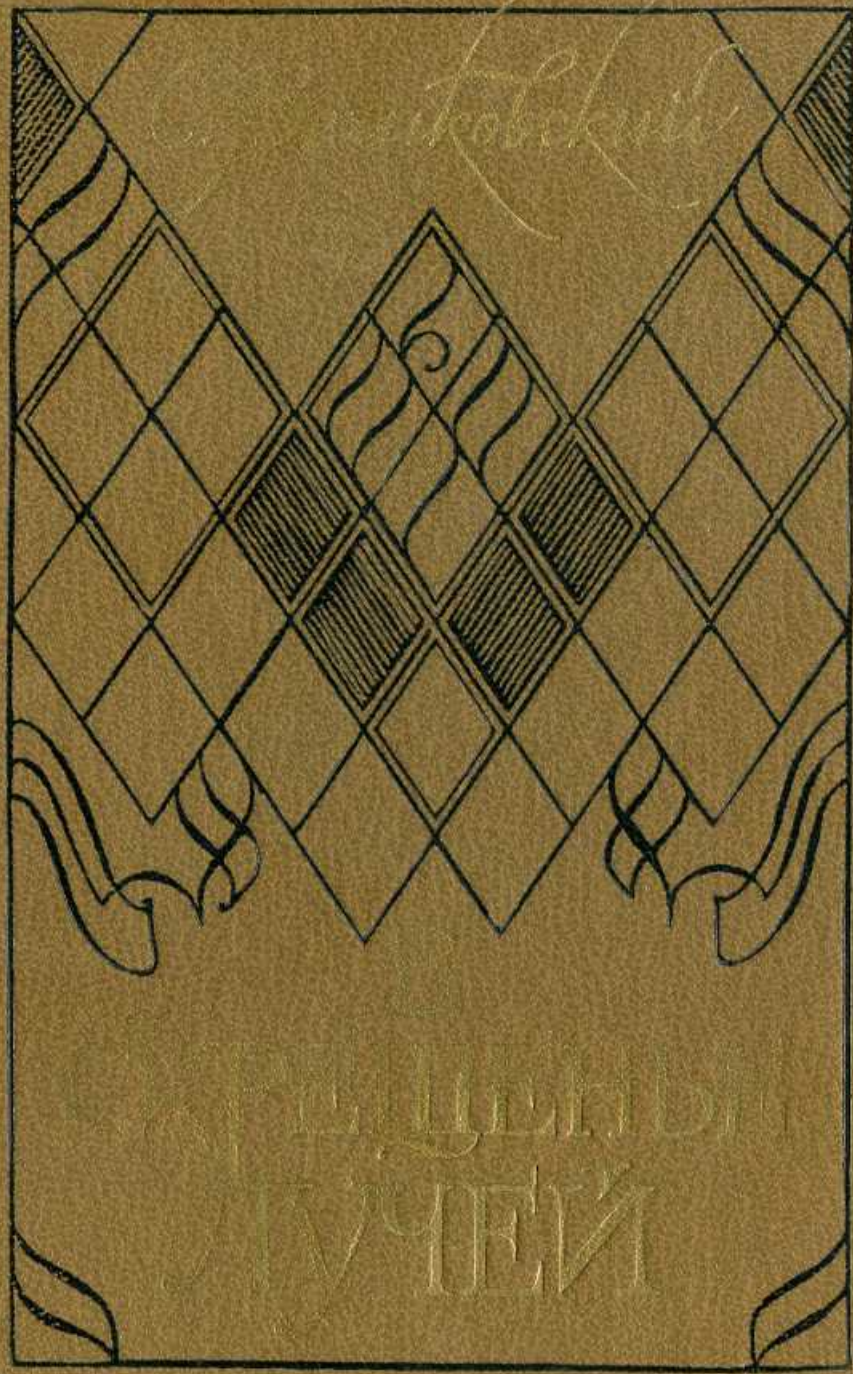
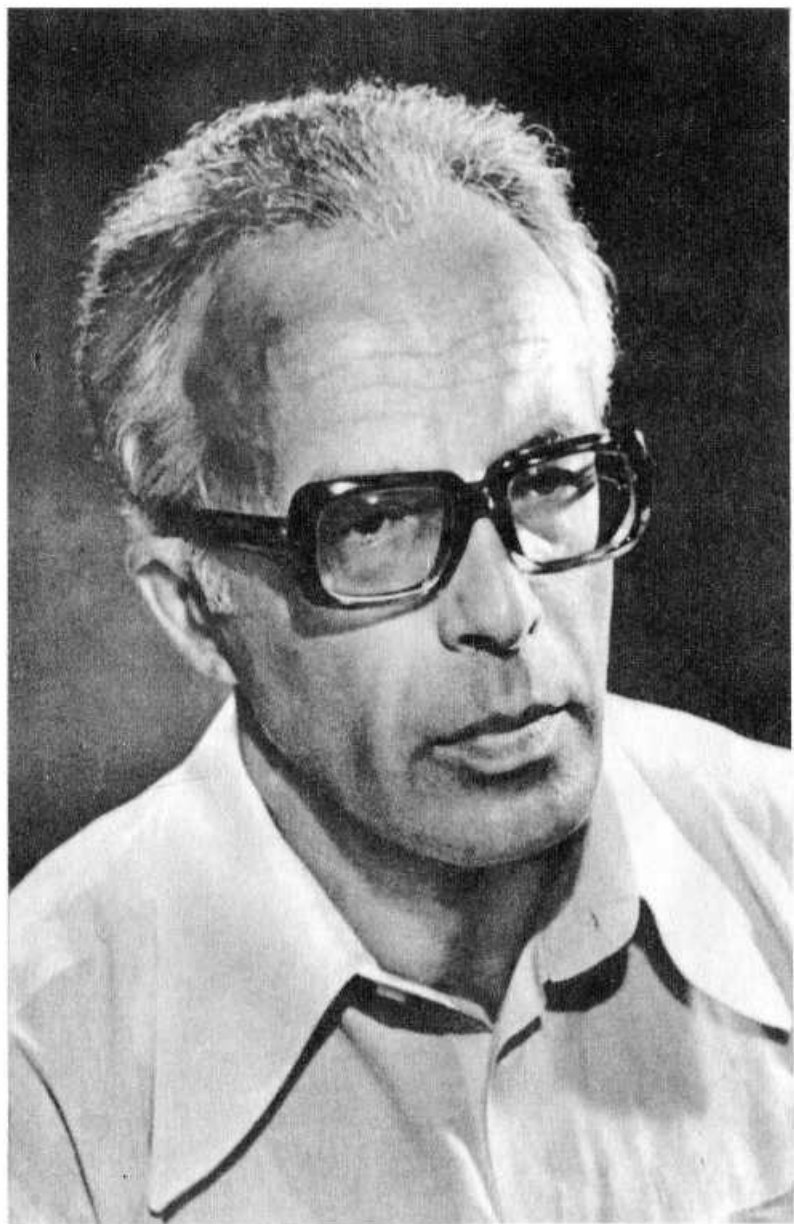


Книжка



Книжка
IV



С. Великовский

В СКРЕЩЕНИЕ
ЛУЧЕЙ

Путевой
портфель
Павел
Зюваран

Москва
Советский писатель
1987

Художник АЛЕКСЕЯ ГАННУШКИН

*На форзацах: рисунки Пабло Пикассо из графической серии,
посвященной Полю Элюару (1951)*

Великовский С. И.

В 27 В скрещенье лучей: *Групповой портрет с Полем
Элюаром.*— М.: Советский писатель, 1987.—400 с.

Это книга очерков об узловых вехах в истории французской лирики XIX—XX столетий и ее крупных мастерах: Виньи, Гюго, Нервале, Бодлере, Рембо, Верлене, Малларме, Аполлинере, Десносе, Превьере, Шаре, Сен-Жон Персе, многих других. Полю Элюару — всемирно прославленному певцу любви, человеческого братства и революционной перестройки жизни — посвящен самый обстоятельный из портретов.

В книге помещены выдержки из лучших русских переводов французской лирики.

4603020000—234

В ————— **466—87**

083(02)—87

ББК 83 3Р7

*Памяти матери,
Надежды Дмитриевны Белоусовой*

Истинные поэты никогда не думали, будто поэзия их личное достояние. В устах человеческих никогда не иссякал поток речей; слова, песни, крики следуют друг за другом бесконечно, пересекаются, сталкиваются, сливаются. Слова повествуют о жизни, и слова повествуют о человеке, о том, что он видит и переживает, что есть, что было, о стародавних временах, о минувшем, о грядущем века и мига, о преднамеренном, о произвольном, о страхе и жажде того, чего еще нет, что будет завтра. Слова разрушают, слова предсказывают, они текут стройно или бессвязно, их ничем не отменить. И все они участвуют в выработке истины.

ПОЛЬ ЭЛЮАР

Откуда и зачем эта книга

Ученые-естествоиспытатели прекрасно знают: в решении всякой исследовательской задачи заложена постановка очередных задач, порой гораздо более трудных и обширных. Распространяется это правило и на литературную критику, хотя к научному знанию она строго не сводима, а с ним разве что сопредельна. Когда пятнадцать с лишним лет назад появилась моя книга о пути Поля Элюара — «...к горизонту всех людей» (1968), — на одном из обсуждений ее я вдруг отчетливо осознал: из завершенной только что работы, вроде бы исчерпав все, что имел в ней сказать, я вышел с вопросами, пожалуй, куда сложнее, чем те, которые удалось осветить.

Прояснить их было нельзя без того, чтобы поместить Элюара мысленно в пересечение смысловых лучей, отбрасываемых как прошлым французской лирики, сравнительно давним или совсем недавним, так и элюаровским окружением, непосредственным или отдаленным. Напрашивались сопоставления с предшественниками, сверстниками, младшими спутниками. И вовсе не обязательно по очевидному сходству — разница, а то и противоположность давали зачастую ничуть не меньше. При таких более или менее обстоятельных «вылазках» назад или вбок случалось иногда удалиться от Элюара и на расстояния немалые — чтобы в конце концов приблизиться к нему плотнее. Так исподволь, годами, по различным поводам скапливались заделы к теперешней книге. Своего рода предварительной заготовкой оказался, в свете наработанного с тех пор, и самый отправной очерк об Элюаре — он был серьезно переделан, многое уточнено, продумано заново.

Коль скоро в каждом крупном писателе так или иначе преломляется откликается словесность его страны в целом, по ходу дела были просмотрены все узловые вехи и в круг обзора вовлечены едва ли не все выдающиеся мастера лирики во Франции за последние полтора-два века. Нет, конечно же, в результате отнюдь не выстроилась всеохватывающая, взвешенно соразмерная история французской поэзии XIX — XX столетий. Книга таких целей не преследует, как не старается она принять вид и усвоить язык очередного ученого труда по французской лирике, благо подобные работы у нас уже существуют. Не принадлежит она, впрочем, и к разряду сочинений, где непосвященным растолковывают поближе к обыденному разумению чересчур трудные для них выкладки науки. Вещи действительно сложные здесь по возможности не упрощаются, вещи простые — не усложняются. Суть и строй этого свободного эссе скорее всего подобает обозначить, позаимствовав жанровое определение у живописцев, — как групповой портрет с Элюаром.

Полотно такого рода естественно подразумевает мозаику отдельных портретов, всякий раз особо — напрямую или опосредованно — соотносенных с лицом, которое находится в средоточии. По своим размерам, глубине, проработке подробностей они между собой разнятся — от совсем кратких зарисовок до портретов в полный рост. Не скрою, что разномасштабное аналитическое портретирование лично для меня всегда было крайне заманчиво, дорого в моем ремесле пишущего о писателях.

Единственное отступление от преимущественно портретного ключа при подаче материала в книге — Арагон. Разумеется, совсем не потому, что этот, быть может, самый прославленный поэт Франции в XX веке, сравнимый по размаху и значимости сделанного им с Ронсаром в пору французского Возрождения или с Гюго в XIX столетии, отдельного очерка не заслуживает. Напротив, более или менее добротных и основательных сводных обзоров его писательской деятельности, наследия Арагона-лирика в частности, у нас накопилось в достатке. Дело в данном случае совсем в другом. При всей неповторимости «почерков» Арагона и Элюара, пути их так часто и тесно соприкасались, что проводить сопоставления здесь желательно как можно предметнее, стараясь вникнуть в подробности, оттенки и возвращаясь к их переключке неоднократно, в разных плоскостях, на разных отрезках и поворотах в их исканиях. Оттого-то Арагон весомо присутствует не где-то в одном отведенном ему месте книги, а как бы рассеянно, на многих ее страницах, нередко по смыслу своему опорных.

И последнее, однако важное. Хотелось бы, чтобы лирики, о которых пойдет речь, на сей раз были не просто обрисованы аналитически, но и заговорили сами, собственными голосами. Сегодня это возможно зачастую сделать благодаря трудам поколений русских переводчиков. И довольно близко к подлинникам, почти без скидок на иноязычие. В последнюю же четверть века переводческих открытий из французской лирики, как старой, так и особенно новейшей, у нас настолько много и они настолько успешны, что не будет преувеличением сказать: в российский культурный обиход вошел огромный пласт ценностей. Подчас они непривычны, вызывают отталкивания или притяжения, недоумения, одобрение — короче, споры-размышления. Посильно помочь разобраться во всем этом немалом богатстве, выросшем на чужой, однако исстари нам в России не чуждой французской почве, — прямой долг критики. Ради этого следовало не просто рассказать о тех, чьими поисками оно добыто, а постараться вникнуть как бы изнутри в самые их замыслы, по которым об их наследии и надлежит судить. Здесь еще одно «зачем» этой книги, и далеко не побочное.



Исповеди на стыковей века¹

С легкой руки Пушкина, смолоду, да и в пору зрелого расцвета, неизменно державшего в поле пристального зрения французскую словесность¹, в России чуть ли не расхожей сделалась мысль, однажды им в сердцах оброненная: «...французы народ самый anti-поэтический».

