Уже начальное противопоставление своих неудач безоблачному счастью «любовников проститутток» придает стихотворению резкость и конкретность, постоянно совмещающуюся у Бодлера с отвлеченностью и обобщенностью поэтической темы. Бодлер призывает на помощь мифологические представления, сильно модернизированные. Появляется даже нечто вроде притчи. Вот, например, амур, усевшийся на черепае человечества и забавляющийся тем, что истощает его на постоянные причуды воображения и бесцельные мечты («Амур и череп»).

В антагонизме идеала и действительности, в их столкновениях и в то же время органическом родстве, неотделимости, проявляется своеобразие исторического момента, отразившегося в поэзии Бодлера. Недостаточность «первоначальной цельности» и невозможность остановиться на полной опустошенности постоянно вновь и вновь возрождают старое противоречие в его самых острых формах. Поэт любит иногда уноситься мечтой в эпоху «детства» человечества. Он воссоздает картины «нормальной» жизни с ее гармоническими отношениями. Но он не обманывает себя иллюзией, свойственной романтикам, возможности

возврата исторически пройденных ступеней. Он не пытается также утвердить царство эстетической действительности на месте действительности прозаической, к чему стремились парнасцы. Не удовлетворяет его и исключительное «пресмыкание» перед прозой, к которому пришли «позитивисты». Бодлер стремится раскрыть духовный мир современного человека, который представляется ему царством сплина, изредка посещаемым неясным призраком идеала, мелькнувший луч которого освещает и усиливает привычный мрак. Проявления идеала, само собой разумеется, довольно однообразны, тогда как сплин в буквальном смысле слова неистощим и многолик.

В стихотворении «Люблю тот век нагой...» романтический идеал античности резко сопоставляется с «сегодня», изображенным уже по-бодлеровски:

А в наши дни, поэт, когда захочешь ты
Узреть природное величье наготы
Там, где является она без облаченья,
Ты в ужасе глядишь, исполнясь отвращенья,
На чудиш без одежд. О мерзости предел!
О неприкрытое уродство голых тел!

.
Но впрочем, в племени, уродливом телесно,
Есть красота у нас, что древним неизвестна,
Есть лица, что хранят сердечных язв печать,—
Я красотой тоски готов ее назвать.
Но это — наших муз ущербных откровенье.

(Перевод В. Левика)

Часто в поисках идеального духовного климата Бодлер обращается к экзотике. Поэт или мечтает о бродяжничестве, или следит за кочующим племенем («Цыганы»), или совершает путешествия в мечтах и воспоминаниях

(«Экзотический аромат», «Волосы», «Приглашение к путешествию»). Экзотический пейзаж нужен Бодлеру не ради колорита (как у романтиков, например, у Готье), не для этнографической достоверности (как у парнасца Леконта де Лиля или в флоберовском «Саламбо»). Бодлер использует экзотику как фон соответствующих лирических размышлений. Ему поэтому достаточно простого намека, двух-трех атрибутов экзотической бутафории (тамариндовое дерево, базальтовые гроты), чтобы достичь нужного эффекта. Если Леконт де Лиль в трактовке экзотического пейзажа знаменует переход от романтической мечты к точному описанию, то Бодлер тот же переход осуществил в плане психологическом. Причудливые запахи и растительность не овладевают всецело его воображением. Волны моря таят в себе «горькие бездны», а грациозную смуглянку ждут не столько сонеты («Даме креолке»), сколько грязь парижских улиц («Жительнице Малабара»). Даже в проникнутое экзотикой воспоминание о собственном «Предсуществовании» вводится дисгармонический момент. Стихотворение, прославляющее покой и негу, оканчивается двустишием, изящный и резкий переход к которому разрушает очарование нарисованного пейзажа, вернее, придает ему какой-то болезненно-хрупкий оттенок. Здесь снова перед нами современный человек, неразлучный с дисгармонией и даже включающий ее в свое представление об идеале, неизменным атрибутом которого является печальное (стихотворения «Грустный мадригал», «Печали луны»). Действительно, идеал Бодлера далек от идиллии. «Красный идеал», «ко-

торый сможет удовлетворить сердце, подобное моему», исключает и «виньеточных красавиц» и «щебечущее стадо больничных красоток». Стремление к мощному («Гигантша») на фоне болезненного современного или, напротив, сплин на фоне идеала,— эти два плана постоянно присутствуют. Тусклый свет реальности зловещей тенью падает на мечту. Лишь редко поэт решается на полный «взлет» («Воспарение»), кончающийся стремительным падением («Жалобы Икара»). Обычно же он ищет свой идеал на земле, хотя и «далеко, далеко отсюда», в идеализируемой женщине, заслуживающей прославления в «гимнах» («Живой факел», «Духовная заря», «Сизина», «Глаза Берты»). Воспоминание о ней гармонизирует всю природу, но в самой этой гармонии заключена величайшая дисгармония: идеал есть всего-навсего плод убегающего воспоминания. На этом противоречивом единстве гармонической дисгармонии построено известное стихотворение «Гармония вечера»:

Час наступил, когда качаются растения,
Цветы кадилами нам запахи струят;
В эфире носятся и звук и аромат;
И вальса томного печальное круженье!

Цветы кадилами нам запахи струят;
Дрожащей скрипки звук — как сердце в
сокрушеньи;
И вальса томного печальное круженье!
И грустен и красив, схож с алтарем закат.

Дрожащей скрипки звук, как сердце в
сокрушеньи,
И сердцу нежному — небытия претят!
И грустен и красив, схож с алтарем закат,
И солнца вечера в кровавом окруженьи...

И сердцу нежному — небытия претят,
Следов прошедшего светлеет возвращенье!
И солнца вечера в кровавом окруженьи...
Потиром о тебе мои мечты горят!

Условность, относительность гармонии и безусловность дисгармонии здесь выражены превосходно. Гармония достигается кольцевым повтором стихов, облегчающим путь от пейзажа к сердцу сначала как сравнению, потом как источнику воспоминания. И тогда уже становится ясным, что пейзаж сам создан «нежным сердцем», что поэт просто показывает процесс в обратном порядке. Это соответствует желанию оживить воспоминание, задержать, замедлить его ход, зафиксировать его огромным напряжением чувствительности, своеобразной «магией слова».

«И сердцу нежному — небытия претят» — это, конечно, вольность переводчика (к сожалению, «размер стесненный» стихотворения делает такие вольности при переводе почти неизбежными). У Бодлера — «нежное сердце ненавидит обширное и черное небытие». Но прелестное воспоминание мимолетно, как гармония вечера. За ней идет ночь, чей призрак уже пугает воображение поэта, сгущает и нагнетает вечерние краски. Когда рушится романтическая мечта о возможности творить «Пейзаж» по своей воле, а прославление «Солнца» сменяется прощаньем с ним («Романтический закат», воспоминание о «знойно-белом лете» в «Осенней мелодии»); когда и покой ушел в далекие воспоминания, то остается все же любовь, опьянение которой развешивает двери в «рай моих грез» («Вино любовников»). Но Бодлер последователен: он разру-

шает и эту иллюзию, сохраняя только убеждение в необходимости идеала. Скептицизм в отношении всех конкретных проявлений идеала ведет к его крайней неопределенности, сказавшейся особенно в прозаических произведениях Бодлера.

В прозаическом варианте этой темы Бодлер не менее оригинален, чем в поэтическом, но богатство оттенков здесь уже приносится в жертву большей определенности и завершенности ситуаций. Вследствие этого яснее сказывается связь и отличие от романтических образцов. Страстный почитатель Гофмана создаст свою «Двойственную комнату», в которой смена грез и действительности уже не легкая, свободная и многократная, как у немецкого романтика, а может произойти лишь один раз и сам переход означает болезненно-мучительное отрезвление. Знаменитые «два плана» Гофмана уже изолировались у Бодлера один от другого. Мир мечты — это искусственно сконструированная «теплица», сторонящаяся свежего ветерка. «По отношению к чистой мечте, к цельному впечатлению искусство определенное и рассудочное — это богохульство». Анализ разрушает «чистую мечту», от него веет холодом погребя, с ним врывается жесткая действительность — судебный исполнитель, пошлая любовница, посыльный из журнала, символизирующие нищету, профанацию чувства и тяжкий труд. Анализ обнаруживает «вечную скуку» и грязь (заплеванный камин), «грубую диктатуру» Времени, «весь адский кортеж Воспоминаний, Сожалений, Конвульсий, Страхов, Томлений, Кошмаров, Негодований и Неврозов. Каждая секунда гово-

рит: «Я — Жизнь, нестерпимая, неумолимая Жизнь!» Прописная буква, которой так часто пользуется Бодлер, обращает все психологические переживания, составляющие жизнь, в нечто враждебное, существующее отдельно и независимо от человека, населяющее «комнату» его мысли, хозяин которой не он, в его власти лишь — силой воображения создать неопределенную «чистую мечту», «высшую жизнь», все качества которой априори должны быть диаметрально противоположны реальной жизни. Но эта противоположность иллюзорна; «это благоухание иного мира, которым я опьянялся с такой изощренной чувствительностью», могло быть порождено только миазмами обычной жизни, как нездоровый корень дает болезненные цветения, как тусклый и унылый городской пейзаж по противоположности вызывает фантазмагорию искусственного «грозного пейзажа» (*terrible paysage*) из «металла, мрамора и воды» («Парижский сон»). Всякая попытка осуществить мечту приводит к презираемой действительности, а значит, и к отказу от мечты, которую сохранить, следовательно, можно лишь ценою максимального удаления от жизни и реального. Но тогда наступает возмездие: мечта превращается в бессодержательную фразу или в экстракт презираемой действительности, в опьянение «вином, поэзией или добродетелью» как тщетное средство защиты от реальности. К романтическому бегству прибавилось отчаяние, вытекающее из сознания призрачности бегства, его насильственности. «Мудрые слова: «Все равно куда! все равно куда! лишь бы прочь из этого мира!» (звучащие в финале, они вынесе-

ны и в заголовок стихотворения в прозе) — обнаруживают отчаяние не только в действительности, но и в мечте. Бодлер сознает, во всяком случае, отчетливо показывает ущербность идеала, все более суживающегося и изощренно опустошающегося. Идеал принимает очертания облаков («Чужестранец»), мечта все более отлетает от возможного («Приглашение к путешествию»), и даже выдвигается парадокс, что она вовсе и не нуждается в осуществлении, что одной мечты вполне достаточно. Так возникают «Замыслы», не предполагающие и даже исключающие свое воплощение. Когда «советы мудрости не приглушены шумом наружной жизни», то есть когда мечта освободилась от гнета действительности, естествен вывод: «Зачем исполнять мечты, если мечта сама по себе достаточная радость». Но надо знать, какими путями Бодлер пришел к такому выводу. Положение: «Я уйду из мира, в котором действие не является сестрой мечты» («Отречение святого Петра»), само в себе уже заключало возможность «чистой мечты», «искусственного рая». Ибо при всякой попытке конкретизации «искусственный идеал» превращался в экстракт отрицаемой действительности. Это было необходимым результатом отвлеченного характера самого отрицания. А отвлеченность в свою очередь объяснялась отходом от конкретно-социальных путей разрешения конфликта идеала и действительности. Бодлер еще не порывает со старыми идеалами, как это сделают впоследствии декаденты. Но в то же время реальное значение этих идеалов ему уже враждебно скрытой в них буржуазной сущностью. Только в отвлеченно-

нераскрытом виде он их еще может рассматривать как источник стремлений. Такое «выветривание» идеалов переносит проблему в плоскость общих вопросов, являющихся, по словам Бодлера, самыми глубокими и сложными. Оно же заставляет более трезво взглянуть на «проклятые вопросы».

Если неоромантики и неоклассики видели цель искусства в изображении идеала, который позитивистами, наоборот, из области искусства исключался, то Бодлер сохраняет оба сталкивающихся полюса. С одной стороны, «тьме низких истин» он явно предпочитает «нас возвышающий обман», с другой стороны, и правда жизни имеет над ним деспотическую власть. Поэтому в ироническом, вернее сказать, в трагикомическом виде предстает одержимый, во имя лозунга: «Жизни в прекрасном свете» иступленно ополчающийся на «негодного стекольщика» (одноименное стихотворение в прозе), предлагающего ему лишь простые стекла, не приукрашивающие жизнь. Но само возмущение понятно, ибо за ним проглядывает желание другой, высшей жизни. Однако достичь ее одержимый может только обманывая себя, прибегая к красивой лжи. Он даже не знает, «которая из двух настоящая» (снова одноименное стихотворение в прозе). Он сам похоронил свой Идеал, свою Бенедикту, но не может забыть о ней ради отвратительной реальности — «маленькой женщины необычайного сходства с покойной». Взбешенный ее ненавистью к идеалу, поэт топает ногой и проваливается по колено в свежую насыпь. «Как волк, попавший в западню, я оста-

юсь, быть может, навсегда прикованным к могиле Идеала». Идеала уже нет, осталось лишь воспоминание о нем, ежеминутно вновь вызываемое под влиянием ненавистной действительности, которая к тому же искривляет и мечты. Но Бодлер еще не замыкается в узких рамках такого идеала, он его не удовлетворяет, в той же мере, как и действительность, идеализированным отражением которой является мечта. Дисгармонию жизни Бодлер в конечном счете предпочитает «гармонии» идеала, потому что она богаче содержанием, тогда как идеал все более и более лишается конкретных определений. К тому же идеал ведет к самоуспокоенности, тогда как неприглядная действительность вызывает недовольство, гнев, возмущение, отрицание. Этими чувствами еще пронизана вся поэзия Бодлера, почему столкновение идеала и действительности сохраняет у него общественное звучание, будь то ироническая горечь противопоставления поэзии и жизни в интимно-личном плане («Суп и облака») или следующий за очарованием пейзажа прозаический и суровый вопрос о куске хлеба («Пирожок»). Желание уйти из мира, где мечта не переходит в действие, и сознание невозможности осуществить это желание, ясно очерченный мрачный сплин и неопределенные очертания идеала («чистая мечта») — такова амплитуда поэтической мысли Бодлера, полной переходов, нюансов, оттенков. Это психологическое разнообразие, не удовлетворяющееся готовыми формулами, не уместяющееся в рамках отвлеченной проблематики, и придает, в особенности, поэзии Бодлера всю ее привлекательность и силу эмоционального воздейст-

вия, жизненность и правдивость, а также и оригинальность тем и образов.

Основной герой лирики Бодлера — «проклятый», «осужденный» (*maudit, le damné*). Поэт мечется между бичеванием порока, зла и его поэтизацией, между обличением буржуазного общества и «эпатированием» буржуа. «При всей *серьезности* взгляда на жизнь и трагизме мироощущения, Бодлер в «Цветях зла» уже *эстетизировал* зло во всех многообразных его проявлениях»¹. Однако у Бодлера ощутим еще полемический характер такой эстетизации. На фоне лицемерных и слабых душ есть своеобразная поэзия в безоглядно-дерзком воплощении зла.

Если общество уже не имеет силы породить из себя Вотренов, то самому поэту приходится «погрязать» (*vautrer*) в пороке, «культивировать свою истерию», как признавался сам Бодлер. С другой стороны, в таком герое сохранится еще известная привлекательность, потому что та горечь и откровенность, с которой он, пусть даже в утрированном виде, обнажает свои раны, свидетельствует о недюжинных задатках, подавленных, не нашедших применения или болезненно, неправильно рвущихся наружу. Вся его жизнь, от рождения до смерти, шаг за шагом, в бесконечных и разнообразных вариантах, взлетах и падениях, пройдет перед нами, овеванная взволнованностью поэта, вдохнувшего в этот образ, как он признался, все свое сердце, всю свою нежность, ненависть и религию (вывернутую).

¹ Б. Сучков. Исторические судьбы реализма. М., «Советский писатель», 1967, с. 161.

Типический герой поэзии Бодлера олицетворяет категорию людей мятущихся, наделенных «феями» («Дары фей») и луной («Дары луны») чувством, для определения которого поэт находит выразительный эпитет — spleenétique (сплинетический). Это «лунатики», мужчины и женщины, больше мужчины, чем женщины, хотя поэт показывает специально женский вариант обреченности («Окаянные женщины»). Первоначально, следуя романтической традиции, Бодлер идеализировал своего героя. Так возник новый Дон Жуан, «нераскаившийся», как гласила первая напечатанная редакция стихотворения «Дон Жуан в аду», хотя остается загадкой, что творится в душе «спокойного героя». Можно все же предположить, что спокойствие это напускное, что следящий за убегающей волной и не удосуживающийся взглянуть ни на кого из своих обличителей Дон Жуан внутренне не спокоен. Но даже ад не страшен тому, кто прям и последователен в своих действиях. «Свободный человек» — двойник моря («Человек и Море»). Отдаленный гул этой стихии часто слышен в стихах Бодлера. Она является символом безбрежности движения и тех «горьких бездн», которые герой носит в себе. Его «красный идеал» воплощен не в виньеточных красавицах и не в чахоточных головках Гаварни, а в леди Макбет, в созданиях Эсхила, в «Ночи» Микеланджело. Так порок становится привлекателен, будучи противопоставлен мелочности и скуке жизни. Но порок не торжествует над скукой жизни, согласно романтической иллюзии, а, наоборот, сам ею порождается и от нее зависит, сам не-

сет ее в себе, правда, в увеличенном, подчеркнуто резком виде. При этом отчетливой предстает вся картина; она становится объясненной, потому что единственно возможная для Бодлера форма возвышения над изображаемым — «сознание в зле» (*la conscience dans le Mal* — последняя, итоговая строка в стихотворении «Неотвратимое») — может быть осуществлена только возведением переживания в некую поэтическую степень, которая объясняет его, указывает ему место в общей системе жизненных отношений и даже относительную необходимость и закономерность в данной ситуации. Понять — не для того, чтобы простить или осудить, а для того, чтобы правдиво изобразить и этим актом объективирования возвыситься над своей собственной природой, а не только, как у романтических предшественников, над презируемым обществом.

В лирике Бодлера заключена подлинная Одиссея сдержанного отчаяния. Как образно выразился Луначарский, поэт словно сжал руками свое сердце, не позволяя себе впасть в малодушие. Он заплачет не раньше, чем надорвет свой голос в гневных и разящих строфах. Он рассказывает о своих страданиях не без достоинства, ибо имел мужество не только вынести их, но и изобразить, а, следовательно, осознав их, возвыситься над ними. Именно поэтому, говоря словами Бодлера, читатель наслаждается даже самими страданиями поэта: настолько гордо и осознанно они обнажены, настолько значителен и поучителен жизненный путь героя. В общем виде этот путь обрисован в стихотворении «Враг» с его выразительным началом: «Мрачную грозою

была моя юность, лишь изредка пронизывали ее лучи солнца».

Мартино справедливо включает этот образ в число характерных бодлеровских сравнений, бесконечно содержательных, являющихся сами по себе поэмами. Но, быть может, в этом стихотворении еще более примечательна строгая выдержанность образной системы в одном ключе, ее удивительная сосредоточенность на одном предмете. Чтобы читатель убедился в этом, приведем стихотворение полностью.

Я прожил молодость во мраке грозовом,
И редко солнце там сквозь тучи проникало.
Мой сад опустошить стремились дождь и гром,
И после бури в нем плодов осталось мало.

Так в осень разума вступил я невзначай,
И грабли надо брать, копать в грядках новых,
Чтоб заново расцвел грозой побитый край,
Где бьет вода из ям, гроба вместить готовых.

Но даст ли вновь цветы, мне сердце веселя,
Как берег у реки промытая земля,
Чей сок загадочный необходим здоровью?

О горький жребий наш! Бежит за часом час,
А беспощадный враг, сосущий жизнь из нас,
И крепнет, и растет, питаясь нашей кровью.

(Перевод В. Левика)

Содержание образа исчерпывается до конца, из него извлекается максимум изобразительных средств, метафора разворачивается на протяжении всего стихотворения. Пушкин скажет «змея сердечных угрызений» — и следует дальше. Бодлер зафиксировал этот момент, змея или червь во всей своей непосредствен-

ной отвратительной реальности подымутся со дна сердца, также превращенного в нечто физически осязаемое. И поэт так обыгрывает эту зримую ситуацию, что она волей-неволей врежется в сознание читателя. В указанном стихотворении «Враг» дана картина юности, оставшейся далеко позади. Лермонтов выразил это, сказав: «Она увяла в бурях рока Под знойным солнцем бытия». Бодлеру уже недостаточно такой краткой, классически ясной метафоры. «Сад» превращен у него в сложную картину, воспроизводящую во всех подробностях пережитые душевные бури и вызванные ими опустошения. Самое отвлеченное выражается через самое конкретное. «Мой сад» — это вся жизнь в различных ее возрастах. Много сил унесла уже юность. Но и «коснувшийся осени идей», человек все еще верен жизни, остается на своем посту садовника, хотя и не может скрыть своего беспокойства, которое выражено не только волнующим вопросом, следующим за описанием, но также и двойным восклицанием: «O douleur! o douleur!» («О скорбь! о скорбь!»)

Это довольно обычная у Бодлера ситуация осенних настроений. С той же композиционной структурой: описания-сравнения (в начале) и лирического восклицания-обращения (в конце) — воспроизводится она в «Осенней мелодии».

I

Мы скоро в холоде очутимся печальном,
И лета краткого прощай, о свет живой!
Я слышу: падают со стуком погребальным
Дрова и на дворе звенят по мостовой.

Зима в меня вошла, и с ней вошли сегодня
Озноб и ненависть с усиленным трудом.
О сердце! Превратись в полярной преисподней,
Подобно солнцу, ты в замерзший красный ком.

Звук падающих дров душою слушать страшно;
Не так звук эха глух, коль строят эшафот.
Мой уподоблен мозг вниз падающей башне,
В которую таран неумолимо бьет.

Мне кажется, что сны нагонит стук унылый,
Что где-то второпях гроб сколотить хотят...
Кому? — Уж лета нет, и осень наступила,
И шумы тайные разлукою звенят.

II

Твоих зеленых глаз люблю огонь печальный,
Но, сладость красоты! — все нынче горько мне.
И нет! Не заменить ни очагу, ни спальне
Мне солнечных лучей, горящих на волне.

Но ты люби нежней! Пускай я буду гадкий,
Неблагодарный я! Ты — мать будь для меня!
Любовница! Сестра! Дари же лаской краткой,
Как осень славная иль солнце склона дня.

Недолог срок! Меня ждет жадная могила!
Позволь прижаться мне к твоим коленям лбом,
Оплавав летний зной, белеющий и милый,
Упитья осени желтеющим лучом!

К сожалению, перевод не передает захватывающую пластику емких метафор и сдержанную мощь гармонии подлинника, в особенности его первой части. Это не романтический осенний «пейзаж души», образцы которого во французской лирике дали Ламартин («Осень», 1829) и Гюго («Осенние листья», 1831), не музыка позднейшей «Осенней песни» (1866) Верлена. Это — пейзаж-ситуация,

жанр, напоминающий пушкинскую «Осень», но, разумеется, с другим идейно-эмоциональным содержанием, со значительно большей символизацией, если под нею понимать соединение образа с понятием¹.

Эта «Осенняя мелодия» звучит как прелюдия к похоронному маршу. Поздняя осень, заменившая поэту своей «эффемерной негой» знойное лето, и та на исходе. Отсюда обостренность восприятий, порождающая и соответствующую образную структуру. Обычное, будничное явление (звук заготавливаемых на зиму дров) получает неожиданное звучание, потому что скрывающаяся за сменой времен года психологическая метаморфоза имеет гораздо более существенное значение и только приблизительно может быть выражена через физическое явление. Монотонные похоронные удары превращаются в «таинственный шум», подобно тому как в предыдущем стихотворении жизненная производящая сила была названа «таинственной пищей». Реалистические детали трансформируются в глубоко психологические эмоции, за примелькавшимся скрыт более глубокий смысл, в быстротечном моменте перед взором поэта проходит вся его прошедшая и будущая жизнь. Драматизм здесь создается движением, незавершенностью перехода. Поэт сводит свои счеты с жизнью, фиксируя, в особенности, ее последний момент.

«Разбитый, но живой» — таков поэт во всех своих стихотворениях, например, в «Разбитом

¹ См.: А. Ф. Лосев. Символ и художественное творчество. — «Известия АН СССР, серия лит. и яз.», т. XXX, 1971; вып. I, с. 3—14.

колоколе». Воспоминания-песни «разбитой души» не похожи на мощные звуки колокола, бодрствующего, как старый солдат. Это, напротив, глухой хрип раненого, забытого под кучей трупов и умирающего в последних страшных усилиях. И здесь настроение передается не непосредственно, а через два развернутых сравнения (главное — колокол и вспомогательное — солдат). Конкретные и резко контрастные образы возникают с правильностью логической цепи. Они значительны не сами по себе, а лишь как посредствующие звенья психологической характеристики, которой придана пластическая выразительность. Могучий колокол сравнивается с бодрствующим солдатом, разбитая душа — с раненым, и отсюда предполагается уже основное сравнение, не проведенное, но выраженное заглавием стихотворения. Первоначально оно называлось «Сплин» и под этим заглавием было напечатано в 1851 году. Но в дальнейшем поэт первый сонет «Сплин» дополнил другими, сохранив, однако, идею — наплыв сплинов. Между четырьмя стихотворениями, названными одинаково, существует известная связь, установленная развитием одного настроения.

«Сплин», — писал Флобер, — произведение, глубоко взволновавшее меня своей правдивостью. Ах! Вы действительно понимаете скуку жизни! Можете не гордиться похвастаться этим!»¹ Как всегда, центральный образ получает свое «инобытие» в бесконечной серии ассоциаций, обобщений и персонификаций, демонстрирующих возрастающую прогрессию эмо-

¹ Г. Флобер. Собр. соч., т. VIII, с. 57.