Между тем два года спустя не кто иной, как Пушкин, вопреки чересчур поспешной расширительности недавнего своего мнения (впрочем, из черновика — не для печати!), на сей раз справедливо напомним, что именно «под небом полу-денной Франции», в средневековом Провансе, — а стало быть, благодаря одаренности населявшего Францию народа, — светская лирика Западной Европы когда-то, собственно, и «проснулась» вне монастырских келий, сумрачных ее приютов после развала греко-римской цивилизации.

Дело, однако, не в словесных неувязках. Дело прежде всего в том, что через два-три поколения от Пушкина, с рубежа XIX—XX веков, на Париж как на очаг дерзких исканий в лирике — поучительных, спорных, обогащающих ее письмо — станут все внимательнее оглядываться, и не без

¹ Свод подтверждений тому см. в кн.: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960, а также в «пушкинских студиях» Анны Ахматовой. — «Вопросы литературы», 1978, № 1.

причин, в самых удаленных от Франции уголках земли, в том числе в Москве и Петербурге.

Правда, это будет потом — после Гюго, Леконт де Лиля, Бодлера, при Верлене, Малларме, Рембо, Аполлинере, а еще позже и при Элюаре, Арагоне, Сен-Жон Персе, Шаре... Пока же, в пушкинские времена, для сердитых упреков вроде тех, что сорвался с пера Пушкина, действительно были свои поводы.

XVIII столетие во Франции — «век философов», Просвещения и писательства блистательно умного, приглашающего скорее к соразмышлению, чем к сопереживанию, — было едва ли не самым засушливым в том, что касается лирики. Само оно, правда, нехватки в искусственных виршеслагателях не испытывало, а напротив, гордилось сонмом своих ходульных одописцев, назидательных изобличителей злонравия, усердных певцов подстриженной природы, особенно же своими гривуазными шалунами и острословами-эпиграмматистами. Разделяя бытовавшие вокруг вольнодумные вкусы, все они неукоснительно насаждали в стихотворческом деле правила изъясняться здраво и внятно, выкованные свободной философской мыслью в схватках с застарелыми предрассудками. Но при слишком прямой пересадке с одной почвы на другую просветительский Разум, склонный отвлекаться от подробностей, сплошь и рядом оборачивался тощей рассудочностью — небрежением всем тем броским в своих внешних приметах или, наоборот, тем душевно сокровенным, несказанным и непредсказуемым, без чего и самое пылкое излияние скудеет и меркнет. Под гладкими перьями ложноклассических витий рубежа XVIII—XIX веков оно сводилось к той же обычной понятийной речи, только просодически упорядоченной, цветистее украшенной, закругленной в своих периодах, складных и бескрылых при всем их торжественном парении.

Счастливым исключением среди своих попросту скучных собратьев был тогда разве что Андре Шенье с его легким изяществом и догадками о безрассудстве сердечных влечений, не внемлющих голосу трезвой житейской мудрости. Однако слава Шенье основана на рукописях, увидевших свет лишь в 1819 году, четверть века спустя после его гибели на гильотине. Во Франции они были встречены как предзнаменование перемен в культуре, по мере того как она проникалась истиной, носившейся теперь в воздухе и получившей в соседней Германии отточенность афоризма в устах мудрого Гёте: «...сущее не делится на разум без остатка».

Медленный и трудный поворот умов к «неделимому остатку», упрямо ускользавшему от их наилогичнейших ухищрений, — к озадачивающе вольной, безбрежно изобильной стихии живой жизни — был далеко не случаен. По-своему он был задан, внушен превратностями самой истории на перевале от XVIII к XIX веку. Недавняя революция 1789—1794 годов обрушила устои старого порядка во Франции, все потуги снова завести нечто похожее, вроде монархии-пережитка, восстановленной было вслед за разгромом Наполеона, оказались тщетны. Однако ни самый ход этой ломки, ни тем паче ее исход вопиюще не совпадали с рассудительными предназначениями мыслителей Просвещения. Вроде бы перестроенную снизу доверху Францию ловко прибирал к рукам деловитый торгош, напористо продвигавший своих политиков к кормилу власти, повсюду насаждавший нравы купли-продажи; страна и отдаленно не напоминала то царство свободы, равенства, братства, какое возвещали именем справедливого здравого смысла вчерашние властители ее дум, а вскоре оплатили кровью, своей и чужой, их ученики-революционеры. Действительный исторический поток выглядел на поверку куда своенравнее, обманчивее благих ожиданий и самых тщательных выкладок философского разума. Перед ¹⁷²¹отрезвляющим уроком событий одни, вопреки тревожным недоумениям смотревшие с надеждой вперед, продолжали питать чаяния когда-нибудь в будущем все-таки воплотить заветы Просвещения, пусть и с коренными поправками на случившееся; другие, тоскуя о временах стародавних, проклинали вольнодумство XVIII века как злокозненный мóрок, ввергнувший Францию и сопредельные земли в пучину потрясений. Но в обоих случаях оспариванию всерьез, решительному и обдуманному, подлежала избыточная рассудочность прежних духовно-мыслительных навыков, былого уклада культуры.

От добровольного подчинения ему французская поэзия пострадала особенно ощутимо. И с тех пор крайне озабочена тем, чтобы вытравить из своей плоти и крови привычки головного риторства — «сломать шею красноречию», по лозунгу Верлена, вобравшему ее заветные помыслы. Почти вся ее история в XIX—XX веках может быть вкратце представлена как череда усугублявшихся раз от разу попыток перейти с понятийно-логических источников питания на другие, вне-рассудочные, будь то упоенная собой фантазия, россыпь сырых впечатлений на лету, смутное томление сердца, произ-

вольная встреча далеких друг от друга предметов, дум, чувств, зыбкие грезы или вспышки душевных озарений. Но, коль скоро для укрощения умозрительных наклонностей «острого галльского смысла» (А. Блок) понадобился изрядный срок и неустанно возобновлявшаяся их корчевка, очевидно и то, что рассудочные пристрастия цепко и долго удерживались в «наследственном коде» национальной поэтической культуры Франции. И потому всегда, на каждом из пройденных ею отрезков и в каждой своей клеточке, она являла собой поле напряженного, как нигде, противоборства-взаимопереплетения разнозаряженных начал — обдуманной выстроенности и раскованного наития, афористической логики и каламбурного парадокса, прихотливой игры вымысла и четкой работы интеллекта, изобретательства и гладкописи.

Первые робкие проблески этой живой двойственности в окостеневшем под неусыпным попечением рассудка французском стихотворчестве как раз и были одним из преломлений той перепроверки ценностей, к какой понуждал вдумчивые умы на заре XIX века своевольный исторический водоворот. Отныне мысль, обжегшись на своей тяге к отвлеченностям, училась не спешить всеуравнивающе подгонять под них пестроту переменчивой мозаичной жизни, а возвращала в себе умение предметно охватить каждый из кусочков этой чересполосицы.

Среди отличительных свойств утверждавшегося мало-помалу мировосприятия ключевое место занимала пристальная чуткость к особенному, из ряда вон выходящему, неповторимому в любой личности, равно как и в любом народе. Не менее бережно пестовали теперь дар вглядываться в яркоцветную вещественную плоть сущего, заходила ли речь о чужеземных краях или близлежащих окрестностях, о седой старине или днях текущих. Само по себе подчеркнутое различие между вчера и сегодня обретало первостепенную значимость: вселенная, человечество были поняты именно тогда как движение из прошлого в будущее, как история и вдобавок одухотворялись, мифологизировались — их рисовали себе поприщем хитроумных судеб, иногда благожелательных, чаще коварных. Недаром Франция тех лет сравнительно бедна философами, зато щедра на историков. Во всем, что приверженцы круто менявшегося жизневиденья созерцают, постигают, переживают — в лицах, вещах, происшествиях, собственных треволнениях, — охотнее всего распознается и выискивается своеобычность отдельного, а то и причудливость незаурядного. Настроенное на такую волну сознание

изумлено даже тогда, когда опечалено, удручено своими открытиями.

Здесь, в исходной предрасположенности к непривычному, и кроются причины вспышки лиризма обновленного — романтического, как именуют его в противовес прежнему, классицистическому. Достояние отнюдь не одной лишь лирики, а гораздо шире и глубже — мышления эпохи, он с 20-х годов XIX века стремительно проникает в сочинения всех родов и видов — повествовательные, мемуарные, предназначенные для театра, философско-эссеистические, политические, историографические, вплоть до естественнонаучных.

Но если там он многое изменил, то поэзию, захиревшую было от засилья рассудочности, — воскресил.

Зачинатели

*Марселина Деборд-Вальмор, Альфонс де Ламартин,
Альфред де Виньи, Шарль Сент-Бёв*

Самой ранней ласточкой этой оттепели — из тех, правда, ласточек, что сами весны не делают, однако близость ее возвещают, — по праву строгой хронологии следует признать скромную книжечку «Мария, элегии и романсы» Марселины Деборд-Вальмор (1786—1859), вышедшую в том же 1819 году, что и посмертные сочинения Андре Шенье.

До сих пор действительное историко-литературное значение этого и последовавших за ним сборников стихов Деборд-Вальмор — таких, как «Рыдания» (1833), «Бедные цветы» (1839), «Букеты и молитвы» (1843), — осознается далеко не полностью, несмотря на восторженные похвалы, какими удостаивали «романтическую сестру Марселину» именитые собратья от Гюго и Сент-Бёва до Бодлера и Верлена. Мешает, судя по всему, какая-то витающая над страницами ее книг застенчивость самочувствия в культуре: с детства вынужденная вести кочевую жизнь и не сумевшая получить сколько-нибудь серьезного образования, она словно бы стеснялась своего сугубо домашнего — хотя как раз первородной доморощенностью и драгоценного — кругозора.

В молодости певица, выступавшая и в Париже, и по провинциальным городам, но покинувшая подмостки после замужества, Марселина Деборд-Вальмор потянулась к перу и бумаге как к отдушине в своем трудном семейном житье, заполненном хлопотами по хозяйству, переездами с места на место, болезнями родных, утратами детей. Но именно



Марселина Деборд-Вальмор

будничная непритязательность, милое мягко- и чистосердечие ее исповеди кому-то очень близкому, родственнице или подруге, прозвучали разительно свежо посреди процветавшего в те годы трескучего велеречия, да и позже вспоминались как родниковое откровение.

Почти все принадлежащее перу Деборд-Вальмор, как и в случае с ее предшественницей из XVI века Луизой Лабе, вмещалось в русло того, что повелось называть «женской долей» — радости и тревоги влюбленной девушки, супруги, матери. И еще, самое здесь трепетное, пронзительно искреннее в своей незащитной оголенности — слитно благодать

и муки неразделенной страсти, нахлынувшей неожиданно-негаданно, запретной, прокливаемой, втайне лелеемой:

Когда, измученный, он начинал сначала,
Но снова гасла речь в вечерней тишине,
Когда смятение в глазах его пылало,
Ответной мукою сжимая сердце мне,
Когда как тайну тайн, в заветнейших глубинах,
Уже хранила ты, душа моя,
Малейшие приметы черт любимых,—
Он не любил. Любила я.

«Воспоминание». Перевод Л. Боровиковой¹

Попробовав вернуть бесхитростную простоту доверчивого излияния души отечественному стихотворчеству, кичившемуся ученым лоском, наведенным еще в XVII веке Малербом, Деборд-Вальмор как бы невзначай открывала заново для Франции прелесть наивной детской песенки, старинной заплачки, немудрящей колыбельной. Здесь — источник напевности, отличавшей не только сочиненное ею для детей, но и вещи для взрослых. Прокладывая дорогу Верлену, раннему Аполлинеру, а в конце концов и Элюару, она охотно использовала полузабытые тогда короткие непарнослженные строки, особенно мелодичные у французов, повторы, скрытые подхваты.

Вы владели мной,
Я владела вами.
Были вы со мной,—
Две души в одной.

Вашу — отдаю,
А моя — вы сами.
Вашу отдаю,
Потеряв свою.

Заблудилась я,
Девочка-подкидыш,
Заблудилась я,
Слезы в три ручья...

Бросили меня,—
Господи, ты видишь! —

¹ Здесь и далее переводы из французских лириков прошлого века даются в основном по кн.: Французская поэзия. Век XIX. М., 1985. Источники переводов, не вошедших в это собрание, указываются особо. Подлинники можно найти в антологии: Poètes français. XIX—XX siècles, par Samari Vélkovsky. Moscou, 1982.

Бросили меня
В сутолоке дня.

«Что вы сделали?» Перевод В. Портнова¹

И эта тихая, подспудная музыка придает уютной домашней безыскусности признаний Деборд-Вальмор порой неотразимо подкупающее обаяние.

Из-за своей приглушенности голос Марселины Деборд-Вальмор не был, однако, толком расслышан в тогдашней Франции. Сразу же замеченным переломным событием для лирики стали первые шаги стихотворца менее простодушного, привычно книжного — Альфонса де Ламартина (1790—1869), который сумел заявить о себе год спустя после Деборд-Вальмор гораздо громче. Но тоже, как и она, преимущественно в элегии: этот самый сердечный из жанров классицистической поэтики, выработанной окончательно Буало полтора века назад, обращался прежде всего к печальным неурядицам личного, частного существования и был особенно благоприятен для того, чтобы первым послужить передаче смущенного превратностями судьбы романтического жизненного чувства.

Отпрыск семьи служилых дворян, прошедший юность в стенах иезуитского коллежа, и вскоре преуспевающий дипломат, а после Июльской революции политик, публицист, трескуче-прекраснодушный парламентский оратор; баловень благосклонной молвы, вознесенный было республикой 1848 года к вершинам власти и не замедливший провалиться, Ламартин выпустил немало стихотворных книг, как собственно лирических, так и пространных отрывков задуманной им «христианской эпопеи» («Жоселен», 1836; «Падение ангела», 1838). Из этого обширного наследия хрестоматийная память прочно удерживает лишь несколько самых ранних его элегических «медитаций», в первую очередь — «Озеро» и «Одиночество», навеянных преждевременной смертью боготворимой им возлюбленной.

У Ламартина меланхолическая элегия обрела и философский размах думы о бренном земном уделе — о мимолетно-хрупком счастье, тщете быстротечной жизни, и проникновенность скорбного душевного излияния. Для бесприютного ламартиновского страдальца с утратой одного дорогого ему существа весь белый свет обезлюдел. Крайне потрясенному сознанию природа, все вещи вокруг предстают не сами

¹ Переводы Владимира Портнова из французских лириков выходили отдельной книгой: Портнов В. Вечернее зарево. Баку, 1983.

по себе, в своей яви, а пропущены сквозь призму затуманенного печалью, удрученного взора: каждая случайная подробность по воле Ламартина заговорила, дабы напомнить о недавнем блаженстве и теперешней муке.

В самой словесной ткани поэтому, наряду с вкрапленными в нее философическими изречениями:

У нас нет пристани, и время нас без цели
Мчит быстро по волнам —

«Озеро». Перевод А. Фета¹

преобладает нежесткая прикрепленность высказывания к тому, что им обозначается; метафорический оборот обычно колеблется между предметным смыслом и окольной отсылкой к переживанию, пробужденному тем, на что упал взгляд. Добиваясь еще и просодически-звуковой оркестровкой неведомой во Франции со времен Расина музыкальной текучести стихового потока, Ламартин размыкает однозначную речь ради смутно намекающей, но богатой подразумеваемыми недосказанностями. Все материальное здесь овеяно памятью сердца, теряет свою упругую плотность, сделалось одухотворенно призрачным, зыбким, мерцающим — Ламартином уже посеяны семена, которые через полвека прорастут у Верлена, а сто лет спустя дадут и письмо Пруста.

Когда-то Белинский не без причины укорил Ламартина в том, что его сочинения «сотканы из вздохов, охов, облаков, туманов, паров и призраков». Послужив преодолению рассудочной суховатости лирического письма, ламартиновская воздушная певучесть вместе с тем несла в себе подход ко всему посюстороннему как к «юдоли скорбей», бледному отсвету и преддверью единственно подлинной загробной благодати. Мистически настроенный Ламартин томится по неземному краю обетованному в надежде соединиться там с отлетевшей душой своей любимой:

С холма на холм вотще перевожу я взоры,
На полдень с севера, с заката на восход,
В свой оком включив безмерные просторы,
Я мыслю: «Счастье нигде меня не ждет».

.....
Но, может быть, ступив за грани нашей сферы,
Оставив истлеть в земле мой бранный прах,
Иное солнце — то, о ком я здесь без меры
Мечтаю,— я в иных узрел бы небесах!

¹ Французские стихи в переводе русских поэтов XIX—XX вв. М., 1969.

Там чистых родников меня пьянила б влага,
Там вновь обрел бы я любви нетленной свет
И то высокое, единственное благо,
Которому средь нас именованья нет!

Зачем же не могу, подхвачен колесницей
Авроры, мой кумир, вновь встретиться с тобой?
Зачем в изгнании мне суждено томиться?
Что общего еще между землей и мной?

Когда увядший лист слетает на поляну,
Его подьметлет ветер и гонит под уклон;
Я тоже желтый лист, и я давно уж вяну:
Неси ж меня отсель, о бурный аквилон!

«Одиночество». Перевод Б. Лившица¹

Уже у раннего Ламартина элегия исподволь переходит в молитвенное славословие небесам; с годами же оно забивает и душит неподдельно личные признания.

И все же именно «сладкозвучный печальник» Ламартин находится у первоисточков той романтической исповедальности, какой французская лирика во многом обязана своим возрождением в XIX веке.

По-своему отчетливо эта острейшая потребность излить собственную душу в ее разладе с миром пробивалась в тех случаях, когда такое напряженное самовыражение бывало облечено в одежды иносказания, с виду повествовательно-эпично, как у выступившего вскоре за Ламартином Альфреда де Виньи (1797—1863).

Принадлежа к потомственному дворянству, так и не пожелавшему внутренне принять жизненный уклад пореволюционной Франции, Виньи, в отличие от Ламартина, предпочел освещенным подмосткам светского Парижа затворничество, которое ухитрялся соблюсти не только в деревенской глуши, но и посреди столичной сутолоки. В молодые годы офицер с завидным будущим, да еще и усматривавший в ратном ремесле едва ли не подвижническую доблесть, он тем не менее довольно рано покинул армию, тяготившую его своими нравами. И затем почти весь тридцатилетний без малого остаток дней провел замкнуто, в презрительной обиде на свой век. Истово и неспешно трудился он над повествованиями о прошлом, работал и для театра, а самые заветные

¹ Впервые антология переводов Бенедикта Лившица из французских поэтов XIX—XX веков «От романтиков до сюрреалистов» вышла в 1934 г., была переиздана в 1937 г. и включена с дополнениями в кн.: Л и в ш и ц Б. У ночного окна. М., 1970.



Альфред де Виньи. Автопортрет

мысли предназначал стихам, собранным посмертно в книге «Судьбы» (1864), и своему дневнику, тоже увидевшему свет стараниями его душеприказчиков (1867).

Подчеркнуто сдержанный поэт-мыслитель, Виньи обычно вкладывает вдумчиво пережитое и страстно передуманное в притчу, почерпнутую из мифа, чаще всего библейского, или перелагающую какой-то памятный случай из жизни. И лишь под самый занавес такой, будто сторонний, «пересказ» переключается из плоскости повествовательной

в плоскость философско-исповедальную, увенчивается признанием — уроком и заветом, как в «Смерти волка», воспоминании об одной ночной охоте, когда напавшая на след погоня была задержана самцом: вступив в заведомо непосильную для него схватку со сворой собак, он бестрепетно погиб, чтобы дать спастись волчице с ее потомством.

И скорбно думал я: «О царь всего земного,
О гордый человек,— увы, какое слово
И как ты, жалкий, сам его сумел поправить!
Учись у хищников прекрасных умирать!
Увидев и познав убожество земное,
Молчаньем будь велик, оставь глупцам иное.
Да, я постиг тебя, мой хищный, дикий брат.
Как много рассказал мне твой последний взгляд!
Он говорил: «Усвой в дороге одинокой
Веленья мудрости суровой и глубокой
И тот стоический и гордый строй души,
С которым я рожден и жил в лесной глуши.
Лишь трус и молится и хнычет безрассудно.
Исполнись мужества, когда боренье трудно,
Желанья затаив в сердечной глубине,
И, молча отстрадав, умри, подобно мне».

Перевод В. Левика¹

Мирозерцание Виньи, уязвленного засильем вокруг мелкотравчатой торгашеской обывательщины, когда недюжинная личность — пророк, воин или художник — обречена на прозябание, отщепенство, гибель, неизбежно трагично. «Спокойная безнадежность, без судорожного гнева и укоров небесам,— записывал он в дневнике,— это и есть сама мудрость». Хмурое безмолвие божества над головой, не внимающего мольбам и недоуменным вопрошаниям людским; деляческая суeta машинной цивилизации, вторгающейся в самые дотоле тихие уголки природы; жестокосердие и толпы и властителей; предательское коварство самых близких — вселенная, по Виньи, неблагоприятна к нам, гнетуще безучастна, а порой и прямо враждебна. Залог достоинства личности видится Виньи, однако, в том, чтобы не сникнуть под ударами судьбы, но распрямиться и горделиво встретить разлитое повсюду злосчастье. И не просто выстоять, а исполнить до конца дело своей жизни, свой долг на земле. Для самого Виньи он — в духовном служении, призванном выпестовать, вопреки всем житейским невзгодам, «жемчужину мысли»

¹ Переводы Вильгельма Левика из французских поэтов собраны в его двухтомнике: Избранные переводы, т. 1. М., 1977.

и принести ее в дар поколениям, сегодняшним и грядущим. Трагизм здесь — не сломенность, а суровое, без обольщений благими надеждами, сопротивление року.

Ответственная перед собой и другими стоическая выдержка — ключевая нравственная ценность Виньи — передается и его слогу, всегда собранному, тщательно взвешенному. Прозрачность неспешно выношенного замысла и чистота отделки; слегка замедленное, внятное до малейших смысловых оттенков, исполненное серьезности письмо; стройное равновесие александрийского двенадцатисложника, почти исключительно им употребляемого; четкая разбивка чреды кованных строк на крепко сбитые строфы — мастерство Виньи, особенно совершенное в самой прославленной из его малых лирических эпоей, «Доме пастуха», вполне под стать исповедуемой им морали самообладания:

Если сердце твое от обыденных тягот
Приникает к земле, как подбитый орел,
И бессильные крылья взметнутся и лягут,
Потому что их груз непомерно тяжел,
Если кровь неумоно из раны сочится,
Если вещей звездою любовь не лучится,
Что тебе озаряла невидимый дол;

Если дух твой устал от неволи галерной,
От прогорклого хлеба, ядра и цепей
И весло уронил, и в печали безмерной
Оглядел колыханье зеркальных зыбей,

.....
Прочь из города, вырвись на лоно природы,
Самый прах омерзительный с ног отряхни:
По-иному увидишь ты мир несвободы,
Современное рабство, безликие дни.
Ждут леса и поля — хорошо на просторе,
Так вокруг острова плещет пустынное море,—
Отправляйся в поля, меж цветов отдохни.

Ждет Природа в суровом и гордом молчанье,
И по травам туман пробирается в сад,
И вздыхает земля, и примнится в тумане,
Что вечерние лилии небу кадят;
И стволы, как шеренги, сомкнулись безмолвно,
И померкла гора, и на бледные волны
Тень от ивы легла, и тускнеет закат.

Дружелюбные сумерки дремлют в долине,—
В изумрудной траве, на лугах золотых,
В тростниках над ручьем и в таинственно-синей
Чаще леса, который устало затих.
Ускользают, колышутся в гроздьях и листьях,

Серый плащ расстилают на отмелях мглистых,
Открывают темницы фиалок ночных.

Перевод В. Портнова

И безутешный в своих сетованиях Ламартин, и сохраняющий трагическую сдержанность Виньи каждый по-своему подвержены приступам «мировой скорби» — этой «болезни сыновей века», как ее окрестили во Франции. Но если оба они недуг тогдашних умов претерпевали возвышенно, как печать собственной исключительности и своего рода почесть, то в соседстве с ними, под их благородной сенью обретались иной раз и вполне заурядные жертвы того же поветрия. Уже одним своим обликом обычных смертных они житейски «заземляли» лирику, потихоньку приучая ее к самой что ни на есть неказистой правде.

Заслуга такого внедрения обыденной прозы в романтическую поэзию Франции принадлежит Шарлю-Огюстену Сент-Бёву (1804—1869). В 1829 году, еще до того как стать светилом первой величины на небосводе критической эссеистики, он сочинил — не без оглядки на свою молодость провинциала-разночинца в Париже — рукопись от имени некоего мнимого студента Жозефа Делорма, который, как объяснялось в предварявшем книгу жизнеописании, прозябал на столичной окраине и рано умер в неизвестности. Жалобы этого бедняги на свой жребий, снедающая его тоска по другой, наполненной жизни и какое-то томительное вдохновение, чахотка вкупе с еще более неизлечимым унынием — все это предстало у Сент-Бёва без байронического вызова, точно в беседе с самим собой на страницах дневника. А вместе с неброскостью записей-стихов о досаждающих Делорму задачах, сердечных бедах и бессильных упованиях туда проникают приметы городской улицы, деревенского захолустья или домашнего быта — вся скудная обстановка повседневья, будничная даже в праздники. Мельчайшие подробности ее переданы достоверно, без нажима, зато с изысканной проработкой оттенков в игре светотени и цветовых переливах:

Мечтой к заветному привороженный мигу,
Смотрю, держа в руках наскучившую книгу,
На праздничный народ.
И жду — под гул толпы, ее веселья всплески,—
Что жаркой желтизной на белой занавеске
Луч солнечный мелькнет.

Вот он — единственный, сладчайший миг недели:
Пройдя сквозь жалюзи, потоком хлынул в щели
Рой золотых частиц;

Мое духовное он обостряет зренье
И оживляет вновь в моем воображенье
Рой мыслей, чувств и лиц.

Вновь связываются оборванные нити
Далеких радостных и горестных событий,
Прошедших благ и зол.
Когда-то в этот час кюре после вечерни,
Сказав нам о добре и о житейской скверне,
На хоры нас повел.

Светильник масляный и восковые свечи
Бросали желтый свет на строгий лик Предтечи,
На девы нежный лик.
Наш старенький кюре, приблизясь к аналою,
Весь желто-восковой, как колос под косою,
Главой своей поник.

Кто мог противиться внушенным нам понятиям?
Кто пред желтеющим в церковной мгле распятем
Не преклонял колен?
Кто усомниться мог, вперяя взоры снова
В страницы желтые Евангеля святого,
Что все земное — тлен?

.....
Стемнело... Голоса былого замолчали...
Спускаюсь, и — туда, где тонут все печали:
В людской водоворот.
Полны все кабачки. Толкучка, шум нестройный;
Калека под хмельком куплет малопристойный
Простуженно орет.

Бранятся, шутят, пьют — резвятся на свободе;
Целуют, тискают при всем честном народе
Подвыпивших подруг.
И, сытый зрелищем житейской карусели,
Я дома до утра ворочаюсь в постели
Под выкрики пьянчуг.

«Желтые лучи». Перевод М. Донского

Вопреки слезам «мировой скорби», частенько застилающим взор горемыки из парижского предместья, подобные наблюдательные наброски у Сент-Бёва «исполнены свежести и чистоты» (Пушкин). Далеко не сразу это лирическое открытие города было в самой Франции распознано, принято и освоено — понадобилась благодарно-прозорливая похвала Бодлера, чтобы наследие Сент-Бёва — стихотворца¹

¹ В переводах на русский язык Инны Шафаренко оно представлено в кн.: Сент-Бёв Ш. Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма. Л., 1986.