ций и раздумий¹. Сначала тема раскрывается через конкретный осенний пейзаж и обстановку жилища; затем абстрактнее — через развернутые сравнения (шкаф, кладбище, будуар — вместилище воспоминаний) и метафоры («хромые дни», «снежные годы»); потом сравнение перерастает в новеллу о «Короле дождливой страны», в котором вместо крови течет зеленая вода Леты; и, наконец, мотив возвращается к своему исходному пункту уже с возрастанием трагической ноты: скука, принявшая «пропорции бессмертия», всему придает гиперболически-причудливый характер «застывшего насилия» (*une violence immobile*), по меткому выражению Р. Вивье². Небо превращается в тяжелую крышку, сетка дождя — в решетку, земля — в темницу, в которой тщетно бьется и плачет надежда, побежденная страхом отчаяния, водружающим свое черное знамя. Единоначатие (три «когда») также служит сгущению красок. Появляется ощущение, что превратился в фонтан крови, и тщетно изучаешь себя, чтобы отыскать рану («Фонтан крови»). Иногда удается утишить скорбь никотином («Трубка»), вином («Вино одинокого») или любовью. Но обычно эти средства дают как раз обратный результат: вино еще более обостряет чувства, а любовь выступает в самых низменных проявлениях. Поэтому кровавый поток течет неудержимо, окрашивая в один цвет всю природу. Этот процесс, назван-

¹ B. Weinberg. *The Limits of Symbolism*, p. 37--50.

² R. Vivier. *L'Originalité de Baudelaire*. Bruxelles, 1952, p. 108.

ный Бодлером «алхимией страдания» (в одноименном стихотворении), придает всему монотонность доминирующего мрачного переживания, которого ничто не может рассеять, потому что все, наоборот, является его более или менее верным отражением.

Это качество новоявленного Мидаса, «самого печального из алхимиков», проявляется с неотразимостью «Наваждения». «Проклятые сердца» преследует мир действительности, порождающий и, в свою очередь, отражающий трагическое сознание поэта: границы между объективным и субъективным стираются. Поэтому физическое и может служить для выражения духовного. Например, психологическое состояние отчаяния дается через описание странного, жуткого «мира», лишённого жизни. Сердце оказывается брошенным в «мрачную бездну», и его призыв оттуда создает как бы физическое эхо, долго не умолкающее после того, как произнесено последнее слово мольбы («Из бездны взываю»). И так всегда метафора у Бодлера полностью материализуется. Из нее извлекается максимум пластической изобразительности. Подобно крику из глубины сердца, «погребя бездонной печали» не просто метафорическое выражение, как в романтической поэтике. У Бодлера оно сразу принимает предметную, вещественную форму, чтобы на таком зримом фоне резче обрисовались «сумерки» души («Призрак», I. «Тьма»). Таким же образом традиционная, избитая метафора: небо как крышка гроба, часто встречающаяся у Бодлера, в стихотворении «Крышка» получает ряд дополнительных конкретных определений (*mur de caveau* — стена погребя,

plafond illuminé pour un opéra bouffe — потолок, освещенный для оперы-буфф) и, наконец,

О Небо!..

Ты — крышка черная гигантского котла,
Где человечество горит, как гряда праха!

(Перевод Эллиса)

Всякий человек, как представитель незаметного и бесчисленного человечества, «повсюду претерпевает ужас тайны». Надо сказать, что группа стихотворений, окрашенных беспросветным пессимизмом (преимущественно последних лет, то есть 60-х годов), наиболее абстрактна, лишена лиричности, динамики и сложности лучших стихотворений. Обобщение здесь достигается простым перечислением или даже сентенцией («все», «повсюду»). Часто употребляется форма аллегории («Фантастическая гравюра», «Скелет-землероб», «Пляска смерти»). Характерно, что обычно это описание какого-нибудь произведения изобразительного искусства, со свойственным ему законченным выражением мысли, тогда как лирика Бодлера, напротив, сильна незавершенностью, неоконченностью приговора над жизнью. Поэтому гораздо значительнее стихотворения, правда, тоже пессимистически окрашенные, но дающие тему в развернутом виде со всем драматизмом настоящего чувства. Таково, например, кошмарное видение семи стариков («Семь стариков»), воплощающих все однообразное безобразие мира, и «символическая виселица» на острове Киферы — орудие возмездия, вызывающее в авторе не только отвращение к самому себе, но и огромную боль за человека, переживающего духов-

ное и физическое «разрушение». Комплекс этих чувств и создает столь отличный от романтического образ бодлеровского демона («мой Демон»), которого поэт проклинает в парадоксальной форме похвалы и воспевания («Литании Сатане»). Демон Бодлера — это смесь гордости и презрения к себе, ненависти к окружающей пошлости и бравады; это — всегда живущий в поэте «Предостерегатель», ибо «каждый человек, достойный этого имени», «имеет в сердце... невыносимую гадюку». «Змея сердечных угрызений» — основной мотив лирики Бодлера. Недаром в стихотворении «Служанка скромная с великою душой...» идея вечного, не прекращающегося даже «за гробом» страдания в конце вдруг переходит в личный план, глубоко лирический и скорбный:

Что я смогу сказать душе благочестивой,
Во впадинах пустых увидев слез приливы?!

Но идея эта выражается не только в лирических концовках, хотя в них она, возможно, дана с предельной обнаженностью. Впрочем, еще более показательны в этом отношении греческое слово *Héautontimoriménos* (самобичующийся), полностью раскрывающее содержание поэзии Бодлера и его художественную манеру. Поколению, вышедшему из романтизма, были близки и понятны слова Герцена: смеяться, чтобы не заплакать. Кто сознает себя «фальшивым аккордом», кто «благодаря всепожирающей Иронии осужден на вечный смех», тот «самобичеванию» придает карикатурные формы, шаржирует, чтобы «чрезмерностью убить горечь». Непоправимая судьба! «Непоправимое». Эта абстрактная идея стала

такой обычной и близкой для поэта, что естественно находит для своего выражения «ясные эмблемы», целую сумму примеров (ангел, несчастный, осужденный, корабль). В такой двойственности образа уже заключено нарушение его цельности, и только лучшие поэмы дают необходимое единство, когда идея получает адекватную и конкретную художественную форму.

Раз «все — действие, желание, мечта, слово — бездна», раз сама ненависть — загадочная ненаполнимая бочка («Бочка ненависти»), возникает страх «Сизифова труда» и «головокружения», зависть к «бесчувственности небытия».

Из числ и бытия не выйти никогда нам!

(«Пропать»)

Пугают уже не столько «ужасы мира», сколько жестокая необходимость в нем пребывать, завидуя судьбе твари, могущей погрузиться в «тупой сон». Смерть становится как бы фоном жизни, ее скрытой и единственной целью («Тир и кладбище»). Но тщетно «проклятые сердца» стремятся к «le vide, le noir et le ni» (пустоте, мраку, обнаженности), тщетно они пытаются уверить себя, что сам ужас им приятен. Это лишь бравада. Недаром поэт признается, что завидует игрокам, которые все ужасы жизни предпочли бы небытию («Игра»). Недаром одна из автобиографических заметок Бодлера отмечала с самого детства две тенденции: увлечение жизнью и охлаждение к ней. Эти тенденции развивались параллельно по закону полярности, характерному для всего духовного облика Бодлера. Поэт по-

нимает, что только «побежденный человек», «побежденный разум», когда-то бывший «возлюбленным борьбы», может жаждать небытия. Духовный брат Ивана Карамазова, он не до тридцати только лет, а до конца своих дней будет любить «клеякие листочки». Поэтому призыв к смерти обращается лирическим прощанием с жизнью, со всеми надеждами, несбывшимися и обманутыми («Жажда небытия», «Путешествие»). Более того, в нем всегда сохраняется протест против жизни, не оправдавшей чаяний, без которых она бессмысленна. Смерть не провозглашается высшим состоянием (декадентская тема); но лучше смерть, чем «живые трупы»: «ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts» — «старое тело, бездушное и мертвое среди мертвецов» («Веселый мертвец»). Но и смерть — лишь продолжение ужасной жизни («Погребение проклятого поэта»). Грань между жизнью и смертью стирается — настолько жизнь омертвлена. Надежда на смерть как на путь к «новому» — центральная идея большого (в тридцать шесть строф!) стихотворения «Плаванье» (прекрасно переведенного М. Цветаевой), разбивается о другую идею — вечность человеческих страданий и забот («Скелет-землероб», «Служанка скромная с великою душой...» и другие). Даже любопытство человека, жаждущего увидеть что-то новое, смертью не будет удовлетворено («Мечта любознательного»). Как «туманы и дожди» лишь обостряют скорбь и растравляют раны, как случайная близость с женщиной оставляет только горький осадок, так и небытие не может удовлетворить «еще живого». Обращение «зловещего поэта» к «двум добрым сест-

рам», «разврату и смерти» («Две сестрицы») — этот взрыв отчаяния — самим автором лишается ореола достойного выхода. «Поэт, действительно верный своему назначению», как выразился Бодлер в одном из своих «Салонов», видит в своей непоправимой судьбе единственное утешение и славу — самопознание. Правда, он призывает смерть, но лишь как логический вывод из длительного и глубокого размышления о жизни. Образцом такого неторопливого сосредоточенного размышления является стихотворение «Раздумье»:

О Скорбь! Спокойной будь и мудрою. Тобою
Был вызван Вечер. Он к тебе нисходит. Вот.
И сумрак обволол окрестность пеленою,
Несущей — мир одним, другим — мильон забот.

Покуда смертные преподлюю толпою
Раскаянья вкусить идут на праздник тот,
Хлыстом нещадно бьет их Наслажденье злое.
О Скорбь! Вдали от них пусть руку мне пожмет

Твоя рука! Смотри: с балконов небосвода
Умершие глядят, в одеждах ветхих, Годы,
И Сожаление смеется над водой.

Диск солнечный заснул под аркой, умирая;
Следи, любимая: огромный саван свой
Ночь сладостно влачит, к Востоку выступая!

Это стихотворение очень типично для аналитического метода Бодлера. Поэт обращается к своей «скорби» со словами успокоения, наделяя ее самостоятельным существованием. Грустная торжественность всего стихотворения (функция прописных букв) соответствует его идее. Это уже не романтически-истеричное, а сосредоточенно-сдержанное противопоставление своей боли «презренной толпе смерт-

ных, погоняемых кнутом наслаждения». Если в самопознании — единственное отличие поэта от толпы, то сосредоточенность — необходимое условие для осуществления «сознания в зле». Она является обычным состоянием поэта, определяющим характер его лирики, в которой поток непосредственного чувства как бы пропущен сквозь мельчайший фильтр, освободивший его от всякого «лирического беспорядка», от всех примесей, затемняющих прозрачность осознанного чувства, подвергнувшегося анализу и синтезу. Количество излучаемых лучей при этом сокращается, все сводится, путем небывалой концентрации, к минимуму слов, нагруженных смыслом до предела, но зато каждый такой луч отражается очень рельефно, тем более что он падает не на обычную зеркальную поверхность, а на выпуклую или вогнутую, рождающую гротеск. И при всем том в стихотворении всегда бьется лирический пульс, хотя, чтобы почувствовать его, нужно проникнуть в замысел, никогда не выступающий в обнаженном виде.

II

Бодлер отправляется от романтической традиции и через доведение до предела ее тем и образов выходит на совершенно новый путь. Особенно сильна романтическая традиция в ранних стихотворениях, посвященных теме поэта, теме, детально разработанной в мировой поэзии романтизма, в частности, у французских романтиков (Виньи — «Чаттертон», Мюссе — «Ночи», Леконт де Лиль — «Умершему поэту» и др.). Идеал парения над жизнью под-

сказывает романтический символ, реализованный в знаменитом «Альбатросе» с его выразительной концовкой:

Поэты, схожи вы с заоблачным владыкой,
Кому смешна стрела, кто близок был ветрам!
Вы так же изгнаны на землю, где, средь гика,
Крыло гигантское ходить мешает вам.

Картина Э. Делакруа «Тассо в темнице» является для Бодлера эмблемой души поэта, задыхающейся в четырех стенах реальности («На картину «Тассо в темнице» Эжена Делакруа»). Из картины Делакруа Бодлер извлекает элемент всеобщего, частный факт обобщает до степени закона. Но в лучших стихотворениях широкое обобщение сливается с глубоким лирическим чувством, раскрытым в его конкретности. Примером такого слияния может служить «Благословение». Патетическая возвышенность стиля свидетельствует о том, что перед нами разыгрывается мистерия жизни поэта, часто оборачивающаяся фарсом (отсюда иронический оттенок заглавия). Драматический характер происходящего подчеркнут настоящим временем глаголов и обильным введением прямой речи (монологи матери, жены и самого поэта). Переход от ужасов материнских проклятий к наивной простоте детских лет приобретает форму резкого контраста простодушия ребенка и злобной жестокости людей, которая сопровождает поэта через всю его жизнь. В обратном регистре звучит переход от злорадно-истерического крика жены к самоапофеозу заключительного обращения поэта к богу. В нем раскрывается романтический идеал поэта, украшенного «таинственным венком» страдания.

В связи с этим поэтика заключительной части носит отпечаток некоторой абстрактности, тогда как начало было пластически-конкретным. Зато в ней превалирует непосредственно лирическая стихия. Пафос негодования сменяется пафосом надежды. Пережитые страдания подготавливают апофеоз страдания как единственного права на бессмертие. «Что без страданий жизнь поэта?»— от этой гордости романтиков у Бодлера еще многое сохранилось. Недаром за два года до смерти он писал Сент-Бёву: «Я только что нашел восхитительную оду Шелли, написанную на берегу Неаполитанского залива и кончающуюся такими словами: *«Я знаю, что я из тех, которых люди не любят, но которых они вспоминают! В добрый час! вот поэзия»*¹. Поэтому высшее назначение искусства, по его мнению, и состоит в том, чтобы выражать гордое страдание, «души отчаянной протест». Эта функция искусства выражена в «Маяках». Восемь строф, восемь индивидуальных характеристик, передающих в сжатом виде манеру и преобладающий дух творчества каждого художника, подготовляют заключительные три строфы, «ударные», как все концовки Бодлера. К этому пункту стремительно движется все стихотворение, наподобие того как в новеллах Э. По, по словам Бодлера, все связуется развязкой. Сложная система «соответствий» уступает место основному соответствию судьбы каждого художника «маякам» гордого страдания:

Проклятья, жалобы и богохульство смеха,
Восторги, крики, стон, молитвы, наконец,

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 430.

О, повторенное в ста лабиринтах эхо,—
Чудесный опиум вы для людских сердец!

То крик, что часовой стократно повторяет,
Приказ, что передан сквозь сотню рупоров,
И зов охотников, что по лесу блуждают,
И отблеск в крепостях зажженных маяков!

И доказательств нет прекраснее на свете,
Чем то свидетельство величия людей,
Тот плач, катящийся к столетию от столетья,
Чтоб умереть, господь, у вечности твоей!

Если уже в «Альбатросе» изображено фактическое положение поэта, его комический и жалкий вид среди «мирской суеты», то в «Благословении» и «Маяках» даже не возникает дилеммы «Альбатроса»: поэт или все, когда он свободен, или ничто, когда он свободу свою утратил. Но, во-первых, эта свобода всего лишь в плотно запертой мансарде («Пейзаж») ¹, а, во-вторых, такая идиллия возможна только в поэтической мечте, в иллюзии. Но поэт, подобный Бодлеру, имеет мужество признать победу действительности над иллюзорной мечтой. Как правило, он смотрит на мир сквозь простыне, а не цветные стекла, акцентирует не на желаемом и должном, а на фактически существующем. Он знает, что от зимы не укрыться, что современная Муза не настраивает на идиллический лад. «Больная» и «продажная» — вот ее исчерпывающие определения. «Современный поэт», поэт «болезненных рас», имеет дело с «изобретениями наших запоздалых муз», лишенных здоровья античности. Стихотворение «Больная муза» развивает тему стихотво-

¹ Этот мотив сближает бодлеровский «Пейзаж» с предисловием Готье к «Эмалям и камням».

рения «Люблю тот век нагой...», но в обратном порядке и с большей конкретностью. Мы видим эту вечную спутницу поэта со следами безумия и ужаса на бледном челе, с роем ночных призраков в застывших зрачках. В «Продажной музе» детали еще более резкие (*pieds violets* — окованные (буквально — фиолетовые) ноги), соответствующие жалкому и позорному положению музы, вынужденной «петь молитву, в которую нисколько не веришь», и разоблачающие традиционно-романтическую трактовку этой темы беспощадной правдивостью в духе «Утраченных иллюзий» Бальзака, чему служит и чисто словесное мастерство (*des palais, top palais* — фантастические дворцы и реальное небо: вместо романтических мечтаний — угроза самого прозаического голода).

Смех и слезы в своем сочетании порождают «всепожирающую иронию». Поэт, утративший свой «ореол», который невозможно сохранить в сутолоке жизни, потешается предположением, что недостойный самозванец может завладеть им («Потеря ореола»). Тот же фарсовый конец использован в другой поэме в прозе «Эрот, Плутос и Слава». Поэт, во сне устоявший против искушений любви, богатства и славы, пробудившись, тщетно их призывает. Трагикомическое впечатление производит характеристика, которую дает поэту враждебная ему «стая порочных демонов» («Беатриче»):

«— Вы видите вот там, внизу, карикатуру?
Безумец Гамлета задумал корчить сдуру!
Рассеян мутный взгляд, он немощен и нищ,
Не правда ли, друзья, как жалок этот хлыщ?!»

Шут в вечном отпуске, комедиант без сцены,
Кривлянием себе набить он хочет цену,
И песней жалобной, десятком жалких слов
Он силится увлечь и мошек и орлов.
Нам, изобретшим все подобные уловки,
Он преподносит их в бездарнейшей трактовке».

(Перевод Ирины Озеровой)

Но даже измена той, которую он считал своим идеалом — она оказалась среди враждебной поэту толпы, — не наносит таких страшных ударов по его гордости, какие он испытывает от самокритичных «Полночных терзаний». «Прожорливая ирония» этого «экзамена» свидетельствует о том, что поэт понимает условность своего превосходства над пошлым обществом. Поэт уже не столько бежит его, сколько бичует себя за сходство с ним, за подвластность общим антиморальным законам. Оставшись наедине со своей совестью, он подводит итог бесчестно проведенному дню. Сумерки, зажигающие огни фантазии («Вечерний сумрак»), дающие отдых и покой («Конец дня»), пробуждают также и «змею сердечных угрызений». Близкое к «Полночным терзаниям» стихотворение в прозе «В час ночи» заканчивается такой выразительной мольбой: «Боже милосердный! Дай мне создать несколько хороших стихов, которые доказали бы мне самому, что я не последний из людей, что я не ниже тех, кого презираю». Поэтому поэт отстаивает свое право на «Одиночество». Кто презирает «радости» и «проституцию приятельства», тот рад возвращению за баррикады одиночества, где он если и будет страдать, то от себя самого, а не от «тирании человеческих лиц», «ужасной жизни», «ужасного города».

Нельзя не заметить, что это принципиальное одиночество столь же вынужденно, как и «Героическая смерть» в «упоеании искусством», являющимся для обреченного художника своего рода опиумом со страшным отрезвлением. Это подвиг, в котором «смешались лучи искусства со славой мученичества».

Так вырастает сложный образ поэта, «благочестивого» и «прóклятого». Он мелькает то здесь, то там, проходя через большинство стихотворений, раскрываясь целиком или какой-нибудь одной стороной. Кровь течет из всех его пор («Фонтан крови»). Он похож на флакон, содержащий резкие запахи «человеческих миазмов», «жизнь и смерть своего сердца» («Флакон»). Его песни подобны предсмертному крику раненого («Разбитый колокол»). «Душа старого поэта бродит в водосточной трубе с печальным голосом продрогшего призрака» («Сплин»). Знаменитые поэты несут в игорные дома плоды бессонных ночей («Игра»). Если не в азарте, он ищет забвение в трубке («Трубка») или в вине, которое сообщает ему «надежду, юность, и жизнь, и гордость — это сокровище всякой бедности, делающее нас победителями и похожими на богов» («Вино одинокого»). Но бывают минуты, когда само солнце может быть сравнено с поэтом («Солнце») и даже печаль поэтизируется, утрачивая на время свою горечь:

Когда же на землю, печали обреченной,
Свою слезу луна уронит потаенно,
Поэт почтительный, враг сна, в ладонь возьмет
Тв бледную слезу, что на землю упала
(В ней отсвет радуги, как бы в куске опала),
И в сердце спрятавши, от солнца сбережет.

(«Печали луны»)

Но эти относительно светлые мгновенья очень редки в жизни поэта. Обычно над ним, как рок, висит его злая судьба, преследующая его даже и за «гробовым входом» («Погребение проклятого поэта» куда безотрадной стихотворения Леконта де Лиля — «Умершему поэту»).

Поэт может быть несчастен как человек, но культ искусства служит ему путеводной звездой, сами страдания являются источником вдохновения. В искусстве осуществляется познание себя и других. Через него поэт отделяется от ненавистной ему толпы. Нетрудно заметить, что два последних положения порождают противоречие, не формальное, а жизненное: искусство и приближает к действительности, и отдаляет от нее. Противоречие, весьма характерное для современных поэту людей искусства, но особенно отчетливо проявившееся в жизни и творчестве Бодлера. Поэтому необходимо проследить, как оно возникало и развивалось, какие сложные последствия имело для целого ряда других смежных вопросов. Прежде всего укажем, что в понимании назначения искусства у Бодлера сливаются объективные и субъективные моменты. Искусство рассматривается не только как особая форма отношения к миру, познания мира, но преимущественно как форма самоопределения творящего субъекта. Оно дает ему единственную оставшуюся еще радость — выразить в строгой форме прекрасного душевную дисгармонию и познать ее в самом себе. В его непоправимой судьбе — это единственное удовлетворение:

Одновременно свет и тени,
Дух, превращенный в зеркала,
Колодец Правд, где свет и мгла,
Где звезд багровых отраженье;

Маяк, что бездна нам зажгла,
И адских милостей горенье,
Со славой вместе утешенье,—
Вот в чем познание Зла!

(«Неотвратимое»)

Отсюда заключительные слова «молитвы»,
обращенной к Сатане:

Упокой мою душу под деревом познания,
Близ тебя, когда свежей одето листвою,—
Новый Храм — заблестит оно над тобой.

(«Литании Сатане», перевод В. Левика)

В этих стихах Бодлер изумительно точно определил отличительные черты своего поэтического мышления. Среди них одной из главных является свойство мрачного самоанализа, неоднократно служившее предметом изображения поэта. Образ «самоистязателя» передает эту особенность с предельной резкостью и наглядностью. Внутреннему раздвоению придана очевидность внешнего (в первой части), а затем показанная раздвоенность получает свое объяснение. Это уже не просто «сердце, ставшее своим зеркалом»:

Я зеркало, куда глядят
Зловещие глаза колдуньи!

Я — рана, нож я в тот же миг!
Щека и со щекой расправа!
Орудье пытки и суставы!
И жертва я, и я мясник!

Вампир я, кто сам дух свой гложет,
Один из проклятых я тех,
Кто осужден на вечный смех
И улыбаться уж не может!

(«Гэаутонтиморуменос»)

Поэт, принужденный «культивировать свою истерию с наслаждением и ужасом», сам содрогается и других заставляет содрогаться перед известной одному ему «алхимией страдания». Он отдает себе полный отчет в парадоксальной односторонности подобного искусства и, как бы продолжая перечисления «Самоистязателя», говорит о себе:

Художник я. И мне насмешник-бог
На сумраке писать — увы! — велит там!
Как повар я с загробным аппетитом,
Свое сварив там сердце, съесть бы мог.

(«Призрак», I. «Тьма»)

И как ни мучителен метод такой поэзии, как ни трагична судьба того, кто познает зло через его отражение в себе самом, поэт бичует себя за отклонение от этого пути. Он упрекает себя за промедление:

Ленивый послушник! Когда же превращу я
Любовь моих очей, работу рук простую
В живое зрелище печальной нищеты?

(«Скверный монах»)

С этим связаны постоянная неудовлетворенность и сомнение в своих силах («Враг») с вариациями на выражение Гиппократы: «Мал — Времени, Искусства — долог срок» («Неудача»). Отсюда возникает даже надежда на смерть, которая, возможно, поможет художнику проникнуть в таинства природы («Смерть художников»). Одна из поэм в про-

зе «Галантный стрелок» в иронической форме запечатлела ту же тему упорного стремления к «попаданию в цель», к достижению совершенства в искусстве. Другая поэма, «Исповедь художника», разворачивает эту тему уже в трагическом плане. Напряженность эстетического созерцания влечет за собою мучительное страдание, заставляющее художника воскликнуть: «О! неужели же вечно страдать или вечно убегать от прекрасного? Природа, безжалостная волшебница, соперница, всегда победоносная, оставь меня! Перестань искушать мои желания и мою гордость! Созерцание прекрасного — поединок, где в ужасе кричит художник перед своим поражением».

Как уже было сказано, кроме самопознания, поэта влечет и чужая жизнь. Он пытается заглянуть не только в свою душу, не только в глаза возлюбленной («Желание изобразить»), но и в «окна» чужих домов. «Для души, уставшей от жизненных бурь», остался еще порт искусства, осталось «тайное и аристократическое удовольствие наблюдать» тех, кто «имеет еще в себе силы желать, жажду путешествовать или обогащаться» («Гавань»). Чаще, впрочем, поэт наблюдает родственные ему натуры, «подобные умы».