не оказалось забыто. И если в звучном хоре тогдашних французских певцов голос одного из скромных *poetae minores* все же не затерялся, то как раз оттого, что был глуховатым, слегка надтреснутым, с хрипотцой.

Второй призыв

*Огюст Барбье, Алоизий Бертран, Альфред де Мюссе,
Теофиль Готье, Жерар де Нерваль*

Пополнение молодых новобранцев, вступивших под романтические знамена в самый канун и сразу после революции 1830 года, когда первые внушительные победы над ложноклассическим рутинерством во Франции были уже одержаны, естественно, чувствовало себя гораздо раскованнее своих старших товарищей и перед сводом дедовских правил в поэтике, и перед охранительной благонамеренностью.

Выходцу из этого младшего поколения, Огюсту Барбье (1805—1882), обязана своим рождением открыто злободневная гражданская лирика¹ французского романтизма, дотоле лишь проклевывавшаяся от случая к случаю. Дата появления на свет этого пылкого обличительного витийства устанавливается совершенно точно — конец лета 1830 года, когда появился «Собачий пир» Барбье, громовый отклик на недавнее трехдневное восстание парижан и последовавшее за ним учреждение Июльской монархии.

Сам Барбье ни тогда, ни позднее революционером не был. Однако нравственное возмущение вопиющей несправедливостью произошедшего владело им на сей раз так сильно, что на бумагу сами ложились строки, в которых многим и во Франции, и вскоре в России (а здесь Барбье соперничал в славе с Беранже и Гейне) слышался не просто гнев, но и повстанческий клич.

Дань восхищения народу, сражавшемуся на площадях и улицах Парижа, и одновременно пощечина наотмашь хозяевам новоиспеченной монархии лавочников и политиканов, ловко присвоившим плоды чужой победы, «Собачий пир» построен как сшибка двух развернутых олицетворений. В зачине — героический подвиг «святой черни», которая дралась на булыжных мостовых под предводительством

¹ О ее истории с конца XVIII до середины XX века дает представление книга переводов Павла Антокольского «Два века поэзии Франции». М., 1976.

девы-простолюдинки Свободы — той самой, что переселится чуть позже из строк Барбье на прославленное полотно Делакруа:

Свобода — грудь горой, крепка и ладно сбита,
Проворна и смугла.
Да вон она своей походкой деловитой
Размашисто прошла.
Ей сладок рев толпы, кровавой заварухи,
И гарь, и ратный труд,
И гулы батарей, медлительны и глухи,
Набата дальний гуд.
Она берет в дружки парней простого званья
И млеет от любви.
С могучим, как она, — чтоб стиснуло дыханье
От рук, еще в крови.

А к концу — мерзкое зрелище «собачьего пира», когда свора гончих раздирает остатки туши затравленного зверя, брошенные ей на съедение охотниками:

Когда кабан лежит, распластан, беззащитен,
Собаки — короли!
Всей сворою — на труп! За все труды — тащите!
Вгрызайся, рви, дели!
Пируй! Не щелкнет плеть, и не подскочат слуги,
Чтоб оттащить назад.
И плоть, и кровь свежа — за славные заслуги
Награда из наград.
Набросились — в жратве не занимать сноровки:
Клыками рвут кишки,
Работают когтями — скорей, без остановки!
Оттаскивай куски!

Перевод Г. Русакова¹

«Собачий пир», где уместно и умело применен испытанный размер для «медной лиры» гражданского обличения — древнегреческий ямб, переделанный еще Андре Шенье на французский лад (чередование строк двенадцатисложных и восьмисложных), — был включен в первую книгу Барбье, так и озаглавленную: «Ямбы» (1831). Она являла собой вереницу хлестких приговоров той растленности нравов и умов, что превратила тогдашний Париж верхов, отравленный угаром обогащения и тщеславия, во «вселенскую свалку нечистот» («Котел»). Следующий свой сборник, «Il Pianto» («Плач», 1833) Барбье посвятил бедам и освободительным

¹ «Иностранная литература», 1985, № 4. Отдельные русские издания Барбье: Ямбы и поэмы. Одесса, 1922; Избранные стихотворения. М., 1953.

надеждам Италии, задавленной иноземным гнетом. А еще через несколько лет, после поездки на Британские острова, он в книге «Лазарь» (1837) впервые заставил французский стих прикоснуться к правде о «промышленном аде» заводов и шахт XIX века, об участии обитателей этой преисподней — рабочих, их жен, детей.

При всей безотрадной горечи обвинений Барбье чинимому вокруг наглому произволу, они — памятник зажигательной гражданственности тех лет, когда во Франции «не только люди, но и камни вопияли о героизме и идеалах» (Салтыков-Щедрин). Возвышенно-книжная патетика сращена у Барбье с разговорным просторечием (иногда такие оксюморонные стяжения удаются ему даже в пределах одного составного слова: «лохмотьеносец» — сказано им о народе так, как произносят торжественно «венценосец»); изболтливость пороков, укоризненно-назидательное прежде, материализовано в олицетворениях зрелищно-притчевых, каждой деталью врезающихся в память; гражданское негодование обрело утраченную было с конца XVI века, после певца гугенотских отрядов Агриппы д'Обинье, накаленно личную страстность и пружинящую мускулистость в ораторски нарастающих стиховых периодах. Всем этим Барбье как бы задал ключ поэтической сатире французов в прошлом столетии, разящее оружие которой — у Гюго, Рембо, а сто лет спустя и у Арагона, у Элюара в «Тупых и злобных» — не столько смех, сколько трагически окрашенное бичевание.

Отвращение к порядкам омещанившейся и рваческой послеиюльской Франции, напрямую излитое Барбье, судорожно искажено у Петрюса Бореля, Альфонса Рабба, Филотэ О'Недди, примыкавших к содружеству неистовых в своей запальчивости бунтарей по прозвищу «бузенго» («бузотеры-громохатели»). Презрительная вражда к добродетелям тупо довольного собой мещанина была взвинчена ими донельзя, до благословений кинжалу мстителей-заговорщиков и самоубийству в знак неприятия господствующих ценностей. Все кругом для них — сплошь «град мертвых», и даже грёзы их кромешны, внушены самим Князем тьмы:

У басен бытия одна мораль — могила.
Ведь жизнь — всего манеж для доблестных утех,
Где лучший из бойцов, сразивший вся и всех,
Споткнется на скаку... Мне б этак пофартило!
Наш мир что океан, где робкий капитан
Мотается весь век по мелкому заливу,
А дерзостный пират везет из дальних стран

В резне и грабежах добытую наживу.
Ты, смерть,— палач, провал бездонной глубины,
Помойка бытия... К чему вопить от страха?
Что зверь, что человек — для твоего замаха
Мы все равны.

.....
Вокруг меня толпы мятущееся стадо.
Но как она дрожит, страшась небытия!
На что пригоден дуб, созревший до гнилья?
Удабривать поля. Тебе иного надо?
Тогда держись смирей, лакействующий сброд,—
Авось творец тебе судьбу переиначит!
Но срок пришел — и вот мальчишки у ворот
Твой череп по грязи гоняют, словно мячик.
А там его, глядишь, на свалку отнесут,
Засыпят заодно с обглоданным каркасом.
Но тот восстанет вновь, окликан трубным гласом
На Страшный суд.

Петрюс Борель. «Грёзы». Перевод Г. Русакова

Вопреки столь усугубленно мрачному расположению духа, младшее поколение романтиков во Франции смелее своих наставников выбирало дороги поисковые. Зачастую, как это случается, то были дороги «архаистов» (по Тынянову), заброшенные когда-то в небрежении: многое, вроде очутившегося было в немилости у французов сонета, черпалось из запасников отечественной культуры времен средневековья и Возрождения. На других тропах — вовсе неторенных, первопроходческих — изобретали совершенно заново. Самая ценная находка тех лет, которой было уготовано во Франции большое будущее,— краткое стихотворение в прозе. Честь этого открытия — как раз при счастливой встрече распространенного вкуса к «готической» старине с самостоятельным новаторством — принадлежит прежде всего Алоизию Бертрону (1807—1841).

Правда, сам «Алоизиус» (так он переименовал на средневеково-латинизированный лад свое заурядное имя Луи) Бертран при жизни не дождался выхода в свет заботливо им холимой рукописи «Ночной Гаспар. Фантазии в манере Рембрандта и Калло». Безвестный нищий провинциал из Дижона, перебравшийся в Париж в расчете на столичное признание, он отдал своему единственному детищу десяток с лишним лет самоотверженных трудов, поправок и доделок, стараний пристроить в печать, тщетных, несмотря на одобрительную поддержку Гюго и Сент-Бёва. Книга¹ смогла по-

¹ У нас вышла в переводах Е. Гунста под заголовком «Гаспар из тьмы». М., 1981.

явиться только через год после смерти Бертрана от чахотки в больнице для бедных, была встречена недоуменным молчанием и скорее всего канула бы бесследно в забвение, не привлеки она однажды внимания Бодлера. А после Бодлера и других — Маларме, Кро, Жакоба, работавших в русле нащупанного Бертраном и воздавших дань признательности своему предтече, обойденному славой при жизни.

Крохотная, сжатая в мерцающий комочек словесная картинка у Бертрана во многом — в атмосфере и самом строе — сохраняет отпечаток своего балладного происхождения. Все в этих зарисовках седой старины — древнего готического города с его соборами, домами, обычаями, жителями, их буднями и праздниками — окутано волшебством, населено оборотнями, ведьмами, русалками, да и сам Лукавый (Ночной Гаспар из дижонских народных поверий) то высунет хвост из-за угла, то сверкнет зловещей ухмылкой.

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

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

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

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

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

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

«Водяной». Перевод Е. Гунста

И каждая частица причудливой бертрановской мозаики изящно окаймлена, посажена на нежесткий костяк едва обозначенных повторов и сцементирована насыщенной звукописью. Но, при всей своей остаточной «балладности», замена стиховой строфы прозаическим абзацем, слегка и свободно ритмизированным, тут отнюдь не праздная прихоть: благодаря этому чудесное низведено в быт, вживлено в ткань повседневного и ее подсвечивает. А вместе с тем ломается, дробится однолинейная последовательность речевого развертывания, завешанная риторическим прошлым стихотворчества во Франции и очень нелегко преодолимая. И тогда слиш-

ком уж правильно, до насильственности строго построенный ряд высказывания, причина столь частых у французских лириков уплощений и налета сделанности, превращается в емкое пространство. Внутри него идет полное неожиданностей, затейливо произвольное и тем манящее перемигивание вещей, лиц, историко-этнографических примет, света и блуждающих теней, бодрствования и сна с его наваждениями:

Спускалась ночь. Сначала то был — как видел, так и рассказываю — монастырь, на стенах коего играл лунный свет, лес, изборозженный извилистыми тропками, и Моримон¹, кишевший плащами и шапками.

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

То были, наконец, — как завершился сон, так и рассказываю — схимник, готовый испустить дух и лежащий на одре для умирающих, девушка, повешенная на дубовом суку, — она барахталась, пытаясь освободиться, — и я сам, весь растерзанный, а палач привязывал меня к спицам колеса.

Дон Огюстен, усопший игумен, будет облачен в кордельерскую рясу и торжественно отпет в часовне. Маргариту же, убитую своим возлюбленным, похоронят в белом платье, подобающем девицам, и зажгут четыре восковые свечи.

Что же касается меня, то железный брус в руках палача при первом же ударе разбился, как стеклянный; факелы черных кающихся погасли от проливного дождя, толпа растеклась вместе со стремительными, бурными ручейками — и до самого рассвета мне продолжали сниться сны.

«Сон». Перевод Е. Гунста

В результате выхваченный из нестройного потока жизни малый ее кусочек у Бертрана не столько описан, сколько воспроизведен во всей своей первозданной трепетности и своейвольной игре.

И все же, если сказавшаяся особенно остроумно у Бертрана изобретательность романтиков «второго призыва» сравнительно с их предшественниками налицо, не менее очевидно и то, что ей сопутствовал медленный, однако неуклонный износ напористой воодушевленности, питавшей в кругу Гюго даже тех, кто так или иначе страдал «болезнью века». Выдвигаемые перед собой задачи отныне сплошь и рядом бывали

¹ Площадь в Дижоне, где в старину проводились казни.

сужены, дробны, за изощренным мастерством нередко угадывалась сердечная усталость, а то и холодок. Замыслы, недавно еще возвешавшиеся с безоговорочной горячностью, теперь словно бы подорваны изнутри усмешкой над собственным рвением, увлеченность приправлена самоиронией, ко всему снисходительной и во всем сомневающейся.

Резкий перепад, которым было отмечено становление Альфреда де Мюссе (1810—1857), младшего среди старших романтиков и старшего среди младших, в своем роде показателен для этих сдвигов.

Искрометные «Испанские и итальянские сказки» (1829) юного баловня судьбы, каким он вступал в жизнь, ничем не предвещали того стремительно постаревшего Мюссе, чье предписание самому себе, дав повод к упрекам в назойливой плаксивости, гласило: «...обратить слезы в жемчужины». Наоборот, то были грациозные в своем беззаботном лукавстве и задорной игре созвучий плоды поклонения броской экзотике; Пушкин недаром обнаруживал в них «живость необыкновенную».

Мюссе и потом неоднократно прельщал своей непринужденностью в рассыпанных у него там и здесь эпиграмматических блестках или в песенках под старинный романс с его простым изяществом, слегка тронутых грустью и все-таки приветствующих мимолетные радости жизни:

Слабому сердцу посмел я сказать:
Будет, ах, будет любви предаваться!
Разве не видишь, что вечно меняться —
Значит в желаньях блаженство терять?

Сердце мне, сердце шепнуло в ответ:
Нет, не довольно любви предаваться!
Слаще тому, кто умеет меняться,
Радости прошлые — то, чего нет!

Слабому сердцу посмел я сказать:
Будет, ах, будет рыдать и терзаться.
Разве не видишь, что вечно меняться —
Значит напрасно и вечно страдать?

Сердце мне, сердце шепнуло в ответ:
Нет, не довольно рыдать и терзаться,
Слаще тому, кто умеет меняться,
Горести прошлые — то, чего нет!

«Песня». Перевод В. Брюсова¹

¹ Валерию Брюсову принадлежит антология: Французские лирики XIX века. СПб., 1909.

Оттенок иронического снятия чрезмерной серьезности при разработке «бродячих» историй о роковых страстях, о соседстве любви и смерти нет-нет да и пробивался, особенно в комедиях-«пословицах» Мюссе, а его колкие выпады против своих романтических собратьев послужили даже пищей для слухов о нераскаянном классицистическом староверстве.

Однако со временем, после краткой близости и вскоре бурного разрыва с Жорж Санд, которые навсегда, судя по отзвукам этих потрясений в романе «Исповедь сына века» (1836), надломили хрупкого Мюссе, лирика его круто заворачивает в русло неизбывного страдальчества. «Болезнь века» с ее наплывами щемящей тоски, потерянности, всеразъедающих сомнений, и прежде Мюссе иной

раз посещавшая, отныне сделалась хронической. Самые мучительные ее приступы обозначены вехами четырех стихотворных «Ночей» (1835—1837) — майской, декабрьской, октябрьской, августовской. Три из них — разговор с музой, которая посещает страждущего певца в полночный час,



Альфред де Мюссе.
Рисунок Эжена Лами. 1841

дабы напомнить ему, в унынии отложившему перо, о «святости сердечных ран», исторгающих из груди его бессмертные стоны.

Слова отчаянья прекрасней всех других,
И стих из слез живых — порой бессмертный стих.
Как только пеликан, в полете утомленный,
Туманным вечером садится в тростниках,
Птенцы уже бегут на берег опененный,
Увидя издали знакомых крыл размах.
Предчувствуя еду, к отцу спешит вся стая,
Толкаясь и хрипя, зобами потрясая,
И дикой радости полны их голоса.
А он, хромающий, взбирается по скалам
И, выводок покрыв своим крылом усталым, —
Мечтательный рыбак, — глядит на небеса.
По капле кровь течет из раны растравлённой.
Напрасно он нырял во глубине морской —
И океан был пуст, и тих был берег сонный.
Лишь сердце принести он мог птенцам домой.
Угрюм и молчалив, среди камней холодных,
Он, плотью собственной кормя детей голодных,
Сгорает от любви, удерживая стон.
Терзает клювом грудь, закрыв глаза устало
На смертном пиршестве, в крови слабея алой,
Любовью, нежностью и страхом опьянен.
И вот, лишенный сил великим тем страданьем,
Медлительным своим измучен умираьем
И зная, что теперь не быть ему живым,
Он, крылья распахнув, отчаяньем томим,
Терзая клювом грудь, в безмолвие ночное
Такой звенящий крик шлет по глухим пескам,
Что птицы с берега взлетают быстрым роем
И путник, медленно бредущий над прибоем,
Почувяв чью-то смерть, вызывает к небесам.
Вот назначение всех избранных поэтов!
О счастье петь другим, теряя кровь из ран,
И на пирах людских, средь музыки и света,
Их участь — умирать, как этот пеликан!

«Майская ночь». Перевод Вс. Рождественского¹

В «Декабрьской ночи», как бы проясняя, что все эти свидания не что иное, как встречи с самим собой, собеседником Мюссе оказывается призрак, сопутствующий ему, словно тень, от колыбели до могилы: собственное одиночество.

Искренность Мюссе и здесь не лишена налета умиленно-растроганного самолюбования. И тем не менее на этих очных ставках с пережитым (равно как и в «Лорензаччо», 1834,—

¹ Переводы Всеволода Рождественского из французских поэтов собраны в его книге: Стихотворения («Библиотека поэта»). Л., 1985.

самой «шекспировской» трагедии французского театра, засвидетельствовавшей действительное знание потаенных бездн человеческой души) Мюссе нащупал запутанные болевые узлы внутренне расколотой личности¹, облегчив доступ к ним тем, кто впоследствии отзывался о нем, подобно Бодлеру, с уничижительной предвзятостью.

Рядом с Мюссе весьма на него непохожий Теофиль Готье (1811—1872) как бы описал ту же кривую в обратном направлении: от крайней разочарованности к безмятежному жизнепрятию. Но и у излечившегося в конце концов от «мировой скорби» Готье потери в душевной напряженности и широте кругозора сравнительно с его наставниками из предыдущего поколения сказались столь же ощутимо.

Первые книги жизнерадостного в быту «доброго Тео», как его звали друзья, насыщены перепевами хандры:

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

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

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

«Змеиная нора». Перевод А. Гелескула

Сквозь густую завесу подобных скорбных дум с трудом пробивалось исходно присущее Готье отношение к языку как к палитре живописца, к листу бумаги как к холсту и к прилагательному как к мазку («Мое превосходство над другими состоит в том, что для меня внешний мир существует»). Виртуозного совершенства в способности «рисовать» стихами этот, если верить похвале Бодлера, «безупречный чародей словесности» достиг в последней своей книге — блистательно сделанных и холодноватых «Эмалях и камнях» (1852). Каждая из них действительно похожа на драгоценное изделие: изящные, легкие строки прозрачны, полнозвучны в кон-

¹ На русском поэзия Мюссе полнее всего представлена в кн.: Мюссе А. де. Избранные произведения в 2-х т., т. I. М., 1957.



Теофиль Готье. Рисунок И. Кричевского. 1964

цевых и внутренних переключках, обычно подчеркивающих все те же зрелищные подробности, плотно и гибко пригнаны друг к другу, образуя выверенную до последних мелочей соразмеренность целого, сработанного с предельным тщанием.

Наслаждаясь сам и приглашая восхититься других своим умением, Готье иной раз вызывающе берется за труднейшие задачи, казалось бы выполнимые разве что кистью, однако же подвластные и его перу. Скажем — передать множество едва уловимых оттенков белизны, сплетя звено к звену цепочку сопоставлений белоснежной девичьей груди с залитым светом луны горным ледником, подвенечным нарядом невесты, лебединой шеей, изморозью на оконном стекле, паросским мрамором, морской пеной, крыльями мотылька, распутившимися лепестками боярышника, голубиным пухом... («Ма-

жорно-белая симфония»). В других случаях — как в портрете цыганки, в чьем «дразнящем уродстве есть щепотка соли тех морских вод, из каких древле родилась Афродита», — нагнетание цветовых полутонов черно-смуглого взрывается ударными пятнами противоположной, кроваво-красной, но столь же сочной окраски:

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

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

«Кармен». Перевод А. Эфрон

За этой звонкой, раскованно и ладно играющей словесной живописью ощутима неприязнь Готье к стертой блеклости обывательского прозябания, равно как и к вялому «скорбничеству», не вмещающему благодати тех даров, какими богата и природа, и все изобилие рукотворных вещей. Дело только в том, что радостное упоение прекрасным у Готье слишком часто уподобляется музейному коллекционерству «за ставнями, захлопнутыми от урагана» бушующих вокруг людских страстей, в первую очередь — гражданских. Вдохновение тут заметно мельчится; бывшая ключом тревожная романтическая мысль сникает, свертывается до любовного созерцания разрозненных круп и блесков сущего, превращенного взором собирателя в хранилище роскошных безделушек.

Причины такого обеднения лирики у последнего романтика и первого из парнасцев, охотно признавших в Готье¹ своего старшего наставника, коренятся в выдвинутом им еще в 1835 году лозунге «искусство для искусства» («прекрасно только то, что ничему не служит; все полезное — уродливо») и вытекавшем отсюда культе самоценного мастерства, каковой он как плодовитый очеркист, прозаик, видный критик затем с неизменной запальчивостью исповедовал до конца своих дней.

Подобно тому как поздний Готье подчеркнутой описательностью своих миниатюр знаменовал очередную смену вех во французской поэзии, по существу выводя ее за пределы

¹ На русском стихотворное наследие Готье полнее всего представлено в кн.: Готье Т. Избранные произведения в 2-х т., т. 1. М., 1972.



Жерар де Нерваль. Гравюра Ж.-А. Анрио. 1878

собственно романтизма, так и однокашник его по лицу, Жерар де Нерваль (1808—1855), — предтеча поисков, возобладавших в ней лишь к концу XIX века.

Сиротское детство, проведенное у родственников рано умершей матери, пока отец, военный врач, колесил с наполеоновским войском по городам и странам; на пороге взрослой жизни крушение свободолюбивых надежд, взлелеянных в канун революции 1830 года и быстро увядших в «гнилом болоте» Июльской монархии; развал служившего отдушиной божемного содружества «бузенго»; годами — изнурительный труд поденщика пера, безденежье и бездомность; несчастная любовь и смерть обожаемой женщины, оставившие в памяти так никогда и не зарубцевавшуюся рану вместе с подозре-

ниями о каком-то, унаследованном от далеких предков, злом проклятии; учащающиеся приступы неисцелимого душевного недуга и в конце концов гибель (скорее всего — самоубийство) в глухом парижском проулке — Нервалю (настоящее имя: Лабрюни) достался удел «проклятого поэта», как окрестит вскоре Верлен таких, не столь уж редких во Франции в XIX веке, пасынков литературной судьбы. Сам Нерваль скажет об этом с пронзительной грустью в сонете «El Desdichado»¹, одном из самых проникновенных во французской лирике за все ее века:

Я безутешен, вдов, на мне печать скорбей,
Я аквитанский принц, чья башня — прах под терном,
Моя звезда мертва, над лютнею моей
Знак Меланхолии пылает солнцем черным.

Перевод И. Кузнецовой

Оставленное Нервалем-стихотворцем² исчерпывается — если не считать гражданственно пылких, однако ученически подражательных проб пера, о которых он потом сам избегал вспоминать, — всего двумя короткими циклами: «Оделетты» и «Химеры». Оба они так невелики, что он был вынужден печатать их не отдельно, а в приложениях к другим своим книгам. Наряду еще с несколькими вещами, разбросанными там и здесь либо вовсе оставшимися в рукописях, сюда же, к лирике, следует по праву отнести и многие страницы таких повестей Нерваля, как «Сильвия» (1853) и «Аурелия» (1855), где рассказ о действительно случившемся спаян со сновидениями и местными народными поверьями средней Франции.

Нервалевские «малые оды», или «оделетты», напоминают возрожденческих, а иногда и средневековых лириков своими строфико-метрическими приемами, своей прелестной свежестью, мягкой грустью, порой напевным изяществом:

Пройдут, как грезы,
Здесь час и год!
Утихнут грозы,
И грусть уйдет,
Как след угрозы
С затихших вод.

Впасть на мгновенье
В блаженный бред!
Лишь в нетерпенье
Страстей секрет:

¹ Обездоленный (исп.).

² Нерваль Ж. де. Стихи. О театре и литературе. Театральная хроника. М., 1984; Нерваль Ж. де. Дочери огня. Л., 1985.

Миг наслаждения —
И их уж нет!

«Хор любви». Перевод И. Кузнецовой.

Гораздо более сумрачные сонеты «Химер» (1854) томимы какими-то трудными философскими прозрениями. Отгадку как собственной участи на земле, так и таинств вселенной Нерваль, переводчик «Фауста» Гёте на французский язык и поклонник немецких романтиков, пробует отыскать в легенде. Отголоски мистерий Ближнего Востока (Нерваль ездил туда в продолжительное путешествие), древнегреческих мифов, христианских преданий, старинного фольклора, алхимических учений, позднейшего масонства — все это сплетено здесь в причудливо личную нервалевскую мифологию, добычу наперебой оспаривающих друг друга толкователей. Подобному сознанию, во всем склонному видеть тайнопись, мироздание чудится одушевленным в каждой своей клеточке, поющим на тысячи голосов для уха, умеющего их расслышать:

Подумай, человек! Тебе ли одному
Дарована душа? Ведь жизнь — всему начало.
Ты волей наделен, и сил в тебе немало,
Но миру все твои советы ни к чему.

Узрев любую тварь, воздай ее уму:
Любой цветок душой природа увенчала,
Мистерия любви — в руде, в куске металла.
«Все в мире чувствует!» Подвластен ты всему.

И стен слепых страшишь, они пронзают взглядом,
Сама материя в себе глагол таит...
Ее не надо чтить кощунственным обрядом!

Но дух божественный подчас в предметах скрыт;
Заслоны плотных век — перед незримым глазом,
А в глыбе каменной упрятан чистый разум.

«Золотые стихи». Перевод А. Ревича

Причаститься к сокровенному смыслу, а быть может, преднамеренному умыслу этого неумолчного бытийного круговорота, в котором смерть и воскрешение чередуются как залог надежды, Нерваль хотел бы через сновидчество. В вихрении грез, по его предположениям, вещает о себе впрямую, без вмешательства рассудка, сама природа, ее судьбоносные божества-зжидители. Вникнув в эту заповедную правду, душа, омраченная жизненными утратами, не раз смущенная жуткими предчувствиями и догадками о своей потере

ности во вселенском хаосе, могла бы обрести согласие с собственным прошлым, настоящим и будущим, примиренно вписаться в распорядок и ход вещей. Жажда попытаться обетованной истины своих земных дорог — а ведь такая истина рано или поздно, осмысленно или неосознанно манит каждого как утешающее оправдание пережитого — и составляет притягательность «Химер», делая их доступными и для тех, кто не искушен в мистико-мифологических намеках, образующих подспудный пласт нервалевской мысли.