«Поэт и философ» (для Бодлера это близкие понятия) любят изучать жизненных калек. «Что презирают они (поэт и философ. — М. Н.), — так это радость богачей. Эта сутолока в пустоте не имеет для них ничего привлекательного. Наоборот, их неудержимо влечет ко всему, что слабо, разбито, опечалено, сиротливо». «Он (поэт) распознает сразу бесчисленные легенды обманутой любви, от-

вергнутого самопожертвования, невознагради-
мых усилий, голода и холода, переносимых
покорно, молчаливо» («Вдовы»). Он смотрит
в «окна», зная, что за каждым «бьется жизнь,
грезит жизнь, страдает жизнь». «И я ложусь
в постель, гордый тем, что я жил и страдал
жизнью и страданиями других людей, как
своими собственными». «Быть может, — закан-
чивает Бодлер свою поэму в прозе — вы ска-
жете мне: «Уверен ли ты в том, что твоя ле-
генда правдива?» — Какое мне дело до того,
чем может оказаться действительность вне
меня, если она помогла мне жить и чувство-
вать, что я живу и что я из себя представляю»
 («Окна»). Центр тяжести здесь все же не в
приоритете искусства над действительностью,
а в противоборстве с нею, в безучастности
к жизни других. Руководствуясь жаждой
знать и сочувствовать, поэт и в «толпе» всегда
выберет объект, достойный наблюдения.
«Многолюдство, одиночество: термины тожде-
ственные и заменяющие один другой у дея-
тельного и плодовитого поэта. Кто не умеет
населить свое одиночество, не сумеет и быть
одиноким в деловой толпе». «Поэт владеет
тем несравненным преимуществом, что он мо-
жет, по желанию, быть самим собою или дру-
гим». «Одинокий и вдумчивый прохожий
извлекает особенное упоение в этом общении
с толпой. Кто легко обручается с толпой,
знает лихорадочные наслаждения, которых
вечно лишены эгоист, замкнутый, как футляр,
и лентяй, свернувшийся, как улитка. Он вос-
принимает, как свои, все профессии, все радо-
сти и горести, какие ему удастся увидеть. То,
что люди именуют любовью, слишком мелко,

слишком узко и слабо в сравнении с этой невыразимой оргией, с этой священной проституцией души, которая безраздельно отдается, сама поэзия и само великодушие, показывающемуся непредвиденному и проходящему незнакомому» («Толпа»). Парадокс «многолюдства и одиночества» не в состоянии скрыть трагизма, на основе которого он возник. Бодлер понимает, что художник, уже как таковой, принужден обязательно выходить за пределы своей личности, должен быть общительным и жаждущим человеческого общения, должен смешаться с «толпой», вступить в мир, приносящий, правда, ему страдания, но не ускользающий от его внимательного взора. А с другой стороны, его охватывает чувство презрения к «проституции приательства» («Одиночество»). Следовательно, только в искусстве он еще способен выйти из заколдованного круга одиночества. Через него он сближается с людьми, интересуется человеческими судьбами. Недаром Бодлер, как бы предваряя Маяковского, сближает поэта с солнцем:

О свет питательный, ты гонишь прочь хлороз,
Ты рифмы пышные растишь, как купы роз,
Ты испарить спешишь тоску в просторы свода,
Наполнить головы и улы соком меда;
Ты молодишь калек разбитых, без конца
Сердца их радуя, как девушек сердца;
Все нивы пышные тобой, о Солнце, зреют,
Твои лучи в сердцах бессмертных восходы греют.

Ты, Солнце, как поэт, нисходишь в города,
Чтоб вещи низкие очистить навсегда;
Бесшумно ты себе везде найдешь дорогу —
К больнице сумрачной и царскому чертогу!

(Перевод Эллиса)

Искусство сообщает смысл жизни, раскрывая ее закономерности и определяя функцию художника как активного действующего лица: оно труд, радостный и тяжелый. Через многие стихотворения Бодлера проходит, обычно стороной, образ «деятельного и плодовитого поэта», поэта-труженика, склонившегося над своей работой, уставшего от нее, как люди физического труда («Предрасветные сумерки»).

Познавая себя и других, выражая гордое страдание, поэт стремится, во-первых, вызвать сочувствие близких ему по духу людей, а во-вторых, отделиться от пошлой толпы и даже нарочито «эпатировать» буржуа. В соответствии с этим у него как бы два стиля, в целом составляющие своеобразие того, что можно назвать бодлеровским лиризмом. Первый — волнующий, проникновенный и скрытый — рассчитан на друзей, второй — обнаженный, язвительный и желчный — предназначен для врагов. Точно так же, как круг наблюдения, определяет Бодлер и круг своих читателей. Как он сочувствует другим, такого же сочувствия он ждет от своего читателя. Эта мысль вместе с ответом на вопрос, почему немногие могут его понять, выражена в «Эпиграфе к осужденной книге».

Вы, кто буколику лишь знали,
Кто трезв и тих простой душой,
Отбросьте этот том с тоской!
Том оргии и сатурналий!

О, коль у Сатаны не взяли
Слог риторический вы свой,
Отбросьте! Я для вас — больной;
Меня поймете вы едва ли!

Но если любит взор скользнуть
В пучине без очарований,
Читай меня, чтоб полюбить!

Дух любознаний и страданий,
Коль хочешь рая досягнуть,
Жалей меня!.. Иль — проклят будь!

Заключительный стих, кажущийся некоторым комментаторам «несколько крикливым», не является все же неловкой обмолвкой. «Пожалей меня», проникнись «братским трепетом», «иначе я тебя прокляну» — вот доминирующая нота в отношении Бодлера к своему читателю. Этого последнего всегда имеет в виду поэт. Недаром предпосланное сборнику «Вступление» заканчивается полным отождествлением автора с читателем как братом-двойником (*mon semblable, — mon frère*). Не однажды Бодлер задумывался над своим будущим читателем («Тебе мои стихи...»). Потому что трагична судьба «Старого паяца», в чей балаган уже не заходит публика — «образ старого писателя, пережившего то поколение, которое он забавлял с таким блеском». В другой поэме в прозе «Собака и флакон» поэт обвиняет публику в пошлости вкусов, чуждающихся всего изысканного. Л. Н. Толстой говорил, что у искусства имеются два самых страшных врага — пошлость и изысканность. Ярый враг пошлости, Бодлер часто из духа противоречия впадал в крайнюю утонченность и изысканность. Этому в значительной мере способствовали взгляд на поэта как на «мага» («магия слова»), идея «соответствий», развитая, кроме статей, в нескольких стихотворениях («Соответствия», «Маяки»),

культ запахов, делающий Бодлера, по мнению некоторых, родоначальником «литературы для обоняния», стремление к искусственному («Парижский сон»), к очень резкому, парадоксальному. В результате получалось то, что принято называть маньеризмом Бодлера.

И действительно, у него нередко встречаются крайне изощренные образы, усложненные к тому же изысканной рифмовкой. Так, в стихотворении «*Sed non satiata*» игра рифмами (*havane, savane, se ravane, caravane*) привела к туманному уподоблению («Фауст саванны») и к ряду манерных метафор (любовь, щеголяющая на губах; желания, отправляющиеся к цистернам глаз возлюбленной, и т. п.). Однако можно говорить о манерности Бодлера и в более глубоком смысле. Еще Гегель заметил, что у великих художников высшая манера состояла в отсутствии всякой манеры, в полном слиянии с предметом изображения. Но предметом изображения в поэзии Бодлера был сам поэт. А ему, как выразился Теофиль Готье, особого рода «маньеризм» был в такой степени свойствен, что отступление от него сразу сочлось бы за нечто в высшей степени манерное и не соответствующее духовному облику поэта. Наоборот, утонченность стиля, его сложный состав вполне соответствуют миру усложненной мысли и обостренного чувства. При этом, в отличие от позднейшей сложности символистов, Бодлер стремится к максимально ясному выражению самого сложного переживания. Он сторонится неопределенности, даже акцентирует мысль и образ в целях большей наглядности. Виртуозно владея формой сонета, Бодлер «в размер

его стесненный» (Пушкин) заключил свой пропущенный через фильтр анализа, обдуманый лиризм.

Ведущие черты стиля этой энергической, волевой лирики, действующей в союзе с подчиненной ей фантазией, определены в поэме в прозе «Тирс», посвященной Францу Листу. Тирс — эмблема искусства; «цветы — полет «фантазии» вокруг «жезла» — «воли», прямой, твердой, непреклонной». «Линия прямая и линия арабески, намерение и выполнение, непреклонность воли, гибкость слова, единство цели, разнообразие средств» — эти черты стиля соответствуют цельному образу «философа, поэта и артиста», «певца сладострастия и вечной тоски» с его «песнями наслаждения или невыразимой печали... непонятными размышлениями». Окончательный же вид бодлеровскому стилю придает утверждаемый им образ красоты.

Бодлер не считал искусство зеркалом, отражающим жизнь без выбора. Предмет искусства — красота, и потому претензии безобразного на непосредственное изображение отклоняются («Зеркало»). Оно должно быть эстетически преобразено. В этом и состоит главнейшая функция искусства. Но, преобразая безобразное и тем самым все более отдаляясь от предмета, красота приобретает черты бесстрастной, жестокой богини. Это ее месть миру, который не стоит того, чтобы из-за него волноваться. Но это «бесстрастие» как живая реакция на несовершенство мира иное, чем у парнасцев, для которых оно в конечном счете становилось самодовлеющей эстетической ценностью. Отвлеченное понятие не только

воплощается в чувственно-осязаемый образ, но и обретает дар речи (стихотворение «Красота»):

О смертный! как мечта из камня, я прекрасна!
И грудь моя, что всех погубит чередой,
Сердца художников томит любовью властно,
Подобной веществу, предвечной и немой.

В лазури царствую я сфинксом непостижным;
Как лебедь, я бела, и холодна, как снег;
Презрев движение, люблюсь неподвижным;
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.

Я — строгий образец для гордых изваяний,
И, с тщетной жаждою насытить глад мечтаний,
Поэты предо мной склоняются во прах.

Но их ко мне влечет, покорных и влюбленных,
Сиянье вечности в моих глазах бессонных,
Где все прекраснее, как в чистых зеркалах.

(Перевод В. Брюсова)

Однако для Бодлера характернее другой облик красоты, более сложной, шагающей по земле, а не парящей в небесах. Как его «идеал» предполагает могучие чувства, так одна из отличительных характеристик красоты — печаль, иногда светлая и явная («Печали луны»), чаще мрачная и скрытая под «Маской». Красота может быть бесстрастной и жестокой, но даже и такую поэт ее принимает, поет ей восторженный гимн — «Гимн Красоте». Это стихотворение построено от начала до конца на самых резких контрастах и отнюдь не в живописных целях и не для романтических эффектов. Только этот художественный прием способен воссоздать сложный образ, совместивший в себе ряд противоположных качеств, вернее сказать, сплошь двойственный.

И здесь отвлеченное понятие персонифици-

руется. Красота выступает в виде женщины. Но это не конкретная индивидуальная фигура, а столь же обобщенный, хотя и пластически выраженный образ. Само пластическое дано в предельно обобщенных определениях (взгляд адский и божественный, содержащий в себе закат и зарю). Столь же отвлеченно представлены результаты торжественного шествия этого олицетворения (благодаяние и преступление, радость и бедствия, герой, ставший трусом, и ребенок, наоборот, осмелевший). Но есть в стихотворении нечто, делающее картину живой и запоминающейся. Бодлер обладает искусством представить отвлеченное в таких комбинациях и отношениях, что оно создает иллюзию материального, осязаемого. Этому способствует также прием разряжения отвлеченного чем-нибудь очень конкретным («очарованный Демон, как пес, следует за твоими юбочками»). В заключительных строфах авторское отношение дано уже не описательно, а лирически, как ответ на поставленные вопросы, развитию которых служило все описание:

Подобье страшного, простого сердцем зверя!
С небес, из ада ль ты, Краса, не все ль равно,
Коль глаз смеющийся мне приоткроет двери
В ту Вечность, что, не зная, я возлюбил давно?

Сирена ль, Ангел ли, ты Бог или Сатана ты,
Что в том, когда сулят, единственный мой друг
С глазами бархата, твой блеск и ароматы
Мир меньшей гнусности, мгновенья меньших мук?

Ответ, таким образом, состоит в отрицании поставленного вопроса. Но это отрицание дано снова с вопросительной интонацией, которая уже не предполагает никакого ответа,

потому что он в ней содержится не в логической, как вначале, а в лирической форме. И уже трудно сказать утвердительно: отвлеченному ли придан здесь характер субъективно-лирического или, наоборот, интимно-личное превращено в обобщенный символ.

Муза, мадонна и простая смертная женщина слились в одном сложном образе. Недаром характеристика «Красоты» переносится на возлюбленную, так что трудно даже отличить, идет ли речь о конкретной женщине или о красоте вообще («Тебе мои стихи...»).

Поэтому тема красоты органически и естественно переходит в тему любви.

III

Тема любви и женщины занимает одно из центральных мест в поэтическом мышлении Бодлера. В ней поэт, пожалуй, наиболее глубок и оригинален. Между тем у большинства исследователей все сводится к двум циклам, связанным с именами Жанны Дюваль и мадам Сабатье, или, в лучшем случае, к борьбе языческого и христианского начал (культ Черной Венеры и Мадонны) с торжеством второго над первым. Но ни узкобиографическая, ни католическая, ни просто декадентская трактовка лирики Бодлера и темы любви, в частности, не раскрывают значения и своеобразия созданных поэтом художественных образов. Конечно, и здесь Бодлер опирается на предшествующую традицию, во многом близок к некоторым своим современникам. Но на первый план выступает типично бодлеровская

полярность чувственного и духовного, «Молитвы язычника» и «Поездки на Киферу». Закон контраста, доведенный столкновениями сплина и идеала до исключительной резкости, в двух полюсах любви обретает плоть и кровь и даже получает теоретическое обоснование. Вспомним еще раз слова Бодлера: «Мистицизм — это другой полюс магнита, у которого Катулл и его сторонники, поэты грубые и поверхностные, знали лишь полюс чувственности. Только достигая глубочайших бездн падения, воображение по противоположности зажигает светоч высочайших идеалов. Цветы добродетели в фантазии поэта не могут цвести без цветов зла, как свет тем ярче, чем резче тени».

Ссылка на Катулла, родоначальника любовной лирики в собственном смысле слова, несмотря на критический контекст, весьма показательна. Именно у этого римского поэта тема любви впервые приобрела тот сложный, противоречивый, одновременно индивидуальный и обобщенный характер, который у Бодлера достиг своего апогея. Катулловское «ненавижу — люблю», во сто крат усиленное, звучит в лирике Бодлера.

В сентиментально-романтической поэзии женщина олицетворяла чистый идеал, источник высших человеческих чувств, луч поэзии на мрачном фоне прозы и пошлости. Для представителей «сатанической школы» она была «прекрасна, как ангел небесный, как демон, коварна и зла». Но в обоих случаях предмет вызывал восторженность и восхищение. И Бодлеру не чужда идеализация женщины. Более того, никто в этом не доходил

до таких крайностей, примеры которых весьма обычны в его стихах. Часто у него женский образ вырастает как греза и сам является источником грез. С ним связаны воспоминания о далеких путешествиях и чудесных странах («Экзотический аромат» и «Волосы», два «Приглашения к путешествию» и «Далеко, далеко отсюда»), картины, навевающие покой и тихую грусть («Балкон», «Гармония вечера»). Образ случайной встречной неизгладимо врезывается в память («Прохожей»); упоение «параллельным бредом» сопровождает не только при жизни («Вино любовников»), но продолжается и после («Смерть любовников»). Мать, возлюбленная или сестра, ангел-хранитель, муза или мадонна, — женщина облагораживает все, к чему прикасается, на что устремляет свой взгляд. Появление «прекрасной посетительницы», хотя бы на мгновение, отдаляет окружающие «Сумерки», и уже одно воспоминание о ней знаменует «Духовную зарю»:

Когда среди распутств, с зарей румяно-белой,
Ты, укоризненный, проник к нам, Идеал,
Священным мстителем из глуби сна восстал
Архангел в той душе, где скот был озверелый.

И всем поверженным, но грезящим душой,
Вмиг недоступные Небес Духовных сини
Открыты, и они зовут к своей пучине!
Так и, Богиня, ты, сверкая чистотой,

На дыме пепелищ разврата, неизменно
Являешь розовый и чудный облик мне
И пред моим зрачком порхаешь в тишине.

И солнца луч затмит огонь свечей мгновенно,
Так победительно нисходишь, хороша,
Как солнце вечное, блестящая Душа!

Одна из заметок дневника Бодлера гласит: «Трагическое небо. Абстрактный эпитет, примененный к материальному существу»¹. Это — основной закон поэтики Бодлера. Он может проявляться и в том виде, который констатировал Гюстав Кан: «Контраст абстрактного слова и красочного эпитета — этот простор мечты составляет его основную оригинальность и его вклад»². Новаторская сущность бодлеровского стиля проявляется в пересмотре основных канонов традиционной поэтики и, прежде всего, психологического параллелизма. У Бодлера параллели пересекаются под углом зрения субъективной «манеры чувствовать». Психологическое не просто преобладает, но абсолютно доминирует. При этом оно выступает не как непосредственное переживание, а как отвлеченно-психологическое размышление, которому поэт уже не находит полного соответствия в объективном мире вообще, а следовательно, и в мире природы, но известное соответствие, и притом *реальное* соответствие, еще не утрачено. Теме духовного возрождения, следующего за моральным падением, в стихотворении «Духовная заря» только приблизительно соответствуют явления внешней природы. Поэтому указанная тема не может быть выражена в них целиком. Для своего осуществления она требует вспомогательного человеческого образа, и он является в виде «распутников» («les débauchés»). Психологический параллелизм с природы переносится на

¹ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 75.

² G. Kahn. Ch. Baudelaire, son œuvre. Paris, 1925, p. 41.

человека. Только в судьбе другого человека, поставленного примерно в те же самые условия, что и он сам, поэт обнаруживает более или менее полное соответствие своим переживаниям. Вот почему психологический параллелизм в традиционном смысле слова нарушается. Поэт с самого начала не оставляет никакого сомнения в том, что речь идет не вообще о «заре», а о «духовной заре» («Белая и румяная заря входит в обществе разъедающего Идеала»). В соответствии с этим «для поверженного человека, который еще грезит и страдает, недоступная лазурь Духовных Небес открывается и углубляется, влеча как бездна». Физическое, едва возникнув, тут же снова переключается в психологический план. Так и обобщенное, всеобщее стремится стать интимно-личным. Изобразив на других результаты «мстительной тайны», пробуждающей в «усыпленном звере» «ангела», поэт, таким образом, объективировал собственные переживания. После этого он уже может возвратиться к себе самому, к своей «заре». Но это опять-таки не классический параллелизм, представление о котором дает, например, окончание пушкинской «Вакхической песни»:

Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Параллелизм у Бодлера от реального солнца, мрачащего огонь свечей, моментально переходит к «бессмертному Солнцу» как символу

«сияющей души», чей «призрак», «всегда побеждающий», в то же время не устраняет, а лишь усиливает антагонизм сплина и идеала. Вот эта сложная, противоречивая идея и потребовала посредствующего звена, к которому поэт возвращается, даже пройдя через него. Печать «духовной зари», не устраняющей внутренней дисгармонии, легла на заключительное определение «призрака Богини»: «*toujours vainqueur*» (всегда побеждающий) сближает ее с «*l'Idéal rongeur*» (разьедающий идеал) и с «*un mystère vengeur*» (мстительная тайна). Словом, это «духовная заря» «поверженного человека, который грезит еще и страдает» от недоступности идеала. Воспоминание о женщине сделало его способным грезить и страдать, возродило его духовную жизнь («Гармония вечера»). По поводу этого стихотворения П. Бурже не без оснований говорил об «идолопоклонстве», чему, в частности, служит привлечение предметов религиозного культа (алтарь, дарохранильница и проч.). Генрих Гейне придавал богородице черты своей возлюбленной. Бодлер, наоборот, любимую женщину, своего «бессмертного идола» воспекает почти что в форме культовых католических гимнов. Ее глаза — «живой факел», освещающий жизненный путь. У них такой же таинственный свет, как у свеч, горящих при дневном свете. Но, в отличие от свеч, глаза-путеводители прославляют не Смерть, а Воскресение души. Такое возвышенно-пиетическое настроение лишь один из моментов духовных исканий поэта. В «Глазах Берты» идеал уже более земной. Торжественный стиль сменяется глубоко интимным. На смену «идо-

лу» пришло «мое дитя» (все три раза подчеркнуто в автографе), с глазами, похожими на Ночь.

Огни — вы мысль Любви иль Веры, что горят
На самой глубине невинно или страстно.

С другой стороны, восхищение «духовной плотью» (*chair spirituelle*) сменяется преувеличенно-гротескным апофеозом «Гигантши», плоти, не усложненной ничем духовным, как раньше дух не обременялся плотью. На этом принципе основаны, в частности, некоторые стихотворения из так называемых «осужденных» («Украшения», «Лесбос»). Флоберу нравилась бодлеровская манера воспевать плоть. Он писал поэту: «Меня привлекает ваша манера грустно и отвлеченно воспевать плоть, которую вы не любите»¹. Действительно, здесь на первом месте стоит не естественная здоровая чувственность, а изощренно-артистическое созерцание-размышление. Поэт предлагает воздерживаться от «беспомощного анализа» и воспринимать «прекрасное тело» «все целиком».

В бодлеровской женщине слились самые противоположные черты с их быстрой сменой. Взгляд ее таинственных глаз, «последовательно нежный, мечтательный, жестокий», подобен «пасмурному небу». Поэт показывает величие и падение «опасной женщины». «Гений чистой красоты», Беатриче, утратив сердце, превращается в мучителя, в жестокую, бесстрастную красоту («Шут и Венера»). Это бодлеровский вариант психологического типа,

¹ Г. Флобер. Собр. соч., т. VIII, с. 57.

очерченного в бальзаковской Феодоре («Шагренева кожа») и в толстовской Элен. Такова в стихотворении «Непредвиденное»¹ Селимена, хвастливо и нагло аттестующая свою красоту как знак «доброе сердца». Такова жена поэта в стихотворении «Благословение», которая идет по площади, выкрикивая цинически-надменные слова:

За то, что он готов меня боготворить,
Заняты воскрешу я идолов античных
И, как они, хочу позолоченной быть!

Я нардом услажусь, и мирру воскурю я,
Найду забвение и в пище и в вине!
Из сердца, что в меня так влюблено, смогу я
Исторгнуть почести божественные мне!

Когда же от забав кощунственных устану,
Всю мощь моей руки я возложу на нем!
До сердца самого она проточит рану
На когти гарпии похожим ноготком.

Я сердце красное из этой груди выну,
Как из гнезда птенца, что бьется и дрожит,
И на землю моей любимой кошке кину
С презрением его, чтоб мой зверек был сыт.

Рядом с «горделивой и тупой» женщиной, «бесстыдно самовлюбленной» («Путешествие»), возникает другая, посвятившая себя наслаждению («Аллегория»), слишком поздно узнавшая, что она всего лишь «несовершенная куртизанка» («Посмертные угрызения»). Идя еще дальше по пути обобщения, Бодлер создает образ «порочной женщины», «королевы грехов», «подлого животного», которым пользуется природа, чтобы лепить гения. Подобное

¹ Стихотворение «Непредвиденное» («L'Imprévu») не вошло в русское издание «Цветов зла» (М., «Наука», 1970).

противоестественное несоответствие вызывает восклицание: «О грязное величие! величественное бесчестие!», подытоживающее основной контраст в чеканной сентенции: «Ты всю вселенную в кровать свою вместила б».

Антитеза, перешедшая в поэтику романтизма еще от классиков, и контраст, детально разработанный самими романтиками, — эти два стилистических приема получают у Бодлера дальнейшее развитие в духе его «прожорливой иронии». Сгущенная антитеза (оксюморон), пример которой мы только что привели, является одним из наиболее типичных проявлений гротеска Бодлера. Она раскрывает особенности художественного мышления, движущегося путем резких противопоставлений, почти парадоксов, основанных на «логике абсурда» изображаемых явлений жизни, ее сросшихся противоречий¹. Вот почему скука выступает в образе «утонченного чудовища» (*monstre délicat*) («Вступление») или красота в образе «простодушного чудовища» (*monstre ingénu*) («Гимн Красоте»), равно как слияние материнства с похотью было выражено посредством аналогичного стилистического приема.

Тема отвергнутого материнства не раз возникает у Бодлера. В «Благословении» моральное падение женщины выражается в том, что она проклинает не только родившегося ребенка, но и самый процесс деторождения. «Холодное величие бесплодной женщины»

¹ L. Cellier. D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron.— «Cahiers internationaux de Symbolisme», 1965, № 8.

сияет «как бесполезное светило». «Безразличие» и «бесчувственность к человеческому страданию» — это свойство той холодной красоты, которую поэт знает и часто изображает, но которая ему, в сущности, чужда. Напротив, печальная красота его привлекает именно своей человечностью. Женщина в трауре, на мгновение встретившаяся поэту, производит на него неизгладимое впечатление («Прохожей»).

Что ты умна — неинтересно!
Красивой, грустной будь,—

в этих стихах, которыми начинается «Грустный мадригал», выражено отношение Бодлера к женщине. Печальная, она не может быть ни жестокой, ни равнодушной. Наоборот, не познавшая глубокой человеческой печали, она причиняет одни страдания. И это верно не только в отношении женщин вообще, но и определенного их разряда, считающегося отверженным. Одна из таких ситуаций послужила материалом для прекрасного стихотворения, показывающего, в каких конкретных условиях зарождается недостижимая мечта о «печальной красоте»:

С еврейкой бешеной простертый на постели,
Как подле трупа труп, я в душной темноте
Проснулся, и к твоей печальной красоте
От этой — купленной — желанья полетели.

Я стал воображать — без умысла, без цели,—
Как взор твой строг и чист, как величава ты,
Как пахнут волосы, и терпкие мечты,
Казалось, оживить любовь мою хотели.

Я всю, от черных кос до благородных ног,
Тебя любить бы мог, обожествлять бы мог,
Все тело дивное обвить сетями ласки,

Когда бы ввечеру, в какой-то грустный час,
Невольная слеза нарушила хоть раз
Безжалостный покой великолепной маски.

(Перевод В. Левика)

Комментаторы этого стихотворения еще не сговорились по вопросу о том, кого имел в виду поэт в своих мечтаниях: ту же ли самую женщину (в молодости) или другую. Последнее предположение, пожалуй, вернее; в его пользу говорит живущее в поэте «воспоминание». На месте «ужасной еврейки» могла бы быть красавица, но и она, эта «королева жестоких» со своими «холодными зрачками», не удовлетворила бы жаждущего «печальной красоты». Всякая радость вызывает в печальном сердце чувство зависти и одновременно звучит оскорбительной насмешкой. Отсюда потребность «смутить веселость их», «наказать» за радость, которой сам лишен, и по-братски поделиться переполняющей тебя ненавистью.