Вместе с тем убежденность, будто «земные происшествия могут совпадать с событиями сверхъестественными», а «сон есть другая жизнь», больше того, будто в нем-то и таится ключ к насущно данной нам яви, побудила французских символистов в конце XIX века, а потом особенно сюрреалистов XX столетия возводить к Нервалю одну из ветвей своей родословной.

Неистощимое чудо по имени Гюго

Единственный глашатай романтического движения во Франции, кого скорбническая хворь всерьез не затронула, — Виктор Гюго (1802—1885), признанный вождь этой «школы» на протяжении всей ее истории. С отрочества, когда он сразу же успел проявить себя как недюжинный мастер, и до своей патриаршей старости Гюго был наделен редким душевным здоровьем, а его роскошно поставленный *basso profundo* шестьдесят с лишним лет подряд органно плыл над разноголосьем всех прочих стихотворцев во Франции, заставляя с восторгом ему внимать, относительно него настраиваться, хотя бы и на другой, подчас противоположный лад.

Сам Гюго горделиво уподоблял себя божественному духу, который сеет плодоносящие семена всюду, где захочет. Огромное, с трудом обозримое, на сотни тысяч строк, наследие его и в самом деле поражает способностью Гюго-лирика с возрастом менять ипостаси, всегда оставаясь самим собой. Молодой Гюго, в 20-е годы, был зачарован пестротой обычаев средневековой старины и восточных нравов, пылом жгучих страстей. Он слепил радугой красок, водопадом фантазии, богатством словаря, невиданной версификационной удалью, неслыханным умением звукописать все, от лязга оружия или грохота бури до полночной тишины:

Порт сонный,
Ночной,
Пленный
Стеной;

Безмолвны,
Спят волны,—
И полный
Покой.

Странный ропот
Взвился вдруг.
Ночи шепот,
Мрака звук,
Точно пенье
И моление
Душ в кипенье
Вечных мук.

.....

Громче рокот шумный,
Смутных гулов хор.
То звонит безумно
Проклятый собор.
То толпы смятенной
Грохот непреклонный,
Что во тьме бездонной
Разбудил простор.

О боже! Голос гроба!
То джинны!.. Адский вой!
Бежим скорее оба
По лестнице крутой!
Фонарь мой загасило,
И тень через перила
Метнулась и застыла
На потолке змеей.

Стая джиннов! В небе мгlistом
Заклубясь, на всем скаку
Тисы рвут свирепым свистом,
Кувyrкаясь на суку.
Этих тварей рой летучий,
Пролетая тесной кучей,
Кажется зловещей тучей
С беглой молнией на боку.

.....
Вопль бездны! Вой! Исчадия могилы!
Ужасный рой, из пасти бурь вспорхнув,
Вдруг рушится на дом с безумной силой.
Все бьют крылом, вонзают в стены клюв.
Дом весь дрожит, качается и стонет,
И кажется, что вихрь его наклонит,
И оторвет, и, точно лист, погонит,
Помчит его, в свой черный смерч втянув.

«Джинны». Перевод Г. Шенгели

Вслед за этим, в 30—40-е годы, и для бурлящего, жизне-
радного, звонкого Гюго настала пора осенней задумчи-

восте, умудренного созерцания жизни в пограничье трепетно блуждающих лучей и теней, в загадочной двойственности её покойных ликов и грозных бездн.

Как в дремлющих прудах среди лесной глуши,
Так видим мы порой на дне людской души
И ясную лазурь, где проплывают тучи,
Где солнца луч скользит, беспечный и летучий,
И тину черную, где мрак угрюмо спит,
Где злобных змей клубок невятно шелестит.

Перевод Е. Полонской

Вулканическая лава на какой-то срок задремала в недрах мужавшей личности.

Она снова выплеснулась наружу, на сей раз в виде медно-трубной гражданской лирики, после потрясения, испытанного Гюго в дни государственного переворота 1851 года, когда власть в стране захватил племянник Наполеона — «Наполеон Малый», как метко его пригвоздил Гюго. Встав без колебаний на защиту поправленных республиканских свобод, Гюго внезапно превратился из осыпанного почестями украшения словесности и политики в изгнанника, удостоенного самой лестной из наград — запрета на сочинения, со страниц которых гневно вопияла раненая совесть непокорившейся родины.

Извечная в глазах Гюго схватка двух исполинских соперников — Добра и Зла, Света и Тьмы — обрела злободневные исторические обличья в его «Возмездиях» (1853), урагана поношений и издевок, обрушенных им на головы самозванных имперских властителей, клятв в несгибаемом сопротивлении произволу насильников и зажигательных призывов к повстанчеству:

Живые — борются! А живы только те,
Чье сердце предано возвышенной мечте,
Кто, цель прекрасную поставив пред собою,
К вершинам доблести идут крутой тропой
И, точно факел свой, в грядущее несут
Великую любовь или священный труд!
Таков пророк, над кем взнесен ковчег завета,
Работник, патриарх, строитель, пастырь... Это —
Все те, кто сердцем благ, все те, чьи полны дни.
И вот они — живут! Других мне жаль: они
Пьянеют скукою у времени на тризне.
Ведь самый тяжкий гнет — существовать без жизни!
Бесплодны и пусты, они влачат, рабы,
Угрюмое житье, без мысли и борьбы.
Зовут их *vulgus, plebs* — толпа, и сброд, и стадо;
Они ревут, свистят, ликуют, где не надо,



Виктор Гюго. Рисунок Натана Альтмана. 1961

Зевают, топчут, бьют, бормочут «нет» и «да» —
Сплошь безыменные, безликие всегда;
И бродит этот гурт, решает, судит, правит,
Гнетет...

Перевод Г. Шенгели¹

Надежды, питавшие Гюго в его двадцатилетнем — он вернулся на родину только в канун Парижской коммуны — сражении пером за справедливость и народное благо, он черпал в своем философском воззрении на историю человечества как на неуклонный исход из хаоса и тьмы времен к лучезар-

¹ Гюго В. Стихотворения. М., 1981.

ному будущему, вопреки всем срывам и откатам вспять. Плод заимствований из различных источников, от теософских книг и монастырских хроник до просветительских учений, перетолкованных порой на мистический лад, эта святая вера послужила Гюго мыслительной основой для легендарного эпоса — обширного свода сказаний «Легенда веков» (1859—1883). Исторически достоверная порой канва щедро расшита здесь узорами вымысла, и все овеяно дыханием чудесного, прорастает мифом, подразумевает нравственное учительство.

Поздний Гюго перенес свое не лишенное наивности воодушевленное верование еще и в космические пространства, на вселенские подмостки, и это дало эпос мистерально-визионерский с его диковинно химеричными видениями как бы въяве пережитого при захватывающем дух мысленном погружении в бескрайние просторы мироздания:

Вокруг исчезло все... Горой вставали волны.
По книге Бог читал, все обратилось в прах,
И шелест слышался, как будто в небесах
Листает список он, страницу за страницей.
Лишь бездна ведала, пронзенная зарницей,
Где ныне горы, где людские голоса.
С травой морскою кедр в одной волне слился:
К звериным логовам рвалась волна другая,
И птицы падали в валы, изнемогая.
Сквозь воды рвущейся во все концы волны
Мелькали города, казалось, что видны
Верхушки крыш, дворцов уродливые стены,
Соборов купола средь зыбкой белой пены.

.....
Последний огонек был гребнем вод покрыт.
Ни дня, ни ночи нет. Есть только плач навзрыд
Да темень. Не давал восток рассвету хода,
Казалось, сожрала пучина свет восхода.
С небес, раскрывшихся пучиною без дна,
Исчезли без следа и солнце, и луна.
Из необъятности, из этой черной пасти
Полил свирепый дождь и выползло ненастье.
Гроза и вихрь свились и бросились в разгул.
Из глуби слышались, перекрывая гул,
Вселенским ужасом наполненные крики.
Вдруг замолчало все. Смирился ветер дикий.
Над горной кручею, не устремляясь вниз
Восстал огромный вал и в небесах повис.
Закон стихии тверд — усилием небывалым
Последнего орла накрыть последним валом.
Конец. Вселенная наказана, и вот
Незыблемая мгла легла на лоно вод.

Молчание царит в пустом и мрачном мире.
Земля, шар водяной среди небесной шири,

Беззвучна и темна, бездвижна и гола,
Огромною слезой во мраке поплыла.

«Конец Сатаны». Перевод В. Орла

Долголетнее кипучее реформаторство Гюго сказалось в раскрепощении едва ли не всех отраслей писательской работы от окостенелых установок. Решительнее, чем кто бы то ни было из его круга, ломал он привычные перегородки между жанрами, понуждавшие прибегать к заштампованным раз и навсегда условностям-«поэтизмам», освежал свой слог токами обиходного языка. И в этой перестройке, как и в своих вольнолюбивых убеждениях, Гюго по праву считал себя достойным проводником освободительных заветов революции конца XVIII века, отважившись «на дряхлый наш словарь колпак надвинуть красный».

Нет слов-сенаторов и слов-плебеев! Грязь
На дне чернильницы я возмущил, смеясь.
Да, белый рой идей смешал я, дерзновенный,
С толпою черных слов, забитой и смиренной,
Затем что в языке такого слова нет,
Откуда б не могла идея лить свой свет.

Я взял Бастилию, где рифмы изнывали,
И более того, я кандалы сорвал
С поработанных слов, отверженных созвал
И вывел их из тьмы, чтоб засиял их разум.
Я перебил хребты ползучим перифразам.
Угрюмый алфавит, сей новый Вавилон,
Был ниспровергнут мной, разрушен и сметен.
Мне было ведомо, что я, боец суровый,
Освобождаю мысль, освобождаю слово.

«Ответ на обвинение». Перевод Э. Линецкой¹

Могучий дар Гюго, ошеломляющий своей избыточно обильной всеумелостью, воспринимался во Франции XIX века как «неистощимое чудо» (Бодлер) даже теми, кто намеревался в своих исканиях пойти дальше и другими путями. XX век сохранил почтительное изумление перед этой богатырской мощью и в тех нередких случаях, когда оспаривал ее достоинства, ссылаясь на встречающиеся у Гюго пустоты, многословие, гулкие прописи,— так подмечают пятна на солнце.

¹ Гюго В. Собр. соч., т. 12. М., 1956.



Грозное трехлетие в истории Франции, открывшееся революционной «весной народов» в феврале 1848 года и плачевно завершившееся декабрьским государственным переворотом 1851 года, когда власть в стране захватил племянник Наполеона Луи Бонапарт, оказалось переломным и для всей французской культуры. Пересмотр былых ее установок обрел отчетливость в поэзии даже раньше, чем где бы то ни было, с появлением в 1852 году двух книг: «Эмалей и камней» Готье и «Античных поэм» Леконт де Лиля. Словно бы сделав у Готье изящно-легкий прощальный кивок в сторону романтических излияний раненого сердца и пылкого проповедничества, французское стихотворчество откачнулось от всего этого по указке Леконт де Лиля с сердитым раздражением.

Как выяснилось полвека спустя, дорога, предпочтенная тогда, была скорее тупиковой, хотя и не без своего сравнительно успешного начального отрезка — двадцатилетия между поражением революции 1848 года и Парижской коммуной. Он завершился выходом в 1866 году альманаха «Современный Парнас», печатавшегося отдельными авторскими выпусками, и подготовкой к 1869 году следующего, сводного сборника, появившегося два года спустя; третий был опубликован в 1876 году под тем же названием, уже тогда не лишенным налета намеренной старомодности. Отсюда и прозвище тех, кто там сотрудничал, сперва прозвучавшее

насмешливо в устах их соперников, однако подхваченное почитателями и обращенное в похвалу: «парнасцы». Правда, самые одаренные из них — Верлен, Малларме — вскоре предпочтут совсем другие, самостоятельные пути; Бодлер же, давший в альманах несколько своих вещей, и сразу был достаточно чужд отправным посылкам составителей. Тем не менее ряд собственно парнасцев — парнасцев не просто по принадлежности к этому писательскому кругу, но по коренным воззрениям и вкусам: Леконт де Лиль, Эредиа, Теодор де Банвиль, ранний Анатоль Франс — снискали немалое признание и во Франции, и в других странах, включая Россию, где среди их поклонников были Анненский, Брюсов, Гумилев, Лозинский.

При обычной для подобных содружеств разнице между отдельными его приверженцами все они сходились в своих стараниях приглушить, загнать под спуд былую личностную исповедальность, перенеся упор на описательную зарисовку — если не вовсе бесстрастную, то долженствующую выглядеть безлично-отстраненной: пластическая зрелищность, застывшее скульптурное равновесие явно подминают здесь душевное самовыражение. О себе и сегодняшнем тут упоминают крайне неохотно, гораздо увлеченнее зарываются в прошлое. Однако и тогда сбивчиво приблизительная, зато одухотворенная мифотворческая историософия романтиков вытесняется скрупулезной, но зачастую тяжеловесной археологической ученостью знатоков. Природа, не скупившаяся раньше на вести о себе — приветливые или грозные, — предстает у парнасцев безмолвной, еще более безучастной к людским заботам и вопрошаниям, чем это было у Виньи. И если предшественники превыше всего ставили свежесть вдохновения, вольный полет вымысла, сердечную откровенность, то на сей раз самой чтимой добродетелью признается искусенное, опосредованное книжными источниками, трудолюбивое умение. Дар отныне не искра божья, а врожденные задатки, выпестованные благодаря прилежным занятиям. Парнасец мыслит себя не певцом во власти нахлынувшего вдруг безотчетного восторга или нестерпимой боли, а усердным мастером, вознамерившимся придать своим словесно-стиховым изделиям безукоризненную выверенность, расчисленность до малейших оттенков столь же строгую, как точна в своих расчетах наука.

С предельной заостренностью подход сотрудников «Парнаса» к своему делу выразил (как бывает в таких случаях) запальчивый молодой новобранец их кружка Верлен — не-

задолго до того, как покинуть эту стезю. В эпилоге к «Сатурническим стихам» (1866) он — в противовес произвольности «наших Вдохновенных, чьи сердца воспламеняются от случайно брошенного взора и кто вверяет себя всем ветрам, подобно березе», — набрасывал перечень заповедей своих единомышленников, «изготавливающих взволнованные стихи с холодной головой», памятуя, «что искусство вовсе не в том, чтобы выплескивать собственную душу — ведь Венера Милосская из мрамора, не так ли?». «Нам же, склонившимся у стола при свете лампы, нам нужно овладеть наукой и укротить сон, приложив руку ко лбу, как Фауст со старинных гравюр, нужны Упорство и Воля... Наш долг — предаться неустанным ученым трудам, обзавестись способностью к неслыханным усилиям и беспримерным подвигам, ибо только по ночам, из суровых ночных бдений, медленно-медленно рождается Творение, точно восходящее Солнце». Совет по существу своему наиклассичнейший — до воскрешения пусть не буквы, но уж во всяком случае духа французских классицистов XVII—XVIII веков.

Конечно, предписания взнудать творчество обдуманно безупречной выучкой были внушены отчасти оправданной неприязнью к тем небрежностям исполнения и отделки, что снисходительно благословлялись романтической погоней за раскованностью признаний. Но была здесь и вольная или невольная ставка на то, чтобы при помощи добросовестного ремесленничества, которое осеняет себя клятвами верности культу взыскательного мастерства, возместить нехватку духовного кислорода в воздухе имперской Франции, зажатой в казарменных тисках, мелкотравчато пошлой в своей деляческой лихорадке. Помыслы взять вдохновение под опеку хладнокровного интеллекта, никогда не теряющего самообладания и всегда во всеоружии проверенных секретов письма, — намерение, по-своему разделявшееся тогда же и Бодлером, а вскоре доведенное до крайней изощренности Малларме, — сулили стихотворческому хозяйству Франции очередное упорядочение после предыдущей обновленческой «бури и натиска». И все же преувеличенное поклонение если не стародавним правилам, то гладкой правильности одновременно скрывало и выдавало вялость сильно переохлажденного жизнечувствия, ослабленное напряжение духовно-мыслительной работы у парнасцев, сопутствующую ей одышку. Всем существом они «ненавидят свою эпоху из естественного отвращения к тому, что нас убивает» (Леконт де Лиль) и жаждут избавиться от витающей повсюду, куда

ни подайся, удушливой заразы безвременья с такой страстью, что вслед за тем же Леконт де Лилем иной раз бывают готовы забыть о данном себе зароке безучастия:

Ваш ум бездействует, увязнув в мерзкой тине
Порочных помыслов и суетной тоски;
Забыв о вечности, душа бежит святыни,
Рождая гибели несчетные ростки.

Но, мнится, близок день, когда у груды злата,
Ступив беспомощно перед лицом расплаты
В ту область, где царят безумие и страх,

Не в силах вынести бездушного сомненья,
Не зная радости, не веруя в спасенье,
Вы все погибнете, червонцы сжав в руках.

«К современникам». Перевод Д. Веденяпина

И однако, в том, какой именно вид приняло у самого Леконт де Лиля и его сподвижников это их надменно-презрительное отталкивание, начисто исключавшее возможность почерпнуть, подобно Бодлеру или Флоберу, в мертвящем окрестном ничтожестве по-особому живой материал для претворения в слове, сказалось оскудение духовно-исторической подпочвы «Парнаса». При всей их высоколобости его обитатели во многом кровные отпрыски все того же безвременья, пусть и брезгавшие этим своим родством.

Пристрастное бесстрашие

Шарль Леконт де Лиль

Провозвестником принципов, возобладавших вскоре на страницах «Парнаса», и бесспорным главой всего кружка — вернее, как было принято здесь выражаться, «мэтром», мастером-учителем, внушавшим почтительный трепет своим подмастерьям-ученикам, — выступил Леконт де Лиль.

Очень многое, если не большинство написанного Леконт де Лилем не выдержало испытания на то взыскиваемое им нетленное бессмертие, какое он с упорством, подчеркнутым до навязчивости, полагал наградой за преданное служение «Красоте неизменной, вечной», самодостаточной — отринувшей преходящие терзания сердца и гражданские страсти. Вклад его в культуру своего века должен измеряться, однако, не только тем немногим, что сохранило свою жизненность, а в равной степени — и даже, пожалуй, преимущественно —

предпринятой им среди первых разработкой той особой, так сказать, прамодели самосознания творца, что внедрилась в умы далеко за пределами «парнасского семейства», окольно дав о себе знать и в достижениях гораздо более плодотворных, долговечных, чем они были у самого Леконт де Лиля.

Уроженец острова Реюньон, в годы учения побывавший во Франции, откуда уехал когда-то его отец, Шарль Леконт де Лиль (1818—1894) окончательно перебрался в Париж в 1845 году по приглашению сотрудничать в социалистической печати, полученному от друзей-фурьеристов. В канун Февральской революции 1848 года он безоговорочный поборник республики, призванной, по его ожиданиям, принести не просто политические свободы, но и социальную справедливость. И вдобавок решительный противник христианства, ратовавший за возврат к обогащенному просвещением язычеству древних народов как источнику духовного здоровья. Едва нахлынуло революционное половодье 1848 года, Леконт де Лиль окунулся в него с головой.

Но ненадолго. Сбитый с толку крахом освободительных надежд на текущую историю, он вскоре извлекает из знакомства с нею уроки полнейшего разочарования как в деятелях тогдашней республиканской демократии, так и в народных низах. И нащупывает выход в замыслах избрать для себя — вроде бы отнюдь не отрекаясь от «священного идеала», ради которого отложил было перо и предался политике, — совсем другую дорогу, кружную, но, быть может, не столь чреватую ловушками. «Не говори мне, будто борьба между моральными принципами, в которые мы веруем, и несправедливостями истории началась только сейчас, — писал он в сентябре 1849 года одному из своих товарищей. — Она ведется уже много веков и продолжится до тех пор, пока земной шар не рассеется пылью в космических пространствах. Но существует не один-единственный способ в ней участвовать... Меня привлекает мысль, что вклад творений Гомера в нравственные усилия человечества зачтут как более весомый, чем сочиненное Бланки, да простится мне это чудовищное сближение... В день, когда тебе удастся создать прекрасное произведение искусства, ты докажешь свою любовь к справедливости и праву убедительнее, чем написав двадцать трудов по экономике». При всем очевидном размежевании с взглядами на писательское слово как орудие прямого гражданского действия, Леконт де Лиль, даже удалившись в горделивое заточение «башни из слоновой кости», тем не менее удерживает в сердцевине своих устремлений заботу о справедлив-



Шарль Леконт де Лиль. *Рисунок Поля Верлена*

вости и нравственной пользе — им по-своему, трудясь на собственном поприще, предан мастер пера, резца, кисти.

На такой основе после 1851 года, когда доступ к политике для всех инакомыслящих, недовольных порядками Империи, был закрыт наглухо, и складывается окончательно платформа Леконт де Лиль, в которой мало что менялось от его программного предисловия к «Античным поэмам» вплоть до произнесенной в память о Гюго речи при вступлении во Французскую академию (1887). Краеугольный камень этого творческого самосознания — возведенное в суровую доблесть беззаветное служение своему кровному писательскому делу. Оно знаменует собой внутренний отпор, а то и молчаливый вызов наличному жизнеустройству, от нравов до политики, и подвижно помыслами о посеве в умах и душах ценностей, которые бы опосредованно, через каналы культуры, побуждали мысль к выходу за пределы этого жизнеустройства, обна-

жая его «бренность», суетность, неподлинность и посылно внушая тягу к истинному, должному, вечному.

Отсюда, из подобного «апостольского» настроения ума, вытекало жизненное поведение Леконт де Лиля — смесь отшельнической схимы подвижника, предающегося в кабинетной тиши своим занятиям с истовой самоотверженностью, словно это великомученичество («если поэзия зачастую дарует искупление, то мука ради нее священна всегда»), и жреческой ритуальности на людях, подкрепленной высокомерно-колким остроумием. Отсюда же и важнейшее для Леконт де Лиля требование «безличности» письма. Глашатаю бессмертной красоты и нетленной истины, дабы сохранить незамутненной их чистоту, надлежит воспарить над полем жгучих, но преходящих треволнений и, разместившись в горних высях вечного, взглянуть оттуда отрешенно-безучастными очами на превратности здешнего житья-бытья и дали истории.

При таком присущем Леконт де Лиллю, по словам Сартра, «над-парящем сознании» сама исповедь, как нечто сугубо частное сравнительно с откровениями вечного порядка, подпадает под подозрение. По Леконт де Лиллю, крайне нескромно и предосудительно выпячивать себя, занимая благоговейно внемлющих гласу священной Мудрости ничтожно малыми бедами и тайнами собственного сердца, а должно вещать прежде всего и исключительно от ее имени и делать это в прямом смысле самозабвенно — в невозмутимой отрешенности от себя и всяческой злобы дня. С желчным раздражением, редко прорывающимся у него впрямую по иным поводам, клеймил Леконт де Лиль лирическое самовыражение, в его глазах — бесстыжее слезливое «ячество» на потребу праздно любопытствующей толпе:

Как изможденный зверь в густой пыли вечерней,
Который на цепи ревет в базарный час,
Кто хочет, пусть несет кровь сердца напоказ
По торжищам твоим, о стадо хищной черни!

В безмолвной гордости, в могиле безыменной
Пускай меня навек поглотит мрак вселенной,
Тебе я не продам моих блаженств и ран,

Я не хочу просить твоих свистков и вздохов,
Я не пойду плясать в открытый балаган
Среди твоих блудниц и буйных скоморохов.

«Показчики». Перевод М. Лозинского

Мишень этих изобличений отчетливо была указана еще в предисловии к «Античным поэмам» — романтики, их идущая от Ламартина и Мюссе доверительность, как и гражданственный запал Барбье или Гюго. «В прилюдном признании, когда обнажают терзания сердца и его не менее горькие упоения, есть непростительное тщеславие и кощунство. С другой стороны, сколь бы живыми ни были политические страсти теперешней эпохи, они чужды отвлеченной умственной работе». В противовес всему этому Леконт де Лиль намерен добиваться «безличности и нейтральности» письма, призвав себе в наставники ученое знание: «...искусство и наука, долгое время разъединенные вследствие разнонаправленных усилий ума, должны ныне тяготеть если не к слиянию, то к тесному согласию друг с другом». Он мог бы подписаться под мнением одного из друзей-единомышленников — Фалеса Бернара: «всякая литература, отказывающаяся братски шествовать между наукой и философией, самоубийственна и человекоубийственна». Самоотверженность, возведенная в основной завет писательского служения, как бы распространяется у Леконт де Лилиа и на плоды своей работы: их предполагается очистить от всех личных «привнесений», как устранены они из естественнонаучных утверждений с их всеобщезаключенной, безличностной непреложностью.

На деле искомая отрешенность виденья вещей давалась Леконт де Лилию разве что в картинах растительного или, особенно, животного царства, вошедших в «Варварские поэмы» (1862—1878), — таких, как «Джунгли», «Ягуар», «Черная пантера», «Сон кондора», которые принесли ему славу непревзойденного стихотворца-анималиста Франции.

Среди них хрестоматийные «Слоны» — зрелище тропических исполинов, шествующих на родину по раскаленной пустыне. Оно действительно безлично в той мере, в какой пристальная, выпукло запечатлевающая подробности приглядка некоего очевидца, чье предположительное местопребывание где-то неподалеку косвенно обозначено, вместе с тем начисто лишена отношения к созерцаемому. Безучастно наличествующий, а потому усугубленно ничей, поистине отсутствующий взор привносит здесь во все, на чем он задерживается, какое-то оцепенение. Под пером Леконт де Лилиа даже то, что движется, непрестанно меняется, текуче — скованно замирает («неподвижное волновое струение... медных паров» знойного воздуха, рой мух вокруг стада, красные дюны — как застывшая морская зыбь), зависает над корявыми спинами

неспешно бороздящих пески «живых утесов», перекликаясь с сонной медлительностью их поступи:

Бредут, закрыв глаза. Их серые бока
Дымятся и дрожат. И вместе с душным потом
Над ними, как туман вечерний над болотом,
Клубятся жадных мух живые облака.

Перевод Л. Успенского¹

Гораздо сложнее все обстояло с невозмутимой безличностью преобладавших у Леконт де Лиля переложений легендарно-исторического материала. Весь этот археологично-книжный эпос, где старательно соблюдается, да и то не всегда, внешнее бесстрашие, философски густо насыщен. Он по-своему вторгается в споры, кипевшие в умственной жизни Франции тех лет, а иной раз и перемежается прямыми откликами на политическую хронику дня, как «Вечер после битвы» или, особенно, «Освящение Парижа» — патриотический призыв к стойкости в разгар осады французской столицы прусскими войсками зимой 1870—1871 годов.

Вполне страстным, даже вызывающе пристрастным самоопределением в духовном пространстве своего времени был взгляд Леконт де Лиля на историю как неудержимое скольжение под уклон от «золотого века» цивилизаций древнейшей Индии, языческой Греции и дохристианской Скандинавии — через изуверство церковников и злодеяния рыцарей-разбойников средневековья, а далее, через растленный упадок нравов торгашеского XIX столетия вкупе с иссяканием христианства, обращающегося в горстку «бесплодного праха», где «стихло всякое биение», — и в конце концов к неминуемо грядущей земной катастрофе, когда однажды «кровавый свет» солнца тускло забрезжит «над беспредельностью, безмолвием объятий, над косной пропасти глухим небытием».

Ты смолкнешь, темный гул, о голос бытия!