Презируя постоянное веселье и кокетливую хандру, поэт мечтает о женщине, пусть и не способной до конца понять его, но в чьем присутствии можно забыть о своих мучениях («Осенняя мелодия»). Однако даже печаль женщины не может сравниться с трагическим переживанием поэта. Они не равны, в ней мало «гордости проклятых», «непреодолимого отвращения», раскрывающего зло повсюду («Грустный мадригал»). Но есть такие «Ока-янные женщины», которых поэт считает равными себе и уже без иронии называет «сестрами». В их падении он видит и их величие. Раскрытие различных типов женского

проклятия завершается лирическим обобщением:

Вас, дев и дьяволиц, страдалиц и чудовищ,
Люблю вас, нашу явь презревшие умы!
Вы в бесконечности взыскуете сокровищ,
Вы, богомолицы, и вы, исчадья тьмы!

То плачете, а то кричите в исступленье,
О сестры бедные! Душа за вас скорбит,
За муки хмурые, за боль неутоленья,
За сердце, где любовь, как пепел в урнах, спит

(Перевод С. Петрова)

«Я вас люблю столько же, сколько жалею», — это говорит Бодлер как объективный наблюдатель. Но формула значительно усложняется, когда он выступает как активное действующее лицо. Если «слишком веселой» женщине поэт говорил: «Я тебя ненавижу столько же, сколько люблю», то с еще бóльшим основанием те же чувства он испытывает к равной себе (стихотворения в прозе «Желание изобразить», «Дары луны»). Любовь в таком случае представляется ему в виде рокового «поединка», разные фазы которого соответствуют различным периодам человеческой жизни и, следовательно, различным этапам в развитии любовного чувства. После бурной молодости и неистовств зрелости остается бесконечный пыл ненависти. Эта идея оправдывает серию метафор, развернутых в живую сцену «Разговора» с ее драматическим возрастанием и подчеркнута резкой контрастностью:

Ты вся — как розовый осенний небосклон!
Во мне же вновь растет печаль, как вал прилива,
И отступает вновь, как море, молчалива,
И пеной горькою я снова уязвлен.

— Твоя рука скользит в объятиях бесплодных,
К моей поруганной груди стремясь прильнуть;
Когтями женщины моя изрыта грудь,
И сердце пожрано толпой зверей голодных.

Чертог моей души безбожно осквернен;
Кошунство, оргия и смерть — со всех сторон
Струится аромат вокруг шеи обнаженной!

В нем, Красота, твой бич, твой зов и твой закон!
Сверкни же светлыми очами, дорогая,
Зверям ненужный прах их пламенем сжигая!

(Перевод Элліса)

Личная нота, врывающаяся в середине стихотворения и заканчивающая его одновременным обращением к конкретной женщине и Красоте, придает картине характер глубоко интимный и философски-обобщенный. Только у Бодлера можно встретить такое постоянное сочетание переживаний и размышлений, всеобщего закона и личного опыта или придание этому личному опыту универсального значения. Так и своей метафоре поэт умеет придать значение точной и краткой, глубоко смысловой характеристики. Акцентируя какую-нибудь выразительную черту, он изображает женщину «породистой лошадью», «пляшущей змеей», «прекрасным кораблем» или, чаще всего, «кошкой», потому что эта метафора в особенности соответствует той противоречивой оценке, которая совмещает в себе таинственность, грацию, небрежность, нежность и хищность. А именно такую в ряде стихотворений изображается женщина, вызывающая по отношению к себе смешанное чувство любви и ненависти. Красота становится «тяжелым бичом душ», что раскрывается через ряд наглядных, предельно материализованных образов (вы-

рванное ногтями и зубами женщины, искусанное зверями сердце, остатки которого будут поджарены огненными глазами другой женщины). Отсюда вырастает печаль, не пушкинская, светлая печаль, а бодлеровская, мрачная; потому что, хотя

...Сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может,

но оно также не в силах забыть горечь пережитой любви и от новой ждет того же. Лиризм сказывается в типичной для Бодлера форме «разговора» и особенно в движении самой поэтической темы: сердце истерзано и пожрано, сожги своим пламенным взором его жалкие остатки — таков художественный аналог яростного сопротивления и неизбежного, невольного приятия новой любви, усложненной воспоминанием о старой. Повторен он и в «Осеннем сонете» с той лишь разницей, что «сердце, которое все раздражает», уже «не хочет показать свою адскую тайну» и надеется забыть о «старом арсенале» любви, основанной на страсти и разуме, предпочитая на склоне чувств «простоту древнего животного». В «Осенней мелодии», наоборот, воспоминание о прошлом гармонирует с желанием продлить свежесть чувства. Так проявляются различные, часто диаметрально противоположные, настроения.

Два женских типа: страстный, вакханический и «стыдливо-холодный», обрисованные в пушкинском «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...», у Бодлера приобретают, как всегда, крайне резкие формы, как все крайности, сходящиеся. «Распутная Мегера» («Sed

поп *satiata*) и холодная красавица («Я люблю тебя так, как ночной небосвод») в одинаковой степени «демон без жалости», «неумолимое и жестокое животное». И в одинаковой степени за эту мучительную страстность и холодность они тем дороже и прекраснее. Влюбленный — это «одержимый» (*le possédé*), отравленный «ядом» любви («Отрава»), всеми фибрами души и тела обожающий женщину-демона в любой метаморфозе. Узы любви-ненависти нерасторжимы. Если не нежностью, то ужасом упрочивают свое господство («Призрак»). Иллюзорны попытки освободиться от влияния могущественных чар. Проклинающий «вампира» и призывающий орудия убийства получает от них такой ответ:

Ты не достоин избавленья
От рабства подлого того!

Глупец! коли твои оковы
Усилим мы и раздробим,—
Так поцелуем ты своим
Труп воскресишь вампира снова!

(«Вампир»)

Двум частям этого стихотворения — проклятию и самоосуждению — в других случаях соответствует смешанное чувство проклятия и обожания в их самых крайних выражениях. Недаром память о воспетой женщине

Reste comme pendue à mes rimes hautaines...

(Пребудет как бы подвешенной к моим надменным
рифмам...)

(«Тебе мои стихи! Когда поэта имя...»)

Точно так же, когда «смертная Мадонна» (*mortelle Madone*) воспевается «в испанском вкусе», обоготворение, превращающее одного

в раба, а другую — в бессердечного идола, проникнуто злой иронией и горечью. Оно естественно заканчивается «черным сладострастием» «палача, полного угрызения совести», который, из семи смертных грехов сделав семь ножей,

...жонглер без сожаленья,
Из всех твоих страстей взяв большую мишенью,
Вонжу я в грудь твою кинжалов острое,
И сердце я проткну дрожащее твое.

(«Мадонне»)

Но краткая пытка снова сменяется безусловным приятием мучительной любви как единственной ценности жизни.

Ты вспышка жаркого огня
Во тьме моей Сибири черной.

(«Песнь после полудня»)

Утверждение любви в ее одновременно «райском» и «адском» обличье составляет центральный мотив уже рассмотренного нами выше «Гимна Красоте», концовка которого отличает его от во многом аналогичной, но сатирической характеристики Эроса в поэме в прозе («Искушения, или Эрос, Плутос и Слава»). В конце концов безразлично происхождение и сущность красоты, единственной властительницы, открывающей врата бесконечности. Мотив прекрасной лжи логически вытекает из низменности и безобразия правды.

Чтоб душу оживить, что правды не хотела,
Правдоподобности не хватит ли одной?!
Будь равнодушною, будь глупой,— нет мне дела!
Будь маской, мишурой! — Пленен твоей красотой!

(«Любовь к обманчивому»)

«Упитья ложью» («Semper eadem»), «эффемерной негой» («Осенняя мелодия») — это единственный способ сохранить еще веру в жизнь. Поверить в ложь, как в высшую правду, — таков парадоксальный вариант признания еще ценностей жизни. Здесь акцент на «обмане» не «возвышающем», а облегчающем, хотя и не устраняющем трагических противоречий, наоборот, придающем им самую резкую форму.

Дух бодлеровской поэзии (темы, образы, идеи) неотделим от ее материи — арсенала языка и механизма стиха. Присмотримся с этой точки зрения к одному из наиболее характерных стихотворений Бодлера «L'Amour du Mensonge» («Любовь к обманчивому») и попытаемся дать целостный анализ этого стихотворения, опираясь на текст французского оригинала.

Quand je te vois passer, ô ma chère indolente,
Au chant des instruments qui se brise au plafond
Suspendant ton allure harmonieuse et lente,
Et promenant l'ennui de ton regard profond;

Quand je contemple, aux feux du gaz qui le colore,
Ton front pâle, embelli par un morbide attrait,
Où les torches du soir allument une aurore,
Et tes yeux attirants comme ceux d'un portrait,

Je me dis: «Qu'elle est belle! et bizarrement fraîche!
Le souvenir massif, royale et lourde tour,
La couronne, et son cœur, meurtri comme une pêche,
Est mûr, comme son corps, pour le savant amour».

Es-tu le fruit d'automne aux saveurs souveraines?
Es-tu vase funèbre attendant quelques pleurs,
Parfum qui fait rêver aux oasis lointaines,
Oreiller caressant, ou corbeille de fleurs?

Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,
Qui ne recèlent point de secrets précieux;
Beaux écrins sans joyaux, médaillons sans reliques,
Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux!

Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
Pour rêjouir un cœur qui fuit la vérité?
Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence?
Masque ou décor, salut! J'adore ta beauté.

Когда, небрежная, выходишь ты под звуки
Мелодий, бьющихся о низкий потолок,
И вся ты — музыка, и взор твой, полный скуки,
Глядит куда-то вдаль, рассеян и глубокий,

Когда на бледном лбу горят лучом румяным
Вечерних люстр огни, как солнечный рассвет,
И ты, наполнив зал волнующим дурманом,
Влечешь глаза мои, как может влечь портрет,—

Я говорю себе: она еще прекрасна,
И странно — так свежа, хоть персик сердца смят,
Хоть башней царственной над ней воздвиглось властно
Все то, что прожито, чем путь любви богат.

Так что ж ты: спелый плод, налитый пьяным соком,
Иль урна, ждущая над гробом чьих-то слез,
Иль аромат цветка в оазисе далеком,
Подушка томная, корзина поздних роз?

Я знаю, есть глаза, где всей печалью мира
Мерцает влажный мрак, но нет згадок в них.
Шкатулки без кудрей, ларцы без сувенира,
В них та же пустота, что в Небесах пустых.

А может быть, и ты — всего лишь заблужденье
Ума, бегущего от истины в мечту?
Ты суетна? глупа? ты маска? ты виденье?
Пусть — я люблю в тебе и славлю Красоту.

(Перевод В. Левика)

Стиль Бодлера строится не на противопоставлении «поэзии» и «прозы жизни», а на их двуединстве, взаимодействии, взаимопроник-

новении, синтезе. Этот синтез — результат творческого развития Бодлером традиций французской поэзии первой половины XIX века.

Комментаторы «Цветов зла» установили в них многочисленные реминисценции из произведений ряда французских поэтов XIX века — предшественников и современников Бодлера (Ламартин, Сент-Бёв, Виньи, Гюго, Нерваль, Борель, Делавинь, Барбье, Банвиль, Готье, Леконт де Лиль) вплоть до малоизвестных, а то и вовсе забытых имен (Максим Дю Кан, Полидор Бунэн, Альфонс Эскирос). И это не просто «переключки», а свидетельство универсальности, синтетического характера поэзии Бодлера, вобравшей в себя различные стилистические потоки и придавшей им художественное единство на новой, оригинальной основе.

Романтики отвергли стилистическую иерархию классицизма. Ламартин и Виньи в «высокий» слог облекли сердечные излияния и философские размышления лирического героя. Частному был придан характер всеобщего, но общее еще не получило индивидуального выражения. Гюго и Мюссе, выйдя за пределы «единства стиля», осуществили гротескное смешение «высокого» и «низкого», «поэтического» и «прозаического». Эта тенденция еще полнее проявилась в политической лирике Беранже, Барбье, Гюго. Но и у них два стилистических ряда остаются, как правило, резко противопоставленными друг другу.

У Бодлера, на первый взгляд, эта противоположность еще более усилена. На деле же в системе стиля Бодлера «поэзия» и «проза»

(равно как отвлеченное и чувственно-конкретное) выполняют по отношению друг к другу функцию обертона, взаимно корректирующего и «нейтрализующего» одностороннюю крайность каждого компонента. Сталкиваясь, слова и выражения из разных стилистических сфер не остаются чужеродными, а «притираются» и образуют новое сложное единство. В нем отражается глубинное стремление Бодлера к единству действительности и мечты, реальности и идеала.

Применительно к «*ma chère indolente*» — героине стихотворения «Любовь к обманчивому» — это поиски гармонического соответствия материально-телесного и духовного. Сначала оно утверждается, затем утрачивается, наконец, восстанавливается, хотя и на особый, парадоксальный лад.

В отличие от романтиков, двойственность бодлеровского восприятия мира в равной мере распространяется и на «сплин», и на «идеал». Образ женской красоты (*ta beauté*) создается Бодлером с помощью линий и красок реального мира, одновременно физического и психологического, внешнего и внутреннего (*ton allure harmonieuse et lente — l'ennui de ton regard profond; ton front pâle... et tes yeux attirants comme ceux d'un portrait; son cœur... est mûr, comme son corps, pour le savant amour*). В портрет органически входят конкретные детали окружающей городской обстановки: *chant des instruments qui se brise au plafond, feux du gaz, les torches du soir*. Этот портрет собирает контрастные, казалось бы несоединимые черты: *un morbide attrait* и *une aurore, bizarrement fraîche* и *mûr*. Заметим, что в све-

жих, «сырых» тонах этого портрета угадывается современник зарождающегося импрессионизма, посвятивший его основателям (К. Моне, Э. Мане) немало проникновенных строк в своих «Эстетических достопримечательностях»¹.

Современная красота, по Бодлеру, должна быть печальной, а современная женщина обременена зрелым и нелегким опытом: *le souvenir massif, royale et lourde tour, la couppe*. Отсюда образ умудренной, «сведущей любви» (*le savant amour*). «Сердце, помятое, как персик» вызывает эмблематическое олицетворение его владелицы: *le fruit d'automne aux saveurs souveraines*. И рядом — продолжение мотива печали (*vase funèbre attendant quelques pleurs*) и «странной свежести» (*parfum qui fait rêver aux oasis lointaines*). Поднявшаяся и тут же стремительно ниспадающая волна уподоблений (*oreiller caressant, ou corbeille de fleurs*) подготавливает перелом, признание иллюзорности «предустановленной (в том числе — самим поэтом) гармонии».

Бодлер знает, что не может сказать о любимой женщине: «Все в ней гармония, все диво». «Я знаю, есть глаза, самые печальные, в которых не заключено никаких священных тайн, прекрасные ларцы без драгоценностей, медальоны без реликвий». Горький скептицизм утраченных иллюзий приобретает космический характер. Минуя ряд опосредствующих звень-

¹ См.: В. Левик. Бодлер и импрессионизм.— В кн.: «Живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура». М., «Советский художник», 1972, с. 177—185.

ев, des yeux, des plus mélancoliques оказываются plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux!

Абсолютно противоположные определения «небес» у Бодлера сближены и соединены. Слова, за которыми ранее не подозревалось обмана, повторяются, но уже без «маски», без «декорации» (ср. *l'ennui de ton regard profond, tes yeux attirants* и *des yeux, des plus mélancoliques... plus profonds; qu'elle est belle* и *beaux écrins sans joyaux*).

Движение поэтической идеи стихотворения определяют две коррекции: объективная и субъективная. Вскрыв мистификацию жизни, Бодлер сам вынужден разыгрывать роль мистификатора, довольствующегося «видимостью», на самом же деле — *вынужденного* довольствоваться ею (*pour réjouir un cœur qui fuit la vérité*). Для Бодлера, разумеется, далеко не безразличны «глупость или равнодушие» женщины. И если он все же декларирует это (*qu'importe ta bêtise ou ton indifférence?*), то прежде всего ради обретения хотя бы призрака красоты: *Masque ou décor, salut! J'adore ta beauté*.

Бодлер не скрывает истину, но и не покоряется ей — таков смысл его «любви к обманчивому». В ней заложен мощный заряд иронии и протеста, рожденных познанием диссонансов и противоречий жизни. Динамика этого процесса — от созерцания к представлению, размышлению и выводу — выражена в последовательности глаголов настоящего времени: *je vois, je contemple, je me dis, je sais, j'adore*. Содержание этого процесса составляет акт «сознания в зле», взрывающий иллюзию и вме-

сте с тем утверждающий ее в качестве неискоренимой потребности эстетического чувства.

Диссонанс идеи облекается в гармонию формы.

Этому служит четкая композиционная и звуковая упорядоченность традиционного для французской поэзии двенадцатисложного александрийского стиха. Его неторопливая масштабность обеспечивает строго логическое и одновременно разветвленное развитие темы. Ритмический рисунок расцвечен и оживлен чередованием повествовательной, вопросительной и восклицательной интонаций, введением обращений и прямой речи, причем каждая словесная форма концентрически входит в другие, пересекается с ними. Образно-эмоциональная насыщенность стихотворения еще более усилена музыкальной оркестровкой. Внутренние рифмы, которыми начинаются все четыре стиха первой строфы (*quand—chant—suspendant—promenant*), переходят в конечные (*indolente—lente*), резонируют с ними (*tour—est mûr—amour*) или образуют новое, дополнительное созвучие (*qu'elle—est belle, décor—j'adore*). При этом показательно, что подчеркнутой музыкальностью стиха отмечены как раз строфы, сначала утверждающие, а затем восстанавливающие идею гармонии, красоты. Не довольствуясь отдельными аллитерациями (*par un morbide attrait, bizarrement fraîche, royale et lourde tour*), Бодлер делает их сквозными. На протяжении шести строф стихотворения звук «р» употреблен свыше шестидесяти раз, что особенно выразительно на фоне обилия гласных.

Таков «гармонически-строгий, хотя и наполненный огромной взрывчатой силой стих

Бодлера», к которому вполне применимо выражение: «Парфенон, воздвигнутый из кипящей лавы»¹.

Но и облегчающее действие «любви к обманчивому» быстротечно. Трагические противоречия любви ведут к чудовищным преступлениям, покрытым глубокой тайной («Мученица»), иногда несколько приоткрытой («Хмель убийцы»). «Мученица» — одно из самых характерных бодлеровских стихотворений как в композиционном плане (описание, анализ-вопросы и лирическая концовка), так и со стороны образной структуры. Внешний ужас, с которого оно начато («Среди шелков, парчи, флаконов, безделушек... безглавый женский труп струит на одеяло багровую живую кровь...»)², оборачивается во второй части истинным трагизмом. Таинственное убийство молодой красивой женщины ее любовником получает углубленно-психологическую мотивировку (*un amour ténébreux* — мрачная любовь), изощренность которой уже пролагает путь иррационализму декадентской поэзии, равно как и некоторая эстетизация всего описания. В стихотворении «Хмель убийцы» раскрыто отчаяние человека, убившего любимую женщину и умирающего с насмешкой над смертью, богом, дьяволом и раем. Стихотворение основано на строго логическом ходе мысли: теперь я свободен; я ее забуду, если

¹ В. Левик. Лев Гинзбург (Опыт литературного портрета). — В кн.: «Мастерство перевода». Сборник 7. М., «Советский писатель», 1970, с. 70—71.

² Мотив, обычный и у романтиков, и у современных Бодлеру писателей. Ср.: «Le massacre de Мопэ» Леконта де Лиля и «Саламбо» Флобера.

смогу; я ее очень любил; и, наконец, повторение первой сентенции с драматическим наращением: я свободен и одинок. Драматизация достигается и приемом рассказа от первого лица, от лица самого убийцы, повествующего об «истинной любви»

С тьмой очарованной, со всей
Ее тревожной свитой ада,
С рыданием, со склянкой яда,
Со стуком цепи и костей!

После совершенного преступления убийцы сами несчастны, утратив последнюю и единственную святыню. Но любовь их бессмертна. Ею освящается судьба преступника и его жертвы:

— Вдали от грязных толп, вдали от общей брани
И любознательных судей,
Спи с миром, с миром спи, о странное создание,
В могиле тайной ты своей!

Твой муж объедет мир; везде твой образ милый
За ним следит во время сна;
И верен будет муж тебе вплоть до могилы,
Как будешь ты ему верна!

В антагонизме материально-чувственного и духовного поэт видит новое проявление трагических противоречий жизни. Эта идея поэтически выражена в знаменитой «Падали». Контраст, заключенный в идее, передается на всю художественную ткань поэмы. Сопоставление красавицы с безобразием разлагающейся падали, то есть отрицание чисто плотской основы любви, нужно поэту для утверждения ее духовного начала, через которое и плотское получает свой смысл и оправданность. «Падала» давно уже приобрела незаслуженную

репутацию одного из типично «декадентских» стихотворений Бодлера. При этом обращали внимание, главным образом, на «натурализм» описания, закрепивший за Бодлером кличку «поэта падали», столь возмущавшую Поля Верлена. Однако еще Б. д'Оревилли назвал «Падаль» «единственным спиритуалистическим стихотворением сборника». И действительно, как это ни парадоксально, «Падаль» есть не что иное, как апелляция к духовному, пронизывающему и материальное. В частности, этому содействуют возвышающие сравнения (скелет, распускающийся как цветок с сильным запахом; «странная музыка» разложения, похожая на звук текущей воды, ветра или просеиваемого зерна; бесформенность, ставшая мечтой, сравнивается с забытым рисунком, который художник довершает воспоминанием). Избегнув, таким образом, натурализма, Бодлер в то же время далек от эстетизации, ибо, как он говорил, «в подобных вещах все дело в соусе, то есть в гении», иными словами, в поэтической идее. Она, собственно, не принадлежит исключительно Бодлеру. Вспомним, что он формулировал задачу поэта как внесение оригинального в общечеловеческое. Так и в «Падали» традиционная тема тленности телесной красоты приобретает типично бодлеровскую резкость очертаний, полярность полюсов физического и духовного. Именно благодаря глубокой поэтической теме описание разлагающейся падали не выступает как самоцель ни в натуралистическом, ни в эстетском плане. Падаль — символ жизни, земной, плотской стороны любви. Поэтому, когда поэт описывает падаль, его ни на минуту

не покидает мысль о любимой женщине, один образ он видит через другой. «Образ входит в образ» — таково происхождение возвышающих, облагораживающих сравнений. С другой стороны, в этих развернутых сравнениях (мечта, воспоминание) уже подготовлена основная интонация, та поэтическая цель, к которой стремится все стихотворение.

Гегель, неопровержимо доказавший невозвратимость символической формы искусства, в то же время показал, что эта эпоха в эстетическом развитии человечества не прошла бесследно, что она оставила свои отложения. То, что Гегель называет «сознательной символикой сравнивающей формы искусства», в поэзии Бодлера проявилось с исключительной резкостью. «Поэзия Бодлера устанавливает соответствие элементов и ищет амальгаму противоположностей»¹. Символ у Бодлера до предела насыщен реальным, жизненным содержанием. Он возникает потому, что речь идет не просто о «падали» и даже не о смерти конкретной женщины, а о судьбе «разложившейся любви» (*mes amours décomposés*). Эта тема не может быть выражена непосредственно реалистически, а нуждается в сложном приеме «объективного» описания, неожиданно переходящего в лирически приподнятое обращение. Но поскольку эта лирическая интонация, прорвавшаяся наконец и ставшая очевидной, потенциально, в ритме строфы, в обрванной системе сравнений была заключена с самого начала, за кажущейся неожиданностью

¹ M. Eigeldinger. *La symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire*. — «Baudelaire», 1967, p. 150.

проступает закономерность развернутой аналогии и следующего за ней различия:

И все ж вы станете заразою ужасной
И грязной падалью такой,—
Звезда моих очей и жизни свет прекрасный,
О страсть моя и ангел мой!

Такой же станете, о королева граций,
Вы после таинств гробовых,
И будет плесенью костяк ваш покрываться
Между цветов и трав густых.

Тогда, о красота, скажи толпе в любзаны
Тебя съедающих червей,
Что форму я навек сберег и содержанье
Распавшейся любви моей!

Интересно заметить, что та же идея и примерно в том же плане воплотилась в «Портрете», выросшем, очевидно, из восьмой строфы «Падали». Как от жизненного огня остается в конце концов только пепел, так от живых красок лица возлюбленной остался «лишь очень бледный рисунок в три цвета», тускнеющий вместе с его владельцем. И снова, как в «Падали», безотрадная констатация заканчивается восторженным обетом сохранить в своей памяти «ту, что была моей усладой и блаженством».

В трактовке темы любви поэтический стиль Бодлера проявляется особенно отчетливо. Непосредственный лиризм романтиков чужд поэту, сочувственно ссылавшемуся на слова Леконта де Лиля: «Все сочинители элегий — каналы». Бодлер добавлял к этому, что «страсть выражается всегда плохо»¹. Но не в большей степени привлекала его «объектив-

¹ Ch. Baudelaire. Lettres, p. 521.

ность» и «бесстрастность» парнасцев, при которой очень мало оставалось от живого человеческого чувства. У Бодлера, наоборот, оно играет первостепенную роль, и в этом отношении он ближе к романтизму, чем к Парнасу. Разница состоит лишь в том, что Бодлер не просто повествует о своих чувствах (в данном случае любовных), но преимущественно анализирует, даже анатомирует их. Пафос его поэзии — в познании. Оно — его катарсис. Насколько унизителен культ голой чувственности («Поездка на Киферу»), насколько недолговечно чувственно-материальное и мучительна реальная любовь, настолько высок и священ образ любви отвлеченной, идеальной. У Бодлера любовь, как маятник, колеблется между этими двумя полюсами, и здесь заключено ее основное противоречие. Из него вытекает другое, состоящее в том, что между любящими обычно отсутствует полная духовная близость. Развитие этой темы показывает, что Бодлер подходил к жизни с высокими моральными требованиями, что духовный элемент в любви для него был немаловажным. «Портреты любовниц» служат примером печальных последствий при отсутствии этого важнейшего элемента. Возникающие при этом парадоксально-ненормальные отношения лишь доказывают ложность самой основы. Истинная любовь невозможна без взаимного понимания. Если его нет, между самыми близкими людьми всегда остается пропасть. Подобно врачу, поэт сарказмом и иронией хотел бы вылечить любимую женщину от черствости, как и от постоянного веселья («Слишком веселой»), напыщенности («Часы») и рисовки («Дикая

женщина и щеголиха»). «Видя ады, которыми мир полон», поэт становится безучастным к «красивому аду» светской женщины, сравниваемой им с «молодой лягушкой, которая зывала бы к идеалу». Чтоб ее урезонить, он изображает «супружеские нравы» при помощи гротескного образа «основательной железной клетки». Так тема любви, смыкаясь с темой семьи, этой важнейшей клеточки буржуазного общества, вплотную подводит Бодлера к ряду социальных вопросов.

IV

В трактовке социальных тем поэт также исходит из обновленных традиций бунтарской «демонической школы», стремясь совместить романтический протест против социального зла с правдивым раскрытием его в реалистическом духе, но в форме предельно концентрированного гротеска. «Парижские картины», «Мятеж», некоторые стихотворения других разделов «Цветов зла» и в особенности многие поэмы в прозе свидетельствуют о том, что Бодлер не прошел мимо общественных явлений, выходящих за пределы таких «вечных» тем, как искусство и любовь. При этом круг непосредственно социальных тем в поэзии Бодлера довольно широк. Поэт лирически отозвался на бедность и богатство, труд и праздность, лицемерие и ханжество, демократические иллюзии и всеобщую продажность. Часто его голос настраивается на сатирический лад: он смеется и негодует. Ненависть и отчаяние одинаково близки его музе. Но в

обоих случаях гордость автора требует от него чеканного, словно вылитого из бронзы, выражения обуревающих его чувств. Самообладание призывает на помощь холодное презрение, больной превращается в доктора и анализирует свои переживания терпеливо и беспощадно. Чтобы не расплакаться, он кривит губы, иногда даже фиглярствует, пытаясь «чрезмерностью рассеять горечь». Как лирик, он все дает через свое восприятие. Романтическая эстетика относилась с большим вниманием к причудливым отражениям жизни в головах людей, чем к самой реальной жизни. Бодлер отходит от чистого лиризма романтиков. Он включает в круг своих наблюдений и эпический материал, подвергая его, конечно, лирической переработке, но относясь все же к нему с уважением, не допускающим слишком большой вольности. Субъективизм переносится в область формы, пропорций, но произвол в отношении к материалу действительности уже не дозволен художнику, ибо поэт уже не верит романтическим иллюзиям о возможности преодоления прозы, господства над нею. Действительность, суровая и страшная, уродливая и торжествующая, имеет над ним неотразимую власть. Он занимает по отношению к ней резко отрицательную позицию, обнажает ее язвы и бичует ее пороки. Обличение, суд над собою и над всем миром, не упоение злом самим по себе, а вскрытие его причин и следствий, пафос познания зла в его самых разнообразных проявлениях — вот доминирующая нота поэта, не случайно взявшего эпиграфом к первой крупной публикации своих стихотворений (1855) слова одного из самых трагиче-

ских и сатирических поэтов Франции XVII века — Агриппы д'Обинье:

Mais le vice n'a point pour mère la science,
Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance.

(«Знание — не мать порока, и добродетель — не дочь невежества».)

Бодлер, восхищавшийся Домье, готовивший гневную книгу «О Бельгии», и в своих стихах, особенно на бунтарские и социальные темы, нередко выступал своеобразным сатириком. Сатира Бодлера имеет преимущественно отвлеченно-психологический, моралистический характер. В своей «думе» («Вступление») поэт бичует безвольное поколение, его укоренившиеся пороки (глупость, заблуждение, грех, скарედность) и лицемерные раскаяния, власть всепожирающей скуки и пошлую банальность душ, лишенных дерзости. Из этого поколения автор не исключает и себя, вследствие чего его сатира приобретает лирическую, личную окраску. Недаром в ответ на иронически-циничные вопросы «оскорбленная луна» называет его «сыном истощенного века». Не хуже луны понимает поэта могила, от его имени говорящая красавице об ошибках дурно прожитой жизни. Мотив запоздалых угрызений совести звучит также в «Часах», три стрелки которых, каждая на свой лад, на всех языках призывают человека «опомниться», пока не настал момент, когда все скажет:

Трус! Срок исполнился, умри же...

Часы в данном случае имеют чисто символическое значение, потому что «предостерегатель» живет «в каждом человеке, достойном

этого имени». Всякий имеет свою «желтую Змею», которая на все желания отвечает «нет», от наслаждения гонит к работе, а от работы — к мысли о смерти. Этот мотив получает у Бодлера очень своеобразное звучание. Он стоит в центре сатирико-моралистического цикла и должен быть рассмотрен подробнее. Бодлер приурочивает свою исповедь к вечернему или ночному часу, когда шумный день сменяется еще более шумной «сладострастной ночью», создающей фон переживаниям поэта. Наступает вечер,

Несущий — мир одним, другим — мильон забот.

(«Раздумье»)

На город опускается ночь,

Все сглаживая, даже стыд,
И даже голод укрощая.

(«Конец дня»)

Для поэта наступает время лирических размышлений. Он хотел бы отдохнуть в «освежающих сумерках», но, прежде чем «спрятаться в сумерки», надо подвести итог прожитому дню. Наступают страшные и беспощадные «Полночные терзания»:

...Идем

Мы еретическим путем,
Свои познания отрицая.

Беспорнейшего из богов,
Исуса мы оклеветали
И, словно приживалки, жрали
У страшных Крезовых столов,

Вкус скотский удовлетворяя,
Как верный демонов вассал,
Клеймили мы свой идеал,
То, что претило, восхваляя!

Напрасно жалких бедняков
Крушил я с рвением палачьим,
Невежеству со лбом бычачьим
Послать привет свой был готов.

Довольно близка к этому стихотворению поэма в прозе «В час ночи», в которой, вернувшись к себе домой, поэт восклицает: «Наконец-то тирания человеческих лиц миновала, и я буду страдать лишь от самого себя». Эти страдания ему причиняет «припоминание дня», выдержанное в более конкретных и частных, менее обобщающих тонах, чем это дано в стихотворении. А обобщение у Бодлера всегда стремится разрастись до символа, и нужно употребить всю лирическую силу, чтобы согреть его живым дыханием субъекта. Обычно это удается. Возникают рельефные образы, точно высеченные резцом, и в отношении Бодлера это шаблонное выражение как нельзя более уместно и справедливо. Можно проиллюстрировать это на двух замечательных произведениях, написанных в жанре общественной сатиры. Первое носит характерное заглавие «Непредвиденное». Оно относится к 1863 году, то есть к периоду религиозных исканий, и не случайно посвящено католически настроенному Б. д'Оревилли.

Вопрос о религиозности Бодлера, конечно, не решается тем, что К. Пишуа в книге-альбоме «Бодлер в Париже» (1967) мог указать лишь две церкви, связанные с именем Бодлера: в одной он был крещен, в другой смотрел картины Делакруа¹. Гораздо важнее ответить

¹ J. C a b a n i s. Baudelaire.— В кн.: «Plaisir et lectures. Essais». Paris, 1968, p. 138.

на вопрос: какова функция религиозной образности и фразеологии в художественной практике поэта? Католическую или гуманистическую, социально-критическую нравственность выражает она? Помимо того, что Бодлер даже в последние годы жизни не был правоверным католиком, стихотворение, написанное на манер проповеди о Страшном суде, дышит исключительной сатирической силой и чисто бодлеровской «прожорливой иронией». После четырех избранных примеров черствости и лицемерия (Гарпагон, мысленно хоронящий умирающего отца; бессердечная красавица Селимена; чадающий журналист, возомнивший себя светочем и осмеивающий веру бедняка в «высший суд»; распутник с его лживым раскаянием), после тщетных предупреждений времени к «созревшим проклятым»

Приходит Тот, кого отверг земной устав.
Он повторяет всем с усмешкой непокорной:
«Вы причастились ли достаточно забав
Моих на Мессе черной?»

Мне храм сооружен в душе, в сердцах у всех!
И мой нечистый зад лобзали вы украдкой!
Узнайте ж Сатану, чей всепобеден смех,
Громадный и, как мир ваш, гадкий!

Надеялись ли вы со мною сплутовать,
Властителя надув, и с ханжеством игривым
Мечтали ли себе в удел два блага взять:
В богатстве жить и в рай войти вам?»

(«Непредвиденное»)

Сатана, удивительно похожий на разоблачителя-каторжника Вотрена, увлекает грешников во дворец, сооруженный из «всеобщего

Греха», тогда как тем, кто очистился страданием, уготована иная судьба. Лирическое окончание стихотворения напоминает соответствующие концовки «Благословения» и «Маяков», а сатирическая картина «всеобщего греха» в таких же предельных обобщениях развернута в «Плаванье»:

Но чтобы не забыть итога наших странствий:
От пальмовой лозы до ледяного мха —
Везде — везде — везде — на всем земном
пространстве
Мы видели все ту ж комедию греха...

Мучителя в цветах и мученика в ранах,
Обжорство на крови и пляску на костях,
Безропотностью толп разнузданных тиранов,—
Владык, несущих страх, рабов, метущих прах.
(Перевод М. Цветаевой)

Чтобы «смутить веселость» «ослепленных танцоров», поэт приводит на бал разодетый скелет. И вот это уже не бал, а ужасная всеобщая «пляска смерти». Отвлеченность протеста порождает отвлеченность изобразительных средств. В конкретно-социальном поэте волнуется лишь образ, эмблема, символ «всеобщего греха», всеобщего страдания. Всему он придает характер универсальности, трагикомического, гротеска, парадокса, необычайных пропорций, которые одновременно рассеивают и углубляют его горечь. Таков, впрочем, характер всего процесса наблюдения и размышления над определенными явлениями жизни, прежде всего городской жизни.

Поэзия большого города — наглядное воплощение отстаиваемого Бодлером принципа современности в искусстве. Капиталистическая столица с ее многоэтажием классов, блеском и

нищетою, величием и позором, социальным «дном» воров и проституток и развращенным, изолгавшимся и лицемерным официальным обществом — вся эта вакханалия, составляющая жизнь организма, именуемого мировым городом, нашла в Бодлере, являющемся одним из родоначальников урбанистической поэзии, своего вдохновенного певца и неумолимого судью. Правда, Бодлера больше всего привлекает экзотика «старого Парижа», того исчезающего бальзаковского Парижа, о котором с грустью вспоминали даже Гонкуры, не говоря уже о Флобере, презиравшем индустриальный город. В этом сказалось романтическое происхождение Бодлера и его отрицательное отношение к нарождающемуся натурализму.

Набросок предисловия в белых стихах к «Цветам зла» и эпилог «Стихотворений в прозе» дают представление о задаче, которую ставил перед собою поэт-урбанист, «спокойный, как мудрец, и нежный, как проклятый»: «извлечь из каждой вещи ее квинтэссенцию».

Tu m'a donné ta boue et j'en ai fait de l'or¹
(Ты мне дал свою грязь, и я из нее сделал золото),—

говорит поэт, обращаясь к Парижу. Он бродит по городу не в качестве «гуляки праздного». Как солнце на все проливает свои лучи, так поэт отдает всему, что он видит, частицу своего тепла. Именно благодаря этому он может эстетически преобразовать самый низкий сюжет. А только в таких сюжетах — правда жизни города. Поэтому наряду с редким у Бодлера изящным мадригалом («Даме креол-

¹ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1887, p. 12.

ке») пишется стихотворение «Жительнице Малабара».

В первом — идеальная возможность:

Когда бы вы хоть раз явили ваши чары
На сенских берегах или на лугах Луары,
Красавица, кому лишь в замке обитать,

Заставили бы вы, сударыня, поэтов
Вынашивать в сердцах по тысяче сонетов
И вам покорнее, чем ваши негры, стать.

(Перевод А. Энгельке)

Во втором — жуткая перспектива реальности. На смену «стране славы на берегах Сены или зеленой Луары» появляется «наша Франция», «перенаселенный край, скошенный страданием», Франция, готовящая гостье не ирши поэтов, а жалкую участь проститутки:

Когда твои бока сожмет корсет простой
И станешь находить еду в грязи разврата
И продавать красы нездешней ароматы.

Лучшими образцами урбанистической лирики Бодлера являются два стихотворения, опубликованные впервые под заглавием «Les deux crépuscules de la grande ville» («Сумерки большого города») в сборнике 1855 года, посвященном физиологическим очеркам Парижа; они вошли в книгу «Цветы зла» под заглавием «Вечерние сумерки» и «Предраасветные сумерки». Поэта не интересуют официальные сферы и быт обывателей, нормальное и обычное течение внешней жизни. Из двадцати четырех часов суток он выбирает только те «важные моменты», когда можно подсмотреть изнанку жизни. С чем люди кончают день и с

чем они его встречают — таковы вопросы, ответы на которые дают картины, набросанные широкими и сочными мазками. Вечер всем желанен. Он сообщник преступления и наслаждения; он дает выход грязи, которая скапливается в «груди города» (проституция), приводит в движение кухню, театры, оркестры, притоны. Все вожделения спешат предъявить свои права и быть утоленными, сплошной гул стоит над городом, окутанным вечерними сумерками, стирающими вверху и внизу общества последние следы стыда и совести. И подобно тому, как в стихотворении «Раздумье» на фоне всеобщего порока поэт сводил свои сче-ты с жизнью, так и здесь он призывает себя сосредоточиться, чтобы гул «ликующих» не заглушил окончательно стоны умирающих, из которых

...большинство успело ли вкусить
Отраду очага и начинало ль жить?!

Несмотря на указанное выше сходство двух стихотворений, отчетливо видна разница между ними. Ставя вопрос шире, это — разница между «реалистической» манерой «Парижских картин» и углубленно-психологическим методом большинства остальных поэм, составляющих «Цветы зла». Концентрированные психологические анализы сменяются набросками реально-описательными. Последняя манера еще рельефнее проявляется в «Предрасветных сумерках», являющихся как бы продолжением «Вечерних». Поэт прямо уже не выступает в качестве переживающего субъекта, а стоит за созданной им картиной, и только в общей тональности ее да в болезненной

изоощренности некоторых сравнений проступает настроение художника.

Казармы сонные разбужены горнистом.
Под ветром фонари дрожат в рассвете мгlistом.

Вот беспокойный час, когда подростки спят,
И сон струит в их кровь болезнетворный яд,
И в мутных сумерках мерцает лампа смутно,
Как воспаленный глаз, мигая поминутно,
И, телом скованный, придавленный к земле,
Изнемогает дух, как этот свет во мгле.
Мир, как лицо в слезах, что сушит ветр весенний,
Овеян трепетом бегущих в ночь видений.
Поэт устал писать и женщина — любить.

Вот поднялся дымок и вытянулся в нить.
Бледны, как труп, храпят продажной страсти
жрицы —

Тяжелый сон налег на синие ресницы.
А нищета, дрожа, прикрыв нагую грудь,
Встает и силится скупой очаг раздуть,
И, черных дней страшась, почувяв холод в теле,
Родильница кричит и корчится в постели.
Вдруг зарыдал петух и смолкнул в тот же миг,
Как будто в горле кровь остановила крик.
В сырой, белесой мгле дома, сливаясь, тонут,
В больницах сумрачных больные тихо стонут,
И вот предсмертный бред их муку захлестнул.
Разбит бессонницей, уходит спать разгул.

Дрожа от холода, заря влачит свой длинный
Зелено-красный плащ над Сеною пустынной,
И труженик Париж, подняв рабочий люд,
Зевнул, протер глаза и принялся за труд.

(Перевод В. Левика)

Эта картина парижского утра выявляет особенности реализма Бодлера. Его описание лишено непосредственности. Все прошло сквозь субъективное восприятие поэта, и отражение сохраняет следы этого восприятия. Оно

рационалистично и синтетично. Выразительные детали дают представление о жизни всего города, о прошедшей ночи. Образы, тщательно отобранные, мрачные, предельно насыщены волнениями возраста или положения (болезненные грезы молодости, усталость мужчины и женщины, тупой сон проституток, озябшие жены бедняков, мучающиеся роженицы и умирающие, гуляки, изнуренные развратом, и принимающийся за тяжелый труд сумрачный Париж). Общая мрачность и взволнованность усиливается тем, что, наряду с прозаическим, за повседневным и будничным вырастает другой, психологический план. Лампа, похожая на кровоточащий глаз, становится символом борьбы души и тела; вздрагивающий воздух сравнивается с обвеваемым ветром лицом в слезах; петушиный клекот напоминает рыдание, прерванное пеной кровью. Общий фон сумерек, красное пятно лампы, туманный воздух, полный дрожи, море тумана, омывающее здания, и, наконец, противопоставление мрачному Парижу возникающих красок зари — вся эта живопись стихотворения показывает Бодлера современником зарождающегося импрессионизма. Простой образ: «струиться начал дым из зданий там и тут» в другом стихотворении усложнен:

И реки дымные, что всходят в небосвод.

Только художник-импрессионист мог бы адекватно воссоздать такую, например, картину городской окрестности:

И солнце вечера надменное блистало,
В стекле оконном сноп лучей оно ломало,
Как бдительных небес открытый глаз большой,

Следя за долгою и тихою едой,
Лил отсветы свечей прекрасные, большие
На полог саржевый, на скатерти простые.

(«О нет, я не забыл...»)

Но Бодлер поэт не пригорода, а города. Городской пейзаж, как противоположность условно-экзотическому, постоянно привлекает его внимание. Иногда он контрастно сталкивает оба вида пейзажа и через этот контраст передает столкновение мечты и реальности («Пейзаж», «Жительнице Малабара»). Обычная рамка, соответствующая кругу наблюдений и переживаний поэта — «усыпляющие времена года», «туманы и дожди». Старые предместья, где ютится беднота и прочий мелкий люд, лачуги, притоны, больницы, «черная картина» игорного дома, мансарды, пыльные набережные, улицы, кишашие народом, с их оглушающим грохотом повозок и omnibusов, — вся монотонная пестрота столичной жизни вошла в поэзию Бодлера, облагороженная искусством, очищенная от мелочей и усиленная в главных чертах. Но она имеет не самодовлеющее значение, а служит выражением общего смысла жизни, как он представляется поэту, вернее сказать, общей бессмыслицы. На этом основании Флотт различал «сплин дома» и «на улице», то есть мрачное настроение поэта, которое внешняя жизнь не рассеивает, а, наоборот, углубляет. Таков, в действительности, центральный мотив трех поэм, посвященных В. Гюго и являющихся, наряду с «Сумерками», лучшими образцами урбанизма Бодлера. Воспоминания, галлюцинации, наблюдения, все действие «Лебеда», «Семи стариков» и «Старушек» совершается на фоне «картины

копашащегося Парижа», овеянного утренними или вечерними сумерками. В первом стихотворении изменение вида Парижа сопоставляется с неизменностью воспоминаний, овладевающих воображением поэта. «Статуя переживет народ», — провозглашал Теофиль Готье. У Бодлера страдания переживают города. Нет Трои, но живы вдовьи слезы Андромахи, и, как бы ни менялся Париж, воспоминание о лебеде, заброшенном в этот город злой судьбой, будет всегда «аллегорией», подобной той, что выражена в «Альбатросе», но еще более грандиозной. Интересно заметить, что, в отличие от раннего стихотворения, «Лебедь» дает картину одновременно и более обобщенную, отвлеченную, и более конкретную. Таков стиль зрелого Бодлера: самое отвлеченное через самое конкретное. В «Альбатросе» судьба поэта вершилась на фоне безличного океана. В «Лебеде» судьба всех страдальцев уподобляется происшествию, подмеченному поэтом в определенном, точно им описанном месте Парижа. Именно благодаря выразительной определенности этой сцены поэт достигает проходящего через все стихотворение слияние двух образов: Андромахи и Лебедя. Одно воспоминание вызывает другое с логической закономерностью.

Andromaque, je pense à vous...

Je pense à mon grand cygne...

et puis à vous,

Andromaque...

(«Андромаха, я думаю о тебе... Я думаю о моем величавом лебеде... и потом о тебе, Андромаха...»)

Образы, заимствованные у Вергилия, уже не могут полностью выразить современную

скорбь. Поэтому античная мифология дополняется романтическим «странным и фатальным мифом» в его бодлеровской форме, характеризующейся сложным выражением отвлеченного через конкретное, строгой логикой композиции и точностью описания, тогда как в романтической поэзии неопределенность была преобладающей и определяющей чертой, а «лирический беспорядок» возводился в закон. Бодлер четко и подробно вырисовывает основной образ, в данном случае — образ Андромахи, для того чтобы к ее судьбе «подключить» другие судьбы, а в результате полнее представить и лучше осознать трагическую ситуацию. По словам исследователя, структуру стихотворения образует множащаяся цепь подобий, в свете которых яснее проступает разница между рассказчиком, чьим сочувствием овеяны персонажи поэмы, и персонажами, ничего не знающими о нем¹. Фантазия поэта легко подыскивает символы «непоправимых» положений. Лебедь — один из них. Символичность этого образа подчеркивается реализмом описания «старого Парижа», воссозданного поэтом. Центральная сцена как бы вставлена в рамку. Она начинается сразу же после красноречивой сентенции:

Исчез былой Париж (Ах, внешность городскую
Нам легче изменять, чем сердце у людей!),—

а замыкается новым заявлением, вытекающим из первого, но уже более личного свойства:

Париж меняется, ну, а в моей печали
Нет перемен...

¹ В. Weinberg. *The Limits of Symbolism*, p. 8—36.

Эта рамка ставит определенные требования перед реальным образом. Она выделяет его из примелькавшихся, обычных связей, вкладывает в частное более глубокий общий смысл. Поэтому лебедь, убежавший из зверинца и купающий свои белые крылья в пыли безводного ручья, не только как бы вопрошает: «Когда ж прольешься, вода? Когда взгремишь ты, гром?» — но, подняв голову к «ироническому и жестоко голубому небу», точно посылает упреки богу. И в то же время у Бодлера уже нет безусловной идеализации романтического образа. В его памяти лебедь остался «смешным и величественным, как изгнанники», «с безумными движениями», снедаемый неосуществимым желанием. Судьбу лебедя поэт обобщает идущими вслед за ним олицетворениями безысходной скорби. Вслед за классической Андромахой мелькает заброшенная в город негритянка, родная сестра «малабарки», и все, потерявшие то, что невозможно, все, для кого скорбь играет роль доброй волчицы: худые сироты, пропавшие без вести матросы, пленники, побежденные и столько всяких других. И все это порождено «старым Воспоминанием», органически связанным с описанием «старого Парижа», которое делает само воспоминание живым и конкретным, а следовательно, оживляет образ даже при его максимальном расширении и отходе от первоначального значения.

В стихотворении «Семь стариков» городская картина служит экспозицией мрачным видениям. Хотя город Бодлера вообще полон тайн и призраков может пристать к прохожему среди бела дня, тем не менее поэт рисует кон-

кретные условия своих галлюцинаций. Они складываются прежде всего из пейзажа, данного в чисто импрессионистических тонах. Утренний туман превращает улицу в реку, а ряды домов — в гранитные берега. Этот грязный, желтый туман —

Одежда, что душе подходит лицедей,—

в соединении с душевным состоянием поэта (натянутые нервы и уставшая душа) подготовляют неожиданное появление семи страшных призраков-близнецов, олицетворяющих, по-видимому, чудовищную монотонность проходящих один за другим дней недели. Вслед за Э. По Бодлер придает поразительную точность и реальность самому фантастическому, и, наоборот, реальное у него приобретает гротескно-символическую форму. Простой нищий становится умножающимся «зловещим стариком» в желтых лохмотьях, подражающих цвету дождливого неба, с жесткой бородой Иуды, злым взглядом, полным яда. Особенно выразительна вся его фигура и походка. Он не согнулся, как все старики, а совершенно переломился, так что палка придает ему странный вид трехногого существа. Сам по себе страшный экземпляр предстает семикратно повторенным. Настроение, отразившись вовне, в «выходцах из ада», возвращается к своему исходному пункту уже усиленным. Последние две строфы, не прошедшие бесследно для известного стихотворения Рембо «Пьяный корабль», соответствуют состоянию, когда даже отчетливые галлюцинации немислимы, когда, употребляя выражения Бодлера, головокружение тонет в бреде:

Я, злой как пьяница, пред кем предмет двоится,
Вернулся, запер дверь, больной и раздражен;
Дух лихорадочный мой в ужасе томится,
Простужен, тайною нелепою сражен!

Напрасно разум мой найти пытался сушу;
Играя, ураган усилия сломал,
Как лодку старую, танцующую душу
В ужасный океан без берегов угнал!

Однако не всегда прогулка по городу бывает такой опасной. Все зависит от того, в каком настроении поэт выйдет на свой наблюдательный пост. В этом смысле «Старушки» близки к «Лебедю». Здесь также господствует сочувственный тон, усиливающийся тем, что изображаемые лица не столько символы, сколько живые люди с их обычной, типической судьбой. В Бодлере вызывающий цинизм по отношению к пошлости и лицемерию уживался с трогательной нежностью ко всему слабому и страдающему. Все стихотворение — это одновременный процесс наблюдения и сопереживания. Первая часть необычайно живо рисует старушек, как бы выхваченных из сутолоки столицы, семенящих со своими мешочками, вздрагивающих от грохота omnibusов. Она построена на контрасте безобразных тел и прекрасных душ, отражающихся в глазах, одновременно сверлящих, сверкающих слезами и детски наивных. Это позволяет поэту утвердить первый «символ», сближающий старость с детством, смерть с рождением, гроб с колыбелью. Здесь нежность граничит с горькой иронией. Поэт оговаривается насчет условности этого символа, не учитывающего «геометрии» по-разному искривленных старушечьих тел. «Геометрический расчет» снова возвра-

щает тему к реальному факту старости, для которой не случайным фоном служат «извилистые складки старых столиц». Описанием фигуры, походки и одежды «Старушки» напоминают «Стариков», только без резких линий первых «Парижских призраков» (под таким заглавием в 1859 году были опубликованы оба стихотворения). Но что их совершенно отличает — это глаза, мерцающие, как ложбинки, в которых ночью дремлет вода (*luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit*). Этот образ затем дополняется рядом других, более общих (колодцы, образованные миллионом слез, тигли, покрытые блеском застывшего металла). Такие таинственные глаза имеют непреодолимое очарование для того, кто вскормлен суровой невзгодой. Вторая часть продолжает мотив женских судеб и женского страдания («Из их слез могла бы образоваться река»), раскрывая его различные причины. Третья часть вновь возвращает к конкретной парижской обстановке. Вырисовывается строгий профиль задумчивой женщины, одиноко сидящей в общественном саду и жадно ловящей звуки военного оркестра. Почти без изменений эта часть перешла в поэму в прозе «Вдовы», которая вообще во многом близка к «Старушкам». Наконец, поэтическая тема, имеющая сложную композицию музыкального произведения, после двух отступлений возвращается обогащенной к ситуации первой части с ее контрастами. В этих дряхлых телах угадывается такое богатство содержательно прожитой жизни, в «странных судьбах» этих «восьмидесятилетних Ев», «обломков человечества, созревших для вечности», столько по-

учительного опыта, что поэт не может без уважения, любви и трепета смотреть на эту склоняющуюся к закату жизнь. Старушки, на вид такие беспомощные, жалкие и смешные, исполнены стоицизма и твердости (*stoïques et sans plaintes*). Они достойны «торжественного прощания», ибо через них говорит жизнь со всеми ее неопытными страстями, днями веселья и горя, пороками и добродетелями. И старушки, всеми презренные и забытые, предстают перед поэтом как «родственные души», как единая семья, отцом которой он является. Здесь снова на память приходит первоначальное сравнение старушек с девочками, в котором заключена большая нежность, но и большая печаль. На этих двух чувствах построено все стихотворение. Они пронизывают всю поэтическую систему. В других поэмах старость воспринимается уже более мрачно, с нотками прорывающегося отчаяния («Старый паяц», «Горе старухи»).

Поэтический стиль Бодлера таков, что даже в «Парижских картинах» обобщенно-психологическое преобладает над конкретно-социальным, осуществляется «абстрактная организация конкретных объектов»¹. Однако конкретно-социальное не исчезает вовсе, а присутствует, хотя в большинстве случаев лишь в качестве фона. И материалом этого фона обычно является жизнь обездоленных. Муза Бодлера не случайно является в облике «Рыжей нищенки». Париж предместий, населен-

¹ F. Joxe. Ville et modernité dans «Les Fleurs du mal». — «Europe», 1967, avril-mai, t. XLV, № 456—457, p. 147.

ных беднотой, составляет активный фон обоих «Сумерек». «Старушки» в первой части стихотворения также рисуются в скромных одеждах. Но Бодлер стремится к психологическому обобщению. Поэтому в следующих частях он уже говорит о «старушках» самых различных социальных положений, по крайней мере в прошлом. Так и преступление в одинаковой степени может произойти под влиянием бедности у уличного колодца («Хмель убийцы») и в роскошно обставленной комнате («Мученица»). Однако характерно, что как раз на таких темах, которые впоследствии дадут исход типично декадентской асоциальности — на темах вина и смерти — Бодлер строит свои наиболее социально насыщенные стихотворения. «Вино тряпичников» и «Смерть бедняков» важны, конечно, прежде всего как составные звенья соответствующих разделов («Вино» и «Смерть»), потому что только в целом следует судить о них. Но в данном случае можно соединить стихотворения разных отделов по признаку их социальной конкретности, по тому, как «схвачен» в них «одновременно зримый и социальный план городских предместий»¹.

Уже стихотворение «Душа вина», первоначально называвшееся «Вино честных людей», показывает, как усложнилась простая, ясная, бесхитростная мысль песен Беранже. С лихвой вознаграждая человека за тяжелый труд, употребленный на его изготовление, вино создает иллюзии, облегчающие жизнь про-

¹ F. Joxe. Ville et modernité dans «Les Fleurs du mal». — «Europe», 1967, avril-mai, t. XLV, № 456—457, p. 159.

стых людей. В стихотворении «Вино тряпичников», написанном за три года до известной мелодрамы Ф. Пиа «Парижский тряпичник» (1847), Бодлер, по словам Анатоля Франса, «показал, что еще есть благородного в пьяном тряпичнике». Более того, оно дает представление о том легковоспламеняющемся человеческом материале, который сыграл немаловажную роль в июньские дни 1848 года. Поэта привлекли немногие поэтические минуты в жизни этого парии, когда, под влиянием винных паров, ежедневные заботы и тяжесть унизительного труда отступают на задний план перед щедрой гуманностью его натуры. Пылающий ненавистью к «злым» и любовью к их «жертвам», смешной и трогательный в своей наивности, пьяный тряпичник, не обращая внимания на подслушивающих шпикив, проповедует планы социального переустройства. Сопровождаемые приятелями — посевшими в битвах и тоже грезящими, но уже о славе и триумфах, возвращаясь из кабачков после весело проведенных часов, проходят по старому предместью, населенному беднотой, люди, измученные семьей, работой, недомоганиями, «надорванные и измятые под кучей хлама — мутной рвотой огромного Парижа». Один этот образ вполне исчерпывает весь ужас положения парижского тряпичника и назначает действительную цену всякой минуте забвения, будь то сон или опьянение, существующие,

Чтоб убаюкать грусть и утопить страданья
Людей отверженных и гибнущих в молчаньи.

Для тряпичника и поэта вино имеет одну и ту же ценность — средство компенсировать

то, чего их лишило общество¹. Почему бы, в таком случае, самой смерти не стать желанной и единственной надеждой бедняков? Для тех, кому в удел даны только голод, холод и нищета, кто не имеет ни крова, ни пристанища, смерть представляется постоянным двором, в котором можно будет наесться и выспаться. Для них путь к подлинной жизни ведет через смерть, и в этом парадоксе — нагая правда, которую Бодлер всегда изображал с редким совершенством, заостряя и доводя до логического предела реальные общественные положения, как бы принимая то, что на самом деле им отрицается.

В «Стихотворениях в прозе» за счет сокращения других тем значительно расширен цикл социальных. При этом здесь, в соответствии с общим планом, он дан «с гораздо большей свободой, детализацией, шуткой»². Из пересечения «Сплина и Идеала» и «Парижских картин» возникает «Парижский сплин» («Le Spleen de Paris»). Впрочем, Париж для Бодлера всего лишь символ «современной жизни». В жизненных ситуациях, рисуемых Бодлером, все основано на «логике абсурда» (*la logique de l'Absurde*). Здесь он продолжает романтическую критику капитализма в форме гротеска и парадокса, за которыми более отчетливо проступают действительные пропорции.

Поэма «Дары фей» заставляет вспомнить о гофмановском «Маленьком Цахесе». Распределение жизненных благ происходит по

¹ M. Butor. *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, p. 167.

² Ch. Baudelaire. *Lettres*, p. 532.

слепой прихоти фей, но то, что может показаться случайностью, на самом деле вполне закономерно. Закономерно, чтобы богатство было присуждено единственному наследнику очень богатой семьи, чтобы поэтический дар, наоборот, был уделом сына каменщика, неспособного использовать его в полной мере, чтобы «дар нравиться» являлся в этом мире лучшим жребием, заменяющим все другие личные качества. Ирония Бодлера становится особенно ядовитой, когда он касается фактического социального неравенства, более несомненного, чем юридическое равенство в правах, основанное на «бессмертных принципах 89 года». В туго набитом животе «толстого Дьявола» Плутоса звон металла (золота) заканчивается глухим стоном бедняков («Искушения, или Эрос, Плутос и Слава»). «Глаза бедняков» везде преследуют поэта. Они устремляются на него, когда он сидит в кафе. Он видит их за решеткой общественного сада, в котором дается концерт: «Всегда интересен этот отблеск радости богача в глубине глаз нищего» («Вдовы»). Он глядит «если не вообще с сочувствием, то, по крайней мере, с любопытством на толпу отверженных», ненавидя «праздных», «богатых», «счастливых». Не даром «Добрые псы» ему ближе, чем изнеженные, избалованные породистые собачки. Ему больно видеть яростную борьбу из-за куска хлеба. Поэма «Пирожок» заканчивается саркастическими словами: «Есть же такая превосходная страна, где хлеб называется пирожком, лакомством столь редким, что из-за него может возгореться поистине братоубийственная война». Зато поэт полон умиления, когда

живая крыса — «игрушка бедняка» — заставляет двух мальчиков забыть о разделяющей их «символической решетке». И здесь он, быть может незаметно для себя, сближается с сентиментально-моралистическими тенденциями того абстрактно-демократического гуманизма, который он не раз осмеивал в лице В. Гюго и Ж. Санд и которому следовал, подражая Гюго и Лонгфелло. Особенность Бодлера состоит, однако, в том, что скептицизм подсказывает ему обычно самые острые и парадоксальные ситуации. Характерным образцом может служить поэма в прозе «Избивайте нищих!», напечатанная лишь после смерти автора и в свое время отклоненная редакцией «Ревю Насьональ». Подобно тому, как «слишком веселую» женщину поэт собирался вылечить путем мучительной операции, так и на помощь нищему он приходит, избивая его. Гуманистические темы у Бодлера, как видно, не исчезают, но лишь трансформируются, приобретают парадоксально-полемическую форму. Недаром указанная поэма в одном из списков кончалась обращением: «Что ты на это скажешь, гражданин Прудон?»¹ Бодлер полемизирует с автором «Философии нищеты», перенося вопрос из конкретно-социального в этико-психологический план. Жак Крепе объясняет отсутствие этого обращения в окончательном тексте отрицательным отношением Бодлера к подобного рода непосредственным высказываниям своих взглядов и сложностью его отношений к Прудону. Но не менее вероятно другое

¹ См. комментарий Ж. Крепе к «Стихотворениям в прозе», с. 344.

предположение: тема вышла за пределы полемики с одним Прудоном. Бодлер призывает «избивать нищих», желая этим сказать, что дело не в простой филантропии, а в необходимости поднять у нищего чувство собственного достоинства. В буржуазной филантропии Бодлер справедливо видит только иллюзию гуманности. А в разрушении всех видов иллюзий состояло призвание Бодлера. «Иллюзии, — писал он, — могут быть так же бесчисленны, как отношения людей между собой или к вещам. И когда иллюзия исчезает... мы испытываем странное чувство, образованное наполовину из сожаления по исчезнувшему призраку, наполовину из приятного удивления перед новизной, перед реальным фактом» («Веревка»). Мать, извлекающая выгоду из самоубийства сына, уже превосходит суровый и мрачный реализм новелл Мопассана. Не большего стоят официальные иллюзии, основанные на сознательном или бессознательном лицемерии. Фат, обращающийся с новогодними поздравлениями к ослу, вызывает в авторе «неизмеримый гнев против этого блестящего животного (фата, а не осла.— М. Н.), которое, как мне казалось, концентрирует в себе весь дух Франции». Поэт разоблачает «официальный бред большого города, способный помрачить ум самого сильного одиночки». Он сам всегда остается непреклонным «одиночкой», «отшельником», «чужестранцем». Гордое одиночество и стоическое страдание характеризует его общественную позицию. Этому «голосу» решил следовать тот, для кого море дороже гавани благополучия («Ужел!»). Эти качества он отмечает также в персонажах, выделяемых из тол-

пы («Вдовы», «Старушки»). Поэма «Одиночество» отстаивает это право поэта, презирающего пошлые «радости» и «проституцию приятельства», право тем более драгоценное, что оно порождено отчаяньем вынужденного одиночества, прекрасно раскрытого в поэмах «Горе старухи», «Старый паяц» и «Мадемуазель Бистурей». Для того, кто отрицает все общественные институты (семья, религия, государство, собственность) в их современном виде, без надежды на возможность их преобразования, не остается ничего другого, как пить «вино одинокого», быть «чужестранцем», не имеющим ни семьи, ни друзей, ни родины, презирающим «красоту червонцев» и все «призвания», кроме бродяжничества. Но, не имея определенного положительного общественного идеала, Бодлер все же сознает его необходимость. Скептически относясь ко всяким утопиям и иллюзиям, он отнюдь не считает состояние равнодушия нормальным и плодотворным. Оттого столько горечи в стихотворении «Слепцы» («Les Aveugles»).

Гляди на них, душа! Они и впрямь мерзки
И, как лунатики, смешны и страшноваты,
Ужасней и чудней, чем куклы-автоматы,
Бог весть куда вперив туманные белки.

Глаза, где искорки божественной давно нет,
Воздеты к небесам, как будто искони
Искали что-то там. И никогда они
К панели голову задумчиво не склонят.

Бредут они среди бескрайней черноты,
Сестры молчанию извечному. А ты,
Ты, город, ржущая, ревучая громада!

В уладах ты свиреп и пьян до тошноты,
Взгляни! Плетусь и я, тупее, чем скоты,
И говорю:— А что слепцам от Неба надо?

(Перевод С. Петрова)

Здесь, как всегда у Бодлера, одновременно представлено событие, действие и их субъективное переживание (или—соответственно—описание, повествование, поучение-оценка). Описание слепцов, с глазами, поднятыми к небу, бредущих в неистовой вакханалии большого города, предваряется обращением созерцающего субъекта к себе и дается как бы глазами его души («contemple-les, mon âme»). Взор поэта, обращенный сразу вовне и внутрь, сосредоточен на причудливом соотношении четырех величин: слепые, «я», город, небо. Контраст между физической незрячестью слепых и полной духовной слепотой города¹ неожиданно переходит в тождество: наслаждение оказывается «небом», культом, религией города, а его шумное веселье («tu chantes, ris et beugles») — «братом» «безграничной черноты» и «вечного молчания». Контраст устремленных в небо слепых глаз, в которых потухла «божественная искра», и зрячих глаз, прикованных к мостовой, сглаживается разыгрывающимся вокруг («autour de nous») зрелищем города, «влюбленного в наслаждение до жестокости».

Обращение к нему («O cité!.. vois»), тождественное и контрастирующее с начальным («contemple... mon âme»), подводит итог всей

¹ P. Nurse. Baudelaire. Les Fleurs du mal: Les Aveugles.— В кн.: «The Art of Criticism. Essays in French Literary Analysis». Edinburgh, 1969, p. 201.

цепи подобий и различий группового (ils, eux) и индивидуального (je) персонажей стихотворения:

...je me traîne aussi! mais, plus qu'eux hébété,
Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles.

Поэт называет себя более отупевшим, чем слепые, неизвестно чего ищущие в небесах. Этот заключительный аккорд вбирает в себя всю ранее проигранную гамму сложнейших и острейших противоречий зоркости и слепоты, сознания и безверия. Форма сонета концентрирует образ-идею, помогает упорядочить ее полифонию, подвести к эффективному и эффектному «ударному» завершению. Приверженность Бодлера к сонету определяет абсолютное преобладание у него метрического разнообразия над строфическим.

В перекликающемся со «Слепцами» стихотворении в прозе «Каждому своя химера» стрелы сарказма вначале обрушиваются на других, но вскоре иронически-карикатурные, резкие линии вытесняются глубоко лирическим тоном горькой насмешки автора над самим собой. Равнодушие давит его сильнее, чем других давят их многочисленные химеры. Оно еще более тяжкая химера хотя бы потому, что поэт отдает себе отчет в его насильственности, вынужденности. Но даже эта, как он выражался, мстящая нечувствительность денди не могла не содержать в себе тот протест, которым в той или иной форме исполнена вся поэзия Бодлера и который, кроме того, нашел прямое выражение в цикле, озаглавленном «Мятеж», и в ряде стихотворений, подобных «Непокорному» («Le Rebelle»).

Эти стихотворения причинили много беспокойства католическим интерпретаторам Бодлера. Оттого-то они с таким рвением ухватились за авторское примечание, сводящее все к бесстрастному отражению заблуждений, ему, якобы, чуждых. При этом намеренно забывали о том, что сам Бодлер признавался в лживости этого примечания, сделанного, очевидно, умышленно с целью отвести от себя возможные подозрения в богохульстве. Впрочем, сложный вопрос об отношении Бодлера к религии не относится непосредственно к его поэзии, потому что в ней религиозные понятия имеют чисто символическое, обобщенно-этическое и эстетическое значение, которое к тому же довольно подвижно и изменчиво. Такой взгляд начинает мало-помалу пробивать себе дорогу в современном бодлероведении. А. Леметр оставляет открытым вопрос, трактовал ли Бодлер «грех» в духе христианской ортодоксии или видел в нем лишь символ¹. По мнению Ж. Вье, «сюрнатурализм Бодлера гораздо более подчинен требованиям эстетики, нежели веры»². Бодлер, подобно Ивану Карамазову, мог бы сказать, что не бога, а мира, им созданного, он не может принять. Характерно, что соответствующие главы романа Достоевского также носят заглавие «Бунт». Бог как номинальный и Сатана как реальный хозяин мира — вот концепция Бодлера, в которой, в отличие от «сатанинской школы» роман-

¹ Предисловие к изд.: Charles Baudelaire. *Les Fleurs du mal et autres poèmes*. Paris, 1964, p. 12.

² J. Vieg. *Histoire, substance et poésie des «Fleurs du mal»*. — «Archives des lettres modernes. Etudes de critique et d'histoire littéraire», mai 1959, № 23, p. 39.

тиков, не богохульство и богоборчество в чистом виде, а психологическое состояние сложного переплетения добра и зла с их противоречивыми характеристиками выдвигается на первый план. Идеал влечет поэта, но за ним стоят самоуспокоенность и пошлость ложных кумиров, толкающие к прославлению своего непокорного, мятежного состояния. Бодлер мечется между двумя крайностями — благодарностью за очищающие страдания и неприятием мира, причиняющего страдания. Он страдает, но с гордостью и презрением к тем, кто хотел бы видеть его побежденным и смирившимся. Выше надежды, молодости и жизни он ставит

Богатство, нищете оставленное,— гордость,
Что нам дает восторг и сходство с божеством.

Хотя в этой гордости и вечное осуждение того, кто чувствует себя «фальшивым аккордом в божественной симфонии». Отсюда «Воздаяние гордости» бунтаря, судьба которого странно схожа с судьбой «бедного Евгения» из «Медного всадника». Этот бунтарь воскликнул в припадке «сатанинской гордости»:

Младенец Иисус! Он мною вознесен!
Мне стоит захотеть, низвергнут будет он,
Чтобы его позор со славою равнялся
И чтоб он сам смешным зародышем казался!

Заметим кстати, что это одно из очень немногочисленных стихотворений Бодлера, сюжет которых относится к средним векам. В отличие от романтиков с их культом средних веков и парнасцев, влюбленных в античность, Бодлер обычно своих страдающих бунтарей показывает на современном фоне с современ-

ным строем мыслей и чувств, а если и пользуется образами античной или христианской мифологии, то лишь как символами, предельно насыщенными тем отвлеченно-психологическим и этическим содержанием, которое всегда служит организующим центром любого стихотворения Бодлера, деформируя образы демонического романтизма, арсенал эстетического христианства и пластику язычества.

Гордость нищих, изгнанников, проклятых, обреченных состоит в гневных упреках по адресу сильных мира сего, в презрении к их счастью, в бравоировании своим мучительным душевным разладом. «Вольнодумец» спешит заявить, что изгнание из рая его не утрастило и не опечалило («Приятный ужас»). На настойчивые приказания и внушения своего «доброего ангела» «мятежный» отвечает вечным «я не хочу». Лицемерной христианской морали «человеколюбия» и «вселюбия» он противопоставляет право выбирать своих друзей. Иронический тон «Непокорного» сменяется трагическим тоном «Ненависти». Смешно все любить, но мучительно трудно все ненавидеть, повериться этому кровожадному чудовищу, которое неутолимой жаждой похоже на пьяницу, но отличается от него тем, что не знает забвения («Бочка ненависти»). Отречение от того, без чего невозможна жизнь, но что на поверку оказывается иллюзией, беспощадно разрушаемой действительностью, производит впечатление повязки, снимаемой с незажившей раны («Отречение святого Петра»). Если бог — титран, наслаждающийся человеческими страданиями и даже богохульством, то, может быть, ему будет приятно услышать также «Литании

Сатане» — единственную откровенную молитву, тон которой далек от «примирительного ея» обычных католических гимнов, — молитву, единственно достойную человека, больше всего стыдящегося быть одураченным. И, наконец, высшее выражение тема бунта находит в «Авеле и Каине»: ¹

I

Авеля дети, дремлите, питайтесь,
Бог на вас смотрит с улыбкой во взоре.

Каина дети, в грязи пресмыкайтесь
И умирайте в несчастьи, в позоре!

Авеля дети, от вас всеожженья
К небу возносятся прямо и смело.

Каина дети, а ваши мученья
Будут ли длиться всегда, без предела?

Авеля дети, все сделано, чтобы
В ваших полях были тучными злаки.

Каина дети, а ваши утробы
Стонут от голода, словно собаки.

Авеля дети, под ласковым кровом,
Вам и в холодную зиму не хуже!

Каина дети, под ветром суровым,
В ваших пещерах дрожать вам от стужи!

Авеля дети, любите, плодитесь,
Пусть вас заменят детей ваших дети.

¹ Стремящийся трактовать Бодлера на религиозно-мистический лад Ж. Юбер видит «что-то сатанинское» не в Каине, а в Авеле. Строка «Dieu te sourit...» («бог улыбается тебе») истолковывается в том смысле, что это «ложный бог буржуа, духовный Луи Филипп» (J. Hubert. *L'esthétique des «Fleurs du mal»*. Essai sur l'ambiguïté poétique. Genève, 1953, p. 248).

Каина дети, любить берегитесь,
Бедных и так уж довольно на свете!

Авеля дети, вас много, вас много,
Словно лесные клопы, вы без счета!

Каина дети, проклятой дорогой
Жалко влачитесь с тоской и заботой!

II

Авеля дети! но вскоре! но вскоре!
Прахом своим вы удобрите поле!

Каина дети! кончается горе,
Время настало, чтоб быть вам на воле!

Авеля дети! теперь берегитесь!
Зов на последнюю битву я внемлю!

Каина дети! на небо взберитесь!
Сбросьте неправого бога на землю!

(Перевод В. Брюсова)

Перед нами сатирически-памфлетный портрет-обозрение двух социальных рас, из которых одна олицетворяет мир мещанства, самодовольного и плодовитого, как все паразиты, тогда как «Каиново племя», на которое обрушились все невзгоды, стоит перед грандиозной задачей — подняться на небо и сбросить на землю богов:

Race de Caïn, au ciel monte,
Et sur la terre jette Dieux!

Это стихотворение не случайно включается во все хрестоматии революционной поэзии Запада. В нем слышны раскаты тех баррикад, на которых случилось побывать Бодлеру. Оно дышит призывом к революционному действию.

Анализ поэтических тем и других компонентов художественного стиля «Цветов зла» доказывает правильность взгляда автора на свое произведение как на единое, стройное целое. «Цветы зла» не только не «простой альбом», но даже и не простой сборник стихотворений с энным количеством тематических подразделений. Здесь развернута цельная поэтическая концепция, основанная на оригинальной бодлеровской философии жизни, пронизанной единством трагического сознания. В основе принципа цикличности лежит не простое варьирование мотивов, а стремление к всестороннему, синтетическому освещению темы, которая сама является лишь одним из аспектов, одной из фаз основной концепции и занимает в ее развитии строго определенное место. Стержнем книги, ее лейтмотивом, сквозной темой «Цветов зла» является вопрос о судьбе личности, подобной «больному вулкану», как однажды образно назвал себя Бодлер и как он «под себя» изображал Эдгара По¹. Последовательно проходят все символические моменты духовной жизни центрального лирического образа — от рождения («Благословение») до смерти («Плаванье»). Последнее стихотворение, таким образом, служит как бы эпилогом книги, имеющей также и свой пролог («Вступление»). Но единство и завер-

¹ «Но тогда (в 1847 г., т. е. до смерти Э. По.— М. Н.) постоянная буря его жизни была для меня неизвестной вещью; я не знал, что эти ослепительные растения были продуктом вулканической почвы» (из посвящения перевода «Необыкновенных историй» Э. По, 1854 г. См.: Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1908, p. 243).

шенность поэмы Бодлера, распадающейся, в свою очередь, на полторы сотни небольших, предельно концентрированных поэм, проявляется не только в этих фактах внешней композиции. Главным организующим звеном служит драматическое нарастание действия.

«Разделы книги, — справедливо считает М. Толмачев, — как бы соответствуют различным ипостасям безграничного человеческого стремления к абсолютному, недостижимому идеалу. В этих упорных, но безрезультатных поисках человек проходит через испытания искусством и любовью («Сплин и Идеал»), затем — жизнью большого города («Парижские картины»), наркотической благодатью опьянения («Вино»), зловещей извращенностью («Цветы зла»), восстанием против существующего порядка вещей («Бунт»). Итог этому — смерть, дающая название заключительному разделу книги». В целом — «движение, проходящее три этапа: от экстатической устремленности в бесконечное — через мужественное осознание непреодолимости разрыва между вожделенным идеалом и неприемлемой действительностью — к утверждению этико-эстетического значения вынесенного из этих испытаний опыта... Достоинство человека видится Бодлеру в том, чтобы не прекращать неравного поединка с мирозданием, чтобы, несмотря на вечное поражение, упрямо стремиться к недостижимому»¹.

Полярность «Сплина и Идеала», выраженная в общем виде и в двух частных аспектах

¹ Комментарий в кн.: Ch. Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Petits Poèmes en prose. Éd. qu Progrès. М., 1972, р. 391.

(искусство и любовь), усиленная взглядом, брошенным поэтом на окружающие его «Парижские картины», ведет к еще более сгущенным краскам «Цветов зла», порождает «Мятеж», в котором слились возмущение и отчаянье, логически завершающиеся мрачным аккордом. Призыв к «Смерти» — это последнее извержение «больного вулкана». Пока он был действующим, «болезненные цветы» поэзии Бодлера находили в питающей их почве «таинственный элемент», необходимый для их произрастания. Этот элемент, как гласит автобиографическая заметка, состоял в «глубоком одновременном интересе к философии и к красоте в прозе и в поэзии; к постоянной, неразрывной связи идеала с жизнью»¹. Отсюда то значение, какое получает в книге ее первый и важнейший отдел, отраженным «зловещим» блеском которого светят все остальные. Отсюда единство поэтического стиля «Цветов зла», созданных на протяжении двух десятилетий и отразивших глубокую социально-психологическую драму «западного человека».

Форма Бодлера не нова и не безукоризненна, почти единодушно признают исследователи, но нов «уникальный тембр бодлеровской поэзии», «этой симфонии, одновременно трепетной и мощной»². К примеру, «ни одно из средств, употребленных Бодлером в стихотворении «Поездка на Киферу», не было новым; все были традиционными. Однако синтез этих средств был нов в том смысле, что он объединил воедино три или четыре поэтических сред-

¹ Ch. Baudelaire. Œuvres posthumes, 1908, p. 74.

² M. Ruff. Baudelaire, p. 137.

ства для создания совершенно особенного эмоционального эффекта. Пусть не ново, зато неповторимо. В каждом его стихотворении любого жанра есть собственная, индивидуальная структура объекта, избранная и созданная для достижения специфического эмоционального эффекта»¹.

Стиль «Цветов зла», подобно роману Флобера, вобрал «дух исследования, наблюдательность, зрелость, силу и некоторую суровость» — то, в чем Сент-Бёв «улавливал» «признаки новой литературы», «черты, которые являются, по-видимому, отличительными для представителей новых литературных поколений»².

¹ В. Weinberg. *The Limits of Symbolism*, p. 88.

² Ш. Сент-Бёв. *Литературные портреты. Критические очерки*. М., «Художественная литература», 1970, с. 464.

З а к л ю ч е н и е
БОДЛЕР И XX ВЕК



Придет день, допускает А. Пейр, когда Бодлер будет восприниматься как литературное явление прошлого столетия. Но для людей XX века дата выхода «Цветов зла» — начало современности в поэзии¹.

Тезис о Бодлере — родоначальнике современной поэзии — стал едва ли не общепризнанным. Это придает проблеме «Бодлер и XX век» животрепещущую актуальность и полемическую остроту.

Если Бодлер, по выражению Т. С. Элиота, «архетип поэта, поэзии», то каковы черты, определяющие этот «архетип»?

Ответ на этот вопрос зависит от того, в чем видеть существо поэзии вообще, современной поэзии в особенности, какие тенденции, направления и школы считать в ней доминирующими, ведущими, прогрессивными.

В современном зарубежном бодлероведении преобладает взгляд, согласно которому Бодлер — прямой предшественник не только символизма, но и сюрреализма, экзистенциализма.

¹ Н. Рёуге. *Connaissance de Baudelaire*, p. 155.

лизма, абстракционизма, словом, модернизма во всех его разновидностях¹. Нередки сближения Бодлера с Кьеркегором, Кафкой, даже с теориями структурализма и новой лингвистики². Модная когда-то «декадентская» трактовка Бодлера сменилась не менее одностороной характеристикой его как «христианско-католического» поэта³. Названия книг «Мистика Бодлера», «Бодлер между Богом и Сатаной», «Садизм Бодлера»⁴ говорят сами за себя.

Коварная соблазнительность и поразительная живучесть традиционного критического «портрета» Бодлера — декадента-символиста либо «поэта классического и христианского» — коренится в том, что «краски», употребленные при его написании, не вовсе чужды оригиналу. Все дело в ретуши, в расставленных акцентах, в выявлении доминанты. К чести русской критики стоит отметить, что «сердцевину» проблемы пронизательно улавливали не только такие корифеи, как А. М. Горький и

¹ M. Raymond. De Baudelaire au surréalisme. Paris, 1963, p. 45—46; M. Ruff. L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne. Paris, 1955, p. 8.

² «Journées Baudelaire. Actes du Colloque Namur-Bruxelles (10—13 oct. 1967)». Bruxelles, 1968, p. 32.

³ P. Emmanuel. Baudelaire. Paris, 1967, p. 17, 120, 136; S. Fumet. La poésie au rendez-vous. Paris, 1967, p. 18, 28.

⁴ J. Pommier. La mystique de Baudelaire; J. Massin. Baudelaire entre Dieu et Satan. Paris, 1946; G. Blin. Le sadisme de Baudelaire. Paris, 1947. Ссылаясь на эту работу Ж. Блена, Д. Моссоп постоянно оперирует формулой «садо-мазохистский комплекс» (D. Mossop. Baudelaire's tragic hero. A study of the architecture of «Les Fleurs du mal», p. 23, 56, 85, 108, 240).

А. В. Луначарский, но и некоторые рядовые, в наши дни уже полузабытые авторы ранних критических работ о Бодлере. Приведу несколько выдержек из содержательного этюда М. Могилянского «Поэзия Бодлера», опубликованного в 1898 году. «Поняв, почему Бодлер не мог найти выхода к такой действительности, к таким идеям, которые бы сделали его энергичным борцом за лучшее будущее человечества, мы поймем всю трагедию этой несчастной жизни, проникнем в самую суть его поэзии... Бывают моменты в жизни общества, когда наступает смена, совершается перелом. Бодлер чувствовал душою сильнее других наступающую перемену... То же обстоятельство, что в реальной действительности его беспокойная, чуткая натура не находила удовлетворения,— еще яснее и громче говорит о глубоких переменах, совершающихся в глубине общественных отношений. В современной жизни — тесно и душно было поэту, но он связан с нею крепкими узами. Отсюда — трагическое одиночество, ужасное и непереносимое для сильной и нежной души. Все чуждо вокруг, все непонятно и дико в грядущем. ...Но... в конце концов приходится жить в омуте окружающей грязи и в нем искать забвения, хотя бы временного, минутного. Угрызения совести, печаль о растраченных силах, безверие в возможность лучшей жизни довершают страдания. Трагизм несчастной фигуры Бодлера в том, что она при всей своей чуткости и нервности не может найти удовлетворения в окружающей жизни, не может устроиться в ней и в то же время — отравленная ядом традиций, понятий и вкусов отживающего — не может

выйти навстречу грядущему... А в самом на вид тяжком грехе — в создании литературы декадентов — Бодлер нисколько не повинен: он не имеет ничего общего с прыгающими и кувыркающимися скоморохами (есть в их числе и наши соотечественники), часто именуящими себя его учениками»¹.

Разумеется, далеко не все в этом давнем очерке может нас удовлетворить сейчас. Но напомнить о нем было необходимо, чтобы стала очевидной несостоятельность некоторых расхожих суждений, выдаваемых за аксиому.

На Западе все еще не развеяно порожденное незнанием и предвзятостью превратное представление о непопулярности Бодлера в России. Несмотря на доступную для иностранцев информацию (например, в выступлении Валентина Катаева на коллоквиуме в Бельгии²), не редкость встретить утверждение, будто «бодлеровская поэзия настолько противоречит славянскому духу и русскому идеалу, бодлеровский сатанизм, смешанный с эротизмом, так шокирует простые и набожные души страны икон, перед которыми горит лампадка с незапамятных времен, что эта поэзия не производит эффекта и интересует лишь специалистов»³. Автор, правда, оставляет открытым вопрос, «какая судьба ожидает Бодлера в СССР в будущем», но, судя по приведенному

¹ М. М. (Могилянский). Критические наброски. СПб., 1898, с. 42, 44—46.

² «Journées Baudelaire. Actes du colloque Namur-Bruxelles», p. 203—206.

³ P. T h a n a r d. Essai critique sur Baudelaire poète. Paris, 1973, p. 230.

высказыванию, трудно составить на этот счет положительный прогноз.

К сожалению, и у нас не было недостатка в упрощениях; но не имеющиеся еще отдельные рецидивы схематичных, упрощенных, догматических представлений определяют «погоду» в нашем литературоведении сегодня. Затверженными прописями теперь уже никого не удивишь. Уровень, достигнутый в изучении Бодлера, оправдывает высокие требования и строгие критерии, взыскательные оценки сделанного и того, что еще предстоит сделать.

«О Бодлере, — констатирует новейший исследователь М. Рюфф, — написано много, но действительно ценные работы не в избытке»¹. А. Пейр выразился еще категоричнее: «В огромном большинстве труды о нем, следовавшие один за другим, посредственны»². В 60-е годы нашего века Бодлеру-поэту и его «Цветам зла» уделялось серьезное внимание. Единая композиция сборника, соотношение циклов в изданиях 1857 и 1861 годов, эволюция замысла и его воплощения (то, что сам Бодлер называл «историей» или «биографией» «Цветов зла»), сочетание лирического, субъективного, и драматического, объективного, начал, искренности и «маски», образ трагического героя и такие «лейтмотивы», как солнце и ночь, отношения автора и читателя, функция местоимений, форма сонета и триметра — все эти вопросы стали предметом пристального изучения многих бодлероведов во Франции, Англии, США. Особую группу со-

¹ M. Ruff. Baudelaire, p. 220.

² H. Peugre. Connaissance de Baudelaire, p. 9.

ставляют работы, посвященные переводам Бодлера на английский, немецкий и другие языки¹, влиянию «Цветов зла» на французскую² и мировую поэзию, а также справочные пособия типа словарно-фразеологического «Алфавитного указателя» Р. Карго³. Однако привычный набор понятий, под углом зрения которых ведется анализ, заметно ограничивает исследователей, приводит к отрицанию определенности позиций Бодлера, его ценностных ориентаций, относимых не к художественной, а к «идеологической суперструктуре»⁴. Релятивизм, эта оборотная сторона метафизического мышления, мешает проникнуть в диалектику не столько бодлеровского сознания, сколько самого Бодлера как исторического и поэтического явления. Социально-критическое содержание его боли и горечи, иронии и сарказма, его «сумрачного Парижа», взрывы негодования «больного вулкана», вулканическое происхождение его «болезненных цветов», — вся духовная драма поэта, отвергавшего буржуазный мир, в котором «мечта не является сестрой действия», может быть

¹ Напр., статья J. Roache «Baudelaire and Symons: symbolism and decadence». — «Revue de littérature comparée», 1967, № 3, p. 351—366, в которой показано, как переводчик-декадент абстрагировал и разрушил бодлеровские образы.

² R. Thenen. Apollinaire juge de Baudelaire. — «Revue des sciences humaines», fasc. 138, avril-juin 1970, p. 239—250. Автор считает Аполлинера «истинным продолжателем Бодлера», ценимого им за мужество изображать «реальность жизни без покровов» (p. 243, 247).

³ R. Cargo. A concordance to Baudelaire's «Les Fleurs du mal». London, 1965, 1967.

⁴ L. Austin. Baudelaire: poet or prophet? Studies in modern french literature. Manchester, 1961, p. 31—32.

полностью раскрыта и понята только с конкретно-исторических, объективных позиций.

Убедительным показателем реалистических устремлений эстетики и поэтики Бодлера является выдвинутый им принцип изображения современной жизни («la modernité»). Чтобы принизить его значение, связь идеи «supernaturalité» «с волей к реализму», с тем, что сам Бодлер называл «современностью», находят «парадоксальной» и по существу обрывают эту связь, все сводя к «трансценденции», к «метаморфозе реального в сверхреальную метафору». Следует вывод: «Реальное, которое реализуется таким образом, не есть реалистическое»¹.

Даже признавая конкретную, реальную основу бодлеровской поэтики, блестяще раскрытую в до сих пор не превзойденных трудах Отакара Леви и Жана Прево², многие современные зарубежные исследователи старательно ее «спиритуализируют»³. Несомненный факт предельной обобщенности лирики Бодлера — художественное преломление не толь-

¹ «Baudelaire. Actes du colloque de Nice». Monaco, 1968, p. 125, 129. Аналогичная тенденция в материалах коллоквиума «Бодлер и критика искусства», опубликованных в журнале «Preuves», № 207, mai 1968, p. 4—52. См. также: N. Barlow. Sainte-Beuve to Baudelaire: A poetic legacy. Durham, 1964 (ch. VIII «Modernity and the supernaturale in the «Tableaux parisiens», p. 172—189).

² O. Levý. Baudelaire. Jeho estetika a technika. Brno, 1947; J. Prévost. Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétique. Paris, 1953. Примечательно, что обе эти книги, изданные посмертно, принадлежат перу активных антифашистов, жертв гитлеризма.

³ M. Milner. Baudelaire, enfer ou ciel, qu'importe! Paris, 1967, p. 81, 141, 156 etc.

ко национального, но общеевропейского исторического и духовного опыта — используется для отрыва ее от породивших и отразившихся в ней условий действительности. Т. Молнье, например, «историчности произведения» противопоставляет «вечный репертуар», в котором и видит «высшую ценность» «Цветов зла». «Все, что было «новостью» и «современностью» в Бодлере, — утверждает он, — неизбежно устарело... искусство Бодлера — вневременно и всеобщее... Подлинное богатство этого произведения («Цветов зла». — М. Н.) — музыка человеческого крика»¹. Выражением «дуализма нашей судьбы» называет поэзию Бодлера К. Эстебан². «Грамматика поэзии», как аттестует свои «штудии» Р. Якобсон, также акцентирует в стиле Бодлера «абстрактное»³.

Много шума вызвала статья Р. Якобсона и К. Леви-Стросса «Кошки Шарля Бодлера», опубликованная в журнале «L'Homme» («Человек») в 1962 году и затем неоднократно перепечатывавшаяся в различных изданиях⁴. Чтобы ясна была суть дела, приведем это стихотворение:

Любовник пламенный и тот, кому был ведом
Лишь зов познания, украсить любят дом,
Под осень дней, большим и ласковым котом,
И зябким, как они, и тоже домоседом.

¹ «Baudelaire», Paris, 1961, p. 276, 277.

² Cl. Esteban. Le regard de Baudelaire. — «La nouvelle Revue française», № 195, 1 mars 1969, p. 439.

³ R. Jakobson. Une microscopie du dernier spleen dans «Les Fleurs du mal». — «Tel Quel», 1967, № 29, p. 24.

⁴ Русский перевод статьи см. в сб. «Структурализм: «за» и «против». М., «Прогресс», 1975, с. 231—255.

Коты — друзья наук и сладостных забав,
Для них ни тишина, ни мрак ночной не тяжки,
Эреб избрал бы их для траурной упряжки,
Когда б они могли смирить свой непокорный нрав.

Покоятся они в задумчивой гордыне,
Как сфинксы древние среди немой пустыни,
Застывшие в мечтах, которым нет конца;

Крестец их в похоти магически искрится,
И звездной россыпью, тончайшей, как пыльца,
Таинственно блестят их мудрые зеницы.

(Перевод И. Лихачева)

Согласно структуралистской трактовке авторов статьи, в стихотворении прослеживаются «этапы движения от плана реального... к плану «сюрреальному». Переход «во вдвойне ирреальный мир» совершается через «мифологический» план Эреба (самая мрачная часть Тартара — преисподней). Благодаря последовательной смене этих планов («реального», «ирреального», «сюрреального») из обычного домашнего животного возникает «астральная, космическая кошка». А поскольку «для Бодлера образ кошки... связан с образом женщины», «кошки вследствие своей медиативной функции позволяют исключить женщину и оставляют лицом к лицу (если не сливают их воедино) «поэта Кошек», освобожденного от «узкой» любви, и вселенную, освобожденную от суровости ученых».

Однако из трех стихотворений Бодлера, названных почти одинаково («Кошка», «Кот», «Кошки»), лишь в первом заглавный образ непосредственно отождествляется с женщиной. Во втором случае, «прогуливаясь в мозгу», кот олицетворяет внутреннего двойника, состоящие умиротворения и гармонии. Наконец

в «Кошках» (хронологически это стихотворение предшествовало перечисленным) идеал ничем не возмутимого спокойствия и несклоняемой к рабству гордости полностью объективирован. В то же время способ и форма эстетической реализации идеала служат свидетельством его недостижимости и недостаточности для человека, образуя иронический и, так сказать, «сплинетический» фон — подтекст стихотворения.

Статья о «Кошках» — свидетельство бесплодности отвлеченного подхода к Бодлеру. И дело не в том, что «союза» Леви-Стросса и Якобсона не получилось, что «лингвистический анализ» не подкрепляет «мифологической» концепции. Неверна сама «психоаналитическая интерпретация». Излагая ее и по существу солидаризируясь с ней («Кошки у Бодлера — это его извечная фантазия о женщинах»), Ж. Мунэн видит смысл сонета в том, что «Бодлер освобождается от «сковывающих» уз женской любви, чтобы раствориться и затеряться в безграничной вселенной, примиряющей науку и сладострастие»¹. Но у Бодлера в первом стихе сонета никакой «оппозиции» «пылких любовников» и «строгих ученых» нет. Они «равно любят» (*aiment également*) кошек — «гордость дома» (*orgueil de la maison*) — и, как те, одинаково «зябки и домоседливы». Уподобление кошек «погребальным коням» Эреба и «величественным сфинксам» — не миф, а метафорически выраженные признаки бес-

¹ Жорж Мунэн. Бодлер в свете критики структуралистов. — В сб.: «Структурализм: «за» и «против», с. 402.

страшия, силы, загадочности — качеств, которых, увы, нередко лишен человек, о которых он может лишь мечтать, как о недоступном, хотя и неполном счастье.

Таким образом, подлинный смысл стихотворения Бодлера и ближе, реальнее и глубже, органичнее для идеи «Сплина и Идеала», чем «мифологизированная» трактовка структуралистов-психоаналитиков, слепо уверовавших в неукоснительную мудрость изречения «*cherchez la femme*» (ищите женщину).

«Спиритуализации» и «символизации» эстетики и поэтики Бодлера служит всемерно раздуваемая роль идеи «соответствий», выраженная в одноименном стихотворении, и в особенности систематическое смешение понятий «символ» и «символизм»¹. При таком подходе совершенно стирается грань между, скажем, бодлеровским «Приглашением к путешествию» и стихотворениями символиста Малларме². Оспаривая мнение Ж. Юбера, К. Рейхенбергер видит в «Прохожей» Бодлера не символ смерти, а один из «женских типов», но их «метафизическая основа» подчеркивается и здесь³.

¹ К сожалению, не свободна от такого смешения и статья С. Хаджикосева «Проблеми на символистичната поетика и сравнителен типологичен анализ на българския и на чешкия символизъм», в которой Бодлер рассматривается только как «предшественник символизма» («Литературна мисъл», 1970, № 4, с. 86).

² A. Glauser. Le poème-symbole. De Scève à Valéry. Essai. Paris, 1967, p. 142—150.

³ K. Reichenberger. Die schöne Unbekannte. Realismus und Symbolhaftigkeit in den «Fleurs du mal» (Baudelairestudien I). — «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», Bd. LXXI, Heft 3—4. Wiesbaden, November 1961, S. 144, 145.

С другой стороны, в мировой бодлериане начинает пробивать себе дорогу осознание реалистической природы тех открытий в эстетике и поэтике, которые связаны с именем Бодлера, того творческого метода, который выразительно называют «реализмом души»¹. В некоторых зарубежных исследованиях убедительно раскрывается, пусть не всегда прямой, опосредованный, социальный характер этого реализма. На коллоквиуме в Канаде (1970) Ф. Кларк, полемизируя с теми, кто «в течение века искажал Бодлера», свой доклад «Бодлер — поэт бедноты» завершил знаменательными словами: «Его искусство всегда укоренено в земле. Воплощая в образах трагедию собственной бедности и бедности других, он стремился исполнить долг человека и художника»². Как говорилось еще в этюде, на который мы уже ссылались, «не личные страдания были источником пессимизма, разъедавшего и отравлявшего сердце поэта. С личными поэт умел справляться, умел переносить их и даже поэтизировать... в утонченной отзывчивости великой души Бодлера мы видим еще кое-что... Бодлер имел несчастье быть голосом человеческой совести за всех несчастных, страдающих и павших, за всех униженных и оскорбленных»³.

¹ S. Fumet. La poésie au rendez-vous, p. 38; ср. «La table ronde», mai 1967, № 232, p. 43.

² «Situation», № 29. Regards sur Baudelaire.— «Actes du Colloque de London (Canada). The Department of French, The University of Western Ontario (1970), Lettres modernes, Minard. Paris, 1974, p. 35.

³ М. М. (Могилянский). Критические наброски, с. 52, 56.

Знаменательная плодотворная ассоциация! Сопоставление Бодлера с Достоевским в исследованиях последних десятилетий проводится постоянно. Бодлера именуют «Достоевским в поэзии»¹. Бодлеровское понятие «современности» связывают с тем, что Достоевский называл «тоской по текущему»². Обнаруживают переключку и отдельных мотивов³, и общего взгляда на жизнь. С русским романистом французского поэта сближают на основании концепции трагического дуализма мира и человека. Отмечается, что присущую Бодлеру «двойственность» дополняла «неотвязная мысль о единстве», «единство, всеобщность, соответствие», «вечная диалектика»⁴.

К числу самых значительных открытий поэзии Бодлера относят «понимание единства психической жизни»⁵, «героическое стремление к гармонии духовной жизни»⁶, «синтез

¹ Н. Реуге. *Connaissance de Baudelaire*, p. 46.

² «Современная художественная литература за рубежом», 1969, № 3, с. 200—201. Поэтому представляет необоснованной романтизацией Бодлера отождествление его понятия «современности» с «преходящим» в противоположность «вечному» (см.: В. В. Сычков. Категории «вечное — проходящее» в художественно-временной системе Бодлера.— В кн.: «Стилистические проблемы французской литературы». Сборник научных статей. Л., 1975, с. 161—175).

³ Р. Назиров. Диккенс, Бодлер, Достоевский. К истории одного литературного мотива.— «Ученые записки Башкирского ун-та», вып. XVII. Уфа, 1964, с. 169—182.

⁴ C. Vorgal. *Charles Baudelaire*. Paris, 1967, p. 61, 101, 102.

⁵ M. Raymond. *De Baudelaire au surréalisme*, p. 18.

⁶ J. Padrtá. *Baudelairova estetika a kritika*, s. 637—638.

знания прошлого и своей современности»¹. Синтетизм, соединение в единое целое самых противоположных начал признается наиболее характерной и перспективной особенностью эстетики и поэзии Бодлера. «Всею своей позицией поэта, теоретика и критика (он) ...наметил новый тип поэта, ответственного за себя и за свое время, и обосновал новый статус поэзии как постоянного, неистребимого аспекта творческой человеческой деятельности»².

В сфере собственно поэтической синтетизм означал взаимосвязь и взаимопроникновение предельной искренности, позволяющей видеть в «Цветах зла» — «лирическую исповедь одной человеческой жизни»³, с объективным, «безличным» анализом философа-экспериментатора, чья задача — «пробудить во всей полноте сознание человеческого существования»⁴. Это обеспечило расширение диапазона художественной палитры — от причудливо неожиданных ассоциаций-соответствий до строгой логики прозы⁵, от точности бытовых деталей до метафоры и символа как основы поэтической конструкции⁶.

Поэзия Бодлера «лично-безличная» и в этом настрое созвучна современной лирической «волне». Вопреки утверждению Сартра⁷,

¹ J. Padrtá. Baudelairova estetika a kritika, s. 638.

² Там же.

³ F. Porché. Baudelaire. Histoire d'une âme, p. 292.

⁴ M. Ruff. L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne, p. 365.

⁵ «Journées Baudelaire. Actes du Colloque Namur-Bruxelles», p. 38.

⁶ B. Weinberg. The Limits of Symbolism, p. 6, 7; J. Padrtá. Baudelairova estetika a kritika, s. 655.

⁷ J.-P. Sartre. Baudelaire, p. 36, 105—106, 203.

Бодлеру доступно искусство перевоплощения в «другого», своего рода художественный эксперимент, исходящий из формулы-допуска: «Если бы я был вами»¹. Присущий бодлеровскому мышлению и образотворчеству «универсальный дуализм» с его амбивалентностью, моральной и эстетической «двусмысленностью»² реализуется в постоянном сочетании искренности и маски «поэта-героя»³. «Эта внутренняя драма и эта эстетическая дистанция, — отмечает исследователь, — придают такое большое значение Бодлеру сегодня»⁴.

Бодлер — поэт национальной французской школы, с оригинальным, уникальным тембром лирического голоса. И в то же время автор «Цветов зла» вобрал в себя общеевропейский духовный опыт, сгладивший резкие расхождения национальных поэтик. Поэтому «реалистическая книга»⁵ одного из наиболее глубоких и чутких поэтов XIX века и сегодня удивительно современна, помогает прокладывать путь к новому поэтическому синтезу.

¹ J. Vier. Histoire, substance et poésie des «Fleurs du mal», p. 41.

² J. Hubert. L'esthétique des «Fleurs du mal». Essai sur l'ambiguïté poétique, p. 25—27.

³ D. Justice. Baudelaire: the question of his sincerity; R. Freedman. Poet and mask: the drama of «Les Fleurs du mal». — «The centennial celebration of Baudelaire's «Les Fleurs du mal», Austin, 1958, p. 40, 53, 56—59; D. Mossop. Baudelaire's tragic hero. A study of the architecture of «Les Fleurs du mal», p. 9—10, 189.

⁴ R. Freedman. Poet and mask: the drama of «Les Fleurs du mal», p. 59.

⁵ Из предисловия Анри де Ренье к «Цветам зла» (1917). Цит. по кн.: A. Carter. Baudelaire et la critique française, 1868—1917, p. 277.

Пример Бодлера говорит о том, что в подлинно современной поэзии такой синтез возможен лишь на реалистической основе. Расхожий тезис, будто Бодлер «родоначальник сюрреализма и протагонист авангарда»¹, опровергается самой сутью его эстетики и поэтики. Бодлер, говоря словами С. Фюмэ, «преобразил поэзию... в реализм»², «отражавший, как чувствительная ретина (сетчатка глаза.— М. Н.), и ужасы, и тончайшие цветы своего сложнейшего исторического периода»³.

Бодлер не останавливался на констатации «дуализма», «амбивалентности», «полярности». Полна глубокого смысла аналогия Бодлера с Моцартом в смысле объединения противоположностей в высшем единстве⁴. К высшему единству стремился Бодлер и в использовании достижений различных поэтических школ. «Романтик по воспитанию, парнасец по стилю, реалист по приемам творчества, — писал об авторе «Цветов зла» В. Брюсов. — ...Он первый поэт современности. Бодлер осмелился воплотить в поэзии, в стихах, всю сложность, всю противоречивость души современного человека. Он заглянул в темную сторону души, нашел красоту и поэзию там, где до него видели только отвратительное: во зле, в пороке, в преступлении. В то же время Бодлер один

¹ Hans von Dettelbach. Baudelaires Höllen und Paradiese.— В кн.: «Von Sokrates bis Sartre, Gestalten der europäischen Geistesgeschichte». Wien — Köln, 1968, S. 155.

² «La table ronde», mai 1967, № 232, p. 43.

³ Г. Чичерин. Моцарт. Исследовательский этюд. Л., «Музыка», 1970, с. 148.

⁴ Там же, с. 149—156, 213—214.

из первых создал поэзию современного города, поэзию современной жизни, ее мелочей, ее ужаса, ее тайны. Бодлер воспринял ту правду, которую принесли с собою писатели-реалисты, но его острый взор всегда устремлялся сквозь реальность, в надежде усмотреть нечто большее. Поэтому образы Бодлера часто обращаются в символы»¹.

Как видим, Брюсов, приближаясь к М.Горькому и расходясь с Э. Золя, именно Бодлером, а не Ф. Коппе или Ж. Ришпенем датирует «проникновение реализма в поэзию»². И дело не только в обновлении тематики, в открытии для лирической поэзии новых, прежде недоступных ей, сфер действительности. Изменяется сама структура лирики. В отличие от романтиков, Бодлер более конкретен в своем лиризме и сохраняет, в отличие от символистов, установку на логическую ясность сознания.

Полифония идей и образов, языка и стиха Бодлера³ с преобладающей познавательно-аналитической тенденцией оправдывает применение к нему характеристики «динамический реализм», «реализм в становлении» (*un réalisme en devenir*)⁴.

¹ Валерий Брюсов. Полн. собр. соч. и переводов, т. XXI. Французские лирики XIX века. СПб., «Сирин», 1913, с. 253—255.

² Э. Золя. Парижские письма. 12/24 января 1878 г. XXXIII. Наши современные поэты.— «Вестник Европы», 1878, т. I, № 2, с. 887, 890.

³ Дю Бо сравнивал в этом отношении Бодлера с Бетховеном и Вагнером. См.: Ch. Du Bos. *Approximations*. Paris, 1965, p. 231.

⁴ L. Desauvès. Charles Baudelaire. Vienne, 1965, p. 12.

Давно отмеченная параллель Бодлер—Некрасов помогает понять то, что сближает и разделяет этих поэтов-урбанистов. Как писал Ш. Корбэ в книге о Некрасове, «еще до Бодлера он сорвал некоторые из «цветов зла», процветающих в отравленной атмосфере столицы». Урбанизм Некрасова насквозь социален. «Бодлер, вышедший из романтизма, был не только отцом декадентства, но и предтечей социально окрашенного урбанизма. Зло метафизическое и зло социальное (противостоящие идеалу) совместились в его поэзии»¹. И далее Л. Гинзбург точно определяет эстетический результат такого «совмещения»: «Наследник романтиков и основоположник «новой поэзии», Бодлер сделал из эстетической и экзотической предметности особые выводы... Красивая вещь встречается со *страшной вещью* — вот поэтический мир Бодлера. Страшная вещь (апогей этих бодлеровских устремлений — знаменитая «La chagogne» — «Падаль») — гипертрофированный прозаизм, урбанистический, порою обладающий резкой социальной окраской»².

Поэтому «двуплановая структура поэтического мира» Бодлера, то, что «область ощущений и вещей, наполняющая у него передний пласт образа, является символом, знаком сферы воспоминаний и мечтаний»³, — эти определения неполны, так как не учитывают своеобразия бодлеровского «символа», его реального, в значительной степени социально-

¹ Л. Гинзбург. О лирике, изд. 2-е. Л., «Советский писатель», 1974, с. 318.

² Там же, с. 327.

³ Д. Обломовский. Французский символизм, с. 106.

го, содержания. «Структура лирического показа» у Бодлера такова, что достигается «реалистическая типизация объекта изображения»¹.

Новаторство Бодлера состояло в решении двуединой задачи: ввести в поэзию современную действительность, до тех пор считавшуюся непоэтической, и превратить эту «натуру» в чистое золото поэзии. Тем самым значительно расширялись пределы и возможности поэтического образа и слова. Из сцепления и резонанса разнородных словесно-образных групп возникали новые, неожиданные смысловые и акустические оттенки, тональности. Таково, например, в стихотворении «Волосы» соединение мотивов запаха и женских волос, архаизмов и просторечия (слово «touchoir» — платок, столь скандализировавшее литераторов-архаистов), необычных метафор и оксюморонов (*forêt aromatique* — ароматный лес, *féconde paresse* — плодотворная лень)².

Принцип сцепления и резонанса определяет не только структуру отдельного стихотворения, цикла, «Цветов зла» в целом. На нем покоится также органическая связь между поэзией и ритмической прозой Бодлера. Сопоставление «Волос» и стихотворения в прозе «Полмира в волосах твоих» недостаточно

¹ Г. Г. Орагвелидзе. Стих и поэтическое видение (на материале французской поэзии второй половины XIX века), с. 169. Ср.: Е. Кризушина. Реализм Шарля Бодлера.— В кн.: «Вопросы германо-романского языкознания и методики преподавания иностранных языков», т. I. Иркутск, 1968, с. 306—314.

² L. Galdi. Deux aspects caractéristiques du style baudelairien.— «Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe», 1969, Heft 4, S. 611—615.

ограничить выводом, что в прозаическом варианте лексика обогащается конкретными словами и некоторой фразеологической вольностью, тогда как стихотворения направлены к другим горизонтам (петраркизм Плеяды), их лексика более условна, но Бодлер умеет извлечь из нее максимум эффекта¹. Аналогично «Благословение» и близкое к нему стихотворение в прозе «Потеря ореола» не просто «миф о поэте» и его «демистификация», как полагают исследователи², а две грани единой бодлеровской концепции трагикомедии художника и — шире — человека в буржуазном обществе. Не случайно социологический эквивалент этой концепции и для «Парижских картин», и для «Парижского сплина» равно усматривается в «динамических определениях Марксом буржуазной эпохи»³. Поэзия и проза Бодлера не повторяют и не противостоят друг другу, а взаимно служат дополнением, уточнением, корректировкой. *Correspondance* (соответствие) или, наоборот, несоответствие для Бодлера лишь частный случай более общего закона — *corrélation* (соотношение).

¹ «Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe», 1969, Heft 4, S. 616.

² R. Klein. «Bénédiction» («Perte d'Auréole»): *Parables of interpretation*. — «MLN (Modern lang. notes)». Baltimore, 1970, vol. 85, № 4, p. 515—528; I. Wohlfarth. *Perte d'Auréole: the emergence of the dandy*, p. 529—571.

³ Там же, с. 547. Автор следует за В. Беньямином и Т. Адорно, которые в ряде статей комментировали бодлеровские «мотивы» Парижа цитатами из «Положения рабочего класса в Англии» и «Манифеста Коммунистической партии».

Бодлер считал универсальность необходимым свойством всякого крупного таланта¹. Соотнесенность — «хитрый» путь сознания, утратившего цельность, к максимально возможной для него полноте. Универсальным характером соотношений идеала и жизни, философии и искусства, эстетики и поэтики, стиха и прозы, образа и понятия, звука и смысла, отвлеченно-духовного и материально-чувственного определяется масштаб такого значительного, сложного и своеобразного явления, как Шарль Бодлер.

При всей несомненной интеллектуальности лирики Бодлера ей чужда голая рассудочность; она проникнута живым чувством, обретающим силу страсти. И в этом одна из причин глубокого воздействия поэтического слова Бодлера на читателей наших дней.

Взросший интерес к Бодлеру и его более глубокое понимание читателями и критикой — явления взаимосвязанные. В свое время Бодлер многим казался всего лишь изобретателем экстравагантных парадоксов, знатоком и любителем ошеломляющего эпатажа. «Франция проходит фазу вульгарности», «этот век утратил все классические понятия в области литературы», «вопросы искусства — терра инкогнита» — подобные «максимы» из предисловия ко второму изданию «Цветов зла» большинство современников Бодлера воспринимало как крайние преувеличения, граничащие с клеветой на действительность. XX век

¹ На это программное положение «Романтического искусства» Бодлера обратил внимание еще Ф. де Лабарт. См. его «Разыскания в области романтической поэтики и стиля», т. I. Киев, 1908, с. 339.

подтвердил основательность «наблюдений и замет» Бодлера о духовном оскудении буржуазного общества. Мощный заряд антибуржуазности, заключенный в его эстетике и поэзии, — одна из причин нынешнего «культа Бодлера», как и «культа Флобера».

Нашел историческое понимание и бодлеровский «вкус к несчастью». Он, по выражению французского поэта Поля Элюара, составлял «сверхъестественную добродетель» в «эпоху, когда смысл слова *счастье* деградировал до того, что оно сделалось синонимом бессознательности», бездумного подчинения раз и навсегда заведенному порядку вещей. «Роковой» дар Бодлера был первым вызовом «всем довольным карликам, потонувшим в блаженной улыбке юродивых»¹.

Наше время — время синтеза. Но путь к синтезу для людей, вступивших в последнюю четверть XX века, лежит через анализ. Бодлер — мастер аналитической лирики. Современной лирике, как и всей современной литературе, угрожает поляризация на «массовую» (популярную) и «элитарную» («герметическую»). Поэзия Бодлера — пример преодоления такой поляризации, хотя и находится у ее истоков.

Бодлер участвует в сегодняшних спорах о границах и формах реализма. «Цветы зла» узаконили реалистическую символику, ассоциативный ход поэтической мысли, соединили внешний, пластический, и внутренний, содер-

¹ P. Eluard. Le Miroir de Baudelaire, Donner à voir. Paris, 1939, p. 109. Цит. по кн.: С. Великовский. ...К горизонту всех людей. Путь Поля Элюара. М., «Художественная литература», 1968, с. 112.

жательный, планы образа-переживания. Конечно, сочетание конкретного и отвлеченного, материального и духовного — общее, родовое свойство поэзии. Но у Бодлера все эти качества выражены с предельной интенсивностью. Поэзия Бодлера — это поэзия на пределе, как музыка любимого им Вагнера.

Когда Бодлер, говоря о «звездах первой величины» на «меланхолическом небе современной поэзии», называл в одном ряду имена Гейне, Леопарди, Лермонтова, Эспронседы, Теннисона, Э. По — поэтов разных стран и национальностей, — это было свидетельство не только большой поэтической культуры, но и сознания общности исторических судеб развития литератур. При этом самого себя Бодлер осознавал как некий итог, подведение черты под общеевропейским и мировым идейно-психологическим и художественным опытом, завершение эпохи 30—50-х годов XIX века, «закат романтического солнца». Но, как часто бывает, закат оказался и восходом. На горизонте поэзии засверкала новая звезда. Ее резкий, пронзительный свет отразился на всех созвездиях новейшей лирики, сильнее и ярче всего — на лирике реалистического направления. Ибо такова была поэтическая сущность, доминанта самого первоисточника — «Цветов зла» Бодлера.

Правда, она нуждалась в существенном коррективе, и прогрессивная поэзия XX века такую «поправку» в поэтическую концепцию Бодлера, в частности Бодлера-урбаниста, внесла. То, что для него «было печальным, но неистребимым городским убожеством, где бьется и гибнет белоснежная чистота, где гор-

дые лебединые крылья всегда забрызганы жижей зловонных луж, в глазах Элюара вовсе не неизбежно»¹. В этом смысле рядом с Элюаром можно поставить многих выдающихся поэтов XX века — от Верхарна и до Маяковского.

¹ С. Великовский. ...К горизонту всех людей. Путь Поля Элюара, с. 207.

СОДЕРЖАНИЕ



Введение. Судьба Бодлера	5
Глава 1. Духовная драма Бодлера	30
Глава 2. Эстетика	88
Глава 3. Стиль	166
Заключенне. Бодлер и XX век	292

Н81 Нольман М. Л.
Шарль Бодлер. Судьба. Эстетика. Стил.
М., «Худож. лит.», 1979. 316 с.

В этой книге определяется место Шарля Бодлера в истории европейской литературы, подробно характеризуется его эстетика и анализируется главное творение Бодлера — сборник стихотворений «Цветы зла», сыгравший важную роль в развитии европейской поэзии XIX и XX веков.

Н $\frac{70202-331}{028(01)-79}$ 265-78

8И(Фр)

МИХАИЛ ЛАЗАРЕВИЧ НОЛЬМАН

ШАРЛЬ БОДЛЕР

Судьба. Эстетика. Стиль

Редактор С. Гиждеу
Художественный редактор

С. Гераскевич

Технический редактор

Л. Ковнацкая

Корректор

Г. Ганапольская

ИБ № 1068

Сдано в набор 10.01.78. Подписано
в печать А01013 22.09.78. Формат
70×90¹/₃₂. Бумага типографская № 1.
Гарнитура «Латинская». Печать высо-
кая. 11,670 усл. печ. л. 11,625 + 1 вкл.=
11,7 уч.-изд. л. Тираж 10 000 экз.
Заказ 3539. Цена 80 коп.

Издательство «Художественная лите-
ратура». Москва, Б-78, Ново-Басман-
ная, 19

Московская типография № 5 Союзполи-
графпрома при Государственном коми-
тете СССР по делам издательств, поли-
графии и книжной торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

[ФРАГМЕНТЫ ИЗ СТАТЬИ ШАРЛЯ БОДЛЕРА «ЭДГАР ПО»]

из приложения к книге "Эдгар По. Полное собрание рассказов. Серия "Лит. памятники".

Жизнь По, его нрав, манеры, внешний облик — все, что составляет его личность, представляется мне одновременно мрачным и блестящим. Внешность его была обольстительна, странна, и на ней, как и на его произведениях, лежала печать безграничной меланхолии. По во всех отношениях был щедро одарен природой. В юности он проявил необычайную склонность ко всяким физическим упражнениям. Несмотря на небольшой рост, женственные руки и ноги и на то, что все его существо было проникнуто чисто женским изяществом, он был очень силен и доказал это в нескольких поразительных случаях. Так, однажды в молодости он выиграл пари, переплыв расстояние, непосильное для человека обыкновенного. Можно сказать, что природа одаряет энергичным характером тех, от кого она ждет великих дел, подобно тому как она наделяет долголетием деревья, которые должны служить символами печали и горя. Эти люди, иногда невзрачной внешности, обладают силой атлетов, могут предаваться и буйному веселью и работе, склонны к излишествам и способны к удивительной воздержанности.

Эдгару По присущи несколько характерных черт, единодушно признаваемых всеми его биографами: высокое природное благородство, красноречие, красота, которой он, судя по рассказам, немного кичился. Его манеры — странное соединение гордости с удивительной нежностью — были полны уверенности.

Лицо, походка, движения, посадка головы — все это указывало, особенно в молодости, что он избранник. Весь его облик отличался всепроницающей торжественностью. Он был отмечен природой, как фигуры тех прохожих, которые сразу привлекают внимание наблюдателя и остаются в его памяти. Педантичный и придирчивый Грисволд признается, что, явившись с визитом к По, он нашел его бледным и страдающим после болезни и смерти жены и был чрезвычайно поражен не только изысканностью его манер, но и его благородным лицом, всей атмосферой его комнаты, мебелированной, впрочем, довольно скромно. Грисволд не понимает, что поэт больше всех других умеет пользоваться привилегией парижанки и испанки — украшать себя пустяком, и что По, влюбленный во все прекрасное, в чем бы оно ни проявлялось, уж конечно нашел бы новый способ превратить бедную хижину в сказочный дворец. Разве не описывал он в высшей степени оригинально и интересно проекты обмезблировки, планы дач, садов, декоративного пейзажа?

Существует прелестное письмо госпожи Франсис Осгуд, одной из приятельниц По, которая сообщила нам весьма любопытные подробности о характере, личности и семейной жизни поэта. Эта женщина, сама очень интересная писательница, энергично отрицает все пороки и заблуждения, приписываемые поэту. «Может быть с мужчинами, — говорит она Грисволду, — он был таким, каким вы его описываете; как мужчина вы, может быть, правы. Но я утверждаю, что с женщинами он был совершенно иным, и женщина, познакомившись с По, могла питать к нему лишь глубокую симпатию.

Я всегда считала его образцом изящества, благородства и великодушия. Впервые мы встретились

в Астор-хаузе. Уиллис передал мне за табльдотом экземпляр «Ворона», о котором, по его словам, автор хотел звать мое мнение. Мистическая, неземная музыка этой поэмы так глубоко поразила меня, что, узнав о его желании познакомиться со мной, я испытала странное чувство, похожее на ужас. Он явился. Его красивая горделивая голова, темные глаза, блиставшие светом избранничества, светом чувства и мысли, его манеры — все это было соединение невыразимого величия и нежности. Он поклонился мне спокойно, важно, почти холодно. Но под этой холодностью так ясно сквозила симпатия, что я невольно была глубоко взволнована. С этого момента до его смерти мы были друзьями, и я знаю, что в своих последних словах он вспомнил и обо мне; пока его царственный разум не был свергнут с трона, он дал мне лучшее доказательство своей преданности и дружбы.

Особенно великим казался мне Эдгар По в глубине своей простой и поэтической души. Он был весел, сердечен, остроумен, то сдержан, то капризен, как избалованный ребенок, но даже среди самой тяжелой литературной работы у него было ласковое слово, добрая улыбка, внимательное и любезное обхождение как для его нежной, молодой и обожаемой жены, так и для всех его гостей. Бесконечные часы проводил он за столом под портретом умершей любимой, всегда усердный, терпеливый, записывая своим великолепным почерком чудные фантазии, беспрестанно рождавшиеся в его блестящем и остром уме. Однажды утром, помнится, я встретила его более радостным и оживленным, чем обыкновенно. Виргиния, его нежная жена, просила меня зайти к ним, и я не могла устоять перед ее просьбами... Я застала По работающим над серией статей, которые он опубликовал под заглавием

«Литераторы Нью-Йорка». «Посмотрите, — говорил он мне, разворачивая с победоносным смехом несколько свитков исписанной бумаги (он писал на узких полосках, чтобы сообразовать свою рукопись с корректурными оттисками журналов), — я покажу вам различные степени моего уважения к разным членам нашего литературного мира. Они определяются длиной полосы.

В каждом из этих свертков укатан и старательно обсужден кто-нибудь из вас. Иди сюда, Виргиния, помоги мне!» И он разворачивал один сверток за другим. Последнему, казалось, не было конца. Виргиния, смеясь, держала один конец полосы и отступала к одному углу комнаты, муж ее — к другому. «Кто же этот счастливец, — спросила я, — которого вы удостоили такой бесконечной приветливости?» — «Слышишь!» — вскричал он, словно ее тщеславное маленькое сердечко не подсказало уже ей, что это — она сама...»

В рассказах По никогда не говорится о любви. «Элеонора» и «Лигейя» собственно говоря вовсе не представляют любовных историй; главная идея, которая пронизывает оба произведения, совершенно иная. Быть может, он думал, что проза — недостаточно высокий язык для передачи этого странного и почти непереводаемого чувства; но зато его стихотворения полны описаний любви. Священная страсть является в них великолепной, блистающей, словно звезда, и всегда слегка отуманенной неизбывной грустью.

В своих статьях По несколько раз говорит о любви как о чем-то таком, что заставляет перо трепетать. В «Поместье Арнгейм» он утверждает, что четыре основных условия счастья следующие: жизнь на свежем воздухе, любовь женщины, отрешение от всякого

честолюбия и созидание нового Прекрасного. Замечание госпожи Франсис Огуд относительно рыцарски вежливого отношения По к женщинам подкрепляется еще тем, что несмотря на его великолепный талант в описаниях всего странного и ужасного, во всех его произведениях нет ни одного места похотливого или грубо чувственного.

Его портреты женщин окружены, так сказать, ореолом; они сверкают среди неземной дымки, они написаны восторженным обожателем. Что же касается до незначительных эпизодов романтического характера, то можно ли удивляться, если столь нервный человек, характернейшей чертой которого быть может является неудержимое стремление к Прекрасному, и увлекался иногда флиртом, этим вулканическим, опьяняющим цветком, для которого наиболее благодарной почвой является воспаленный мозг поэтов?

Об удивительной красоте По, о которой говорят несколько биографов, я думаю, можно приблизительно составить себе представление, призвав на помощь все широкие, но характерные понятия, заключенные в слове «романтик» — слове, которое передает разные виды и оттенки духовной красоты. У По был широкий властительный лоб. Некоторые выпуклости его обнаруживали выдающиеся способности — построений, сравнения и установления причинности; в нем царствовал в горделивом спокойствии дух идеальности, в особенности эстетического чувства. И несмотря на эти дары, а может быть именно вследствие избытка их, голова По в профиль не была красива. Ведь во всех случаях, когда что-нибудь в каком-либо смысле находится в чрезмерном количестве, результатом изобилия может стать недостаток, результатом злоупотребления — истощение. Глаза его,

неопределенно-темного цвета, близкого к фиолетовому, были одновременно черны и полны блеска. К этому прибавьте благородный и гордый нос, рот тонкий и грустный, хотя и с легкой улыбкой, волосы светло-каштанового цвета, лицо, обыкновенно бледное, с выражением немного рассеянным и подернутым обычной грустью.

Разговор По был всегда замечателен и давал пищу для размышлений. По не был тем, что называют хорошим говоруном — это ужасная вещь, — а к тому же и речь его, и перо боялись всего условного; но обширные познания, великолепный слог, прекрасная подготовка и впечатления, собранные в нескольких странах, делали речь его поучительной. Его речь, в высшей степени поэтичная, строгая по построению и в то же время выходящая за пределы всякого известного метода, богатство образов из мира, столь мало посещаемого толпой обыденных умов, его чудесное искусство выводить новые и таинственные заключения из неоспоримых и необходимых предположений, открывать изумительные перспективы, одним словом, искусство чаровать, заставлять мыслить, мечтать, вырывать душу из грязи рутины — вот его замечательные способности, о которых у многих людей сохранились воспоминания...

По — писатель нервов и даже чего-то большего, — и лучший, какого я только знаю. Каждое его вступление к рассказу увлекает, как вихрь. Его торжественность поражает и заставляет ум быть бдительным. Раньше всего чувствуется, что речь идет о чем-то важном. И медленно, мало-помалу разворачивается история, весь интерес которой основан на незаметном уклонении интеллекта в сторону, на смелой гипотезе, на неосторожном смешении различных способностей на

весах природы. Читатель, замороженный, принужден следовать за автором в его увлекательных историях.

Никто другой, повторяю, не изображал увлекательнее исключения из человеческой жизни и природы, страстное любопытство выздоравливающего, смены времен года, полные возбуждающей красоты, жары, сырость и туман, когда южный ветер смягчает и ослабляет нервы, как струны инструмента, а глаза невольно наполняются слезами. Никто не описывал лучше галлюцинаций, вызывающих сначала сомнения, а вслед затем уверенность и рассудительность; абсурд, водворившийся в уме и управляющий им с ужасной логикой; истерию, сметающую волю; противоречие между нервами и умом и человека, дошедшего до того, что боль он выражает хохотом. По анализирует все, что мимолетно, взвешивает невесомое, описывает до мелочей подробным, научным, ужасным образом все воображаемое, что витает вокруг нервного человека и приводит его к гибели.

Даже страсть, с которой он бросается в странное из любви к странному и в ужасное из любви к ужасному, помогает мне поверить в искренность его произведений и в соответствие в нем человека поэту. Я отметил уже, что у некоторых людей эта страсть часто бывает следствием непримененной обильной жизненной энергии, иногда — упорного целомудрия или глубокой, но сдерживаемой чувственности.

В недрах этого творчества, где воздух разрежен, ум может испытывать глубокую тоску, страх до слез, беспокойство души, живущей в большом и странном пространстве. Но восхищение пересиливает: искусство По так велико! Фон и детали там соответствуют чувствам героев. Одиночество на лоне природы или беспокойная городская жизнь — все это изображено

нервно и фантастично. Как наш Эжен Делакруа, возвысивший свое искусство до степени высокой поэзии, Эдгар По любит располагать свои фигуры на зеленоватых и лиловых тонах, откуда распространяется фосфорический блеск гнили и дух бури...

Герои По, или вернее герой его — человек со сверхъестественными способностями, человек с расшатанными нервами, человек, пылкая и страждущая воля которого бросает вызов всем препятствиям; человек со взглядом, острым как меч, обращенным на предметы, значимость которых растет по мере того, как он на них смотрит. Это — сам По. Его женщины, все лучезарные и болезненные, умирают от каких-то странных болезней, говорят голосом, подобным музыке. И это — также он сам. По крайней мере своими странными стремлениями, познаниями, неизвлечимой грустью они сильно напоминают личность их творца. Что же касается до его идеальной женщины, его Титаниды, то она является в различных образах в его слишком немногочисленных стихотворениях, образах или, вернее, манере ощущать красоту, которую душа автора соединяет в обширное, но впечатляющее единство. В нем быть может еще нежнее, чем где либо, выражается ненасытная любовь к Прекрасному. Она есть великий титул, то есть сумма всех титулов По; пред ней поэты должны преклониться и благоговеть!

[1856]