Кощунства, черные, как стая воронья,
Стенанья ужаса, и бешенства, и мщенья,
Тысячеустый вопль извечного крушенья,
Мученья, злоба, скорбь, плач боли и стыда,
И дух, и плоть людей умолкнут навсегда!
Все смолкнет: и цари, и боги, и народы,
Пещеры каторги и храмовые своды,
Все, что живет в лесах, в воде, на льду,

¹ Западноевропейская лирика. Л., 1974.

Летает, прыгает и ползает в аду,
Все то, что прячется, все то, что настигает,
От смятого червя, который издыхает,
До молний, рышущих в неисследимой мгле!
В одно мгновение все смолкнет на земле.

«Solvat seclum»¹. Перевод М. Лозинского²

Отрешенность оборачивалась у Леконт де Лиля и вовсе запальчивым назиданием, когда он брался внушать уроки мудрости, позаимствованной из древнеиндийских учений о смерти как блаженном погружении в недра единственно подлинного вечного бытия, сравнительно с которым все живое, а стало быть, бренное есть «поток мимолетных химер» и «круженье призраков» — на поверку суета сует, что гнездится повсюду, все на свете разъедает и точит, рано или поздно превращая изобильную полноту в пустую труху. Философическому созерцателю, зашедшему так далеко в своем скепсисе, ничего не остается, как признать: «Небытие живых существ и вещей есть единственный залог их действительности». Парадоксальность Леконт де Лиля как певца цивилизаций далекого прошлого проступает разительно при сопоставлении с писавшейся тогда же «Легендой веков» Гюго, где седая старина мощно и щедро живет благодаря как раз своей подключенности к становящемуся настоящему. И состоит в том, что былое и безвозвратно канувшее рисуется ущербным даже в пору своего расцвета. Живое искони тяготеет к гибели и оправдано единственно тем, что может обрести долговечность, представши под пером своего летописца «красивой легендой» (И. Анненский), памятником — мертвым, зато нетленным.

Потому-то впечатление странной двусмыслицы исходит и от «высеченных из камня, литых из бронзы» (Луначарский) зарисовок природы у Леконт де Лиля: ведь все вещественные явления тут же бывают истолкованы им как призрачная мнимость, и, следовательно, причаститься к ним — значит для него не столько сподобиться пантеистической благодати, сколько «семижды окунуться в божественное ничто». В подобных случаях он самым ходом описаний приглушает, как бы изымает жизнь у зримо, предметно поданных материальных ликов вселенной — они у него иссушены зноем, объаты дремой, томительно цепенеют, мертвенно стынут:

¹ Разрушается век (лат.).

² Багровое светило. Стихи зарубежных поэтов в переводе Михаила Лозинского. М., 1974.

Вот Полдень, летний царь, простерся по долине,
с небесной синевы спадая серебром.
Все немо. Воздух жжет и пышет, как в пустыне;
земля покоем в покрове огнем.

Пространство велико, нет тени над полями,
и от жары иссох родник, поилец стад;
далекие леса с их темными краями,
невозмутимые, в тиши глубокой спят.

.....

Лишь иногда, как вздох их душ в изнеможенье,
колосьев тяжких грудь, в беседе чуть живой,
величественное, неспешное волненье
пробудит и мертвит за пыльною чертой.

«Полдень». Перевод И. Поступальского¹

От безутешных приговоров никчемной маете человеческих дел и упований, а заодно и вселенскому круговороту бытия-небытия Леконт де Лиль нет-нет да и порывался, правда, к мятежному богоборчеству или растроганным воспоминаниям о собственном детстве среди щедрот тропической природы. И быть может, именно этой неспособности всегда и до конца выдерживать вмененную себе в заслугу хладнокровную неприязнь ко всему на свете, кроме окаменело неживой Красоты, обязаны мастерски сработанные стихотворные изваяния Леконт де Лиля тем, что в них местами сквозь кованые строки и поныне мерцает порой живое свечение.

Кустарная чеканка

Жозе-Мария де Эредиа

Рядом с дюжим ваятелем Леконт де Лилем его ближайший ученик и преданный друг Жозе-Мария де Эредиа (1842—1905) выглядит золотых дел мастером. Обосновавшись на парижском «Парнасе» по приезду с Кубы, где он родился и вырос, Эредиа на протяжении тридцати лет с неспешной кропотливой взыскательностью умельца-ремесленника гравировал миниатюры единственной своей книги «Трофеи» (1893)² — собственной малой «легенды веков», домашнего музея древних цивилизаций. Безошибочное чутье

¹ Леконт де Лиль. Из четырех книг. М., 1960.

² Полное издание на русском: Эредиа Жозе-Мария де. Трофеи. М., 1973.

эрудита в отборе мифологических, археологических, географических примет и в подаче каждой мелочи так, чтобы побудить к домысливанию вширь; светящаяся красочность скупых мазков и богатая полнота созвучий; просодическая гибкость при строжайшем следовании сонетному канону; тонкий вкус и изящество всей работы — собрание как бы перелитых в слова старинных монет, любовно составленное знатоком и ценителем древностей Эредиа, волей-неволей наводит на мысль об искусном ремесле чеканщиков.

Хозяин-ювелир, с рассветом встав с постели,
Кисть обмакнул в эмаль, в ее раствор густой,
И на черненный фон, потом на золотой
Нанес латинский стих подобьем повителя.

А небо над мостом — стеклянное изделие —
На рясы и плащи струило свет сквозной,
И нимбы, яркие, как флорентийский зной,
Над лбами ясными красавиц заблестели.

И подмастерьям кровь бросается в лицо,
Сомлели мальчики, забыв замкнуть кольцо,
Впаять в него рубин для юной новобрачной.

Но, наточив резец до остроты луча,
Челлини молодой на яблоке меча
Титанов смертный бой чеканит зло и мрачно.

«На Старом мосту». Перевод В. Порткова

Совершенство исполнения этих умелых, зачастую слишком — зализанно — умелых крохотных зарисовок, не то чтобы воскрешающих далекое прошлое, а мимоходом о нем напоминающих, уготовило им в XX веке судьбу учебно-показательных пособий по сонетосложению. И если к одному этому дело все же не свелось, причина, похоже, в том, что Эредиа в своей изысканной коллекции — в отличие от альбомных вещей у других изобиловавших тогда во Франции собирателей-изготовителей подобных «трофеев» — не обошел труды и дни безымянных древних землепашцев, пастухов, мореходов, кустарей, да и самого Христа им под стать:

Иосиф дотемна, склонясь над верстаком,
Дубовый поставец, кряхтя, лощит до блеска,
Десятки раз на дню в руке его стамеска
Сменяется пилой и веским молотком.

Еще не тронут зной вечерним ветерком
И тени не легли, очерченные резко,
Но вот отдернута над дверью занавеска,
И скоро поболтать придут со стариком

И богородица, и праведная Анна,
Усядутся под сень огромного платана,
И мастер не спеша со лба стирает пот

И, бросив долото, ждет сына на пороге,
А мальчик Иисус сам к верстаку встает,
И стружки золотом летят ему под ноги.

«Плотник из Назарета». Перевод Р. Дубровкина

От архивного забвения «Трофеи» Эредиа спасены скорее всего тем, что в них теплятся крупницы истории непарадно скромной, незатрепанной.

Как и в случае с Леконт де Лилем, это спасение в памяти словесности пришло едва ли не вопреки предначертаниям парнасского учения. Чересчур уж просто — просто до обеднения — предлагало оно поменять своевольно изливавшуюся неповторимую личностность на прилежную описательную «безличностность». Между тем уже Нерваль, а вскоре и Бодлер, Рембо, Малларме каждый по-своему задумывались о задаче куда более трудной, зато и притягательной: о встрече, в пределе — слиянности этих двух распавшихся было половин лирического жизнеосвоения, без чего почитаемая священной Красота заведомо оказывалась однобокой, обезжизненной. И решать эту задачу приходилось не прямолинейным отбрасыванием исповедального самовыражения, а перестройкой его изнутри, которая бы вместе с тем удерживала, совершенствуя, само исходное для лирики переживание, преломление сущего сквозь духовную призму самобытной личности.

Столь нелегкое поисково-плодотворное обновление французской поэтической культуры на дальних подступах к XX веку, отнюдь не исключавшее унаследованного от прошлых ее мастеров, — дело прежде всего Бодлера. Увенчание достигнутого ею к середине XIX века, «Цветы Зла» — книга всей сознательной жизни Бодлера — одновременно была краеугольным камнем, на котором в дальнейшем так или иначе строила себя эта культура.



В споре о природе и смысле — о благотворности или, наоборот, ущербности — бодлеровских «Цветов Зла», завязавшемся еще в канун суда над этой книгой по обвинению в «безнравственности» и кое-где не иссякшем до сих пор, сегодня все же бесспорна отправная истина: для Франции и ее словесности то было больше чем очередное открытие, тут не праздны, не коробят и слова сильнее, у нас в России производимые применительно к Толстому или Достоевскому, — человековедческое откровение. За вычетом разве что Вийона, ничего равного по пронзительной оголенности признаний, будь они внушены обожанием, искусства порока, сладостной грезой, иступленным бунтарством, пресыщением, мстительной жестокостью, жаждой духовного просветления или свинцовой хандрой, ничего подобного по твердой убежденности, что все это и еще очень многое способно уживаться в одной душе, лирика французов до Бодлера не знала, да и после него достигала нечасто.

Столь сложное, сгущенно трагическое виденье человека и жизни конечно же не было и не могло быть случайным. Оно носилось в воздухе безвременья середины XIX века во Франции и было внушено Бодлеру историей, очевидцем которой

ему довелось стать, выстрадано собственной его судьбой, добыто бесстрашной работой мысли.

Злополучие преследовало Шарля Бодлера (1821—1867), судя по его переписке и дневниковым заметкам, с отрочества и до гробовой доски, порождало шемящее подозрение о своей «обреченности на вечное одиночество», а с годами и выношенное убеждение: «как бы я себя ни проявил, я останусь чудовищем» в глазах окружающих. Жизнь его и в самом деле выглядит вереницей тех повседневных поражений, какими обычно расплачиваются за угловатый нрав, упрямое нежелание поступать и думать как все.

В детстве потеряв отца — просвещенного вольтерянца из тех, что в пореволюционной Франции хранили верность вкусам XVIII века, Бодлер до конца дней мучительно переживал разлад с обожаемой им матерью, вышедшей замуж вторично за преуспевающего солдафона. Отчим норовил отвадить пасынка от «баловства пером» и безуспешно склонял свою супругу прибегать порой к довольно крутым мерам. В 1841 году строптивый юноша был отправлен в кругосветное плавание в надежде на то, что оно излечит его от податливости на парижские соблазны. Однако с полпути он самовольно вернулся назад. По достижении совершеннолетия Бодлер настоял на своем: добропорядочному благонравию он предпочтет богемное житье, сперва вызывающе расточительное — пока семья, опасаясь за быстро таявшее отцовское наследство, не добилась учреждения над ним оскорбительной опеки, — потом на грани нищеты.

Несмотря на рассеянную жизнь денди, беспорядочный быт, осаждавшие его долги, Бодлер даже тогда, когда приходилось браться за литературную поденщину, работал медленно, без поблажек себе, и то, что у других сводилось к ремеслу ради заработка, для него было творчеством, требовало полнейшей самоотдачи, поскольку, как он неколебимо верил, «в слове, в *Глаголе* есть нечто *священное*». Неотъемлемой частью писательского становления самого Бодлера были поэтому и переводы из Эдгара По, и очерки о живописи, литературе, музыке. В них он, горячий поклонник Делакура, Флобера, Вагнера, шел вразрез как с засильем лобового нравоучительства всех толков в тогдашней культуре, так и с поветрием холодной безличности, самодовлеющего мастерства, ухода в прошлое. Считая наитие подслеповатым поводом для пишущих, Бодлер придавал размышлению по поводу создаваемого другими далеко не побочную значимость и намеревался собрать свои разрозненные кри-

тические выступления вместе. Сделать это удалось, увы, лишь его душеприказчикам в двух книгах: «Эстетические достопримечательности» (1868) и «Романтическое искусство» (1869)¹ — памятниках французской эстетической мысли XIX века, по праву помещаемых ныне в один преемственный ряд с искусствovedческой эссеистикой Дидро, Стендаля, Аполлинера.

Подобно многим своим сверстникам, Бодлер пережил революционный 1848 год — а он был на баррикадах и в феврале, и в дни июньского восстания парижских рабочих — как краткое опьянение радужными, хотя и весьма у него сбивчивыми, надеждами перестроить всю жизнь снизу доверху. Тем тягостнее было три года спустя, после декабря 1851-го, душевное похмелье Бодлера на самом дне безнадежности, которая сопровождалась отречением от всяких граждански-политических порывов. В отличие от Гюго, Бодлер полагал, что государственный переворот был не просто делом кучки наглых и ловких насильников: «Глупцы те, кто думает, будто подобные вещи могут совершаться без позволения народа...» И потому ожесточенная неприязнь к мещанской Франции накалена у него до крайнего предела: «Современная шваль внушает мне ужас. Ваши либералы — ужас. Добродетели — ужас. Порок — ужас. Приглашенный стиль — ужас. Прогресс — ужас».

Скептический оползень вчерашних верований, так или иначе затронувший всех мыслящих наблюдателей тогдашних исторических превратностей — от Флобера и Гейне до Ренана и Герцена², в случае с Бодлером зашел так далеко, что расшатал и подломил две философские опоры, на каких со времен Возрождения и просветительства покоилось в странах Запада всякое светское оптимистическое мирозерцание: доверие к изначально доброй природе человека и доверие к скрытой, но в конце концов как бы «разумной» и приятной к нам целесообразности поступательного хода вещей на земле, который не сегодня так завтра все уладит к лучшему, даровав благоденствие. По Бодлеру — и здесь он как раз сродни Достоевскому «Записок из подполья» в его притяжениях-отталкиваниях с философией Канта, — оба эти сопряженные между собой допущения ума есть не что иное, как «выдумки нынешней философистики», не имеющие сколько-нибудь до-

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986.

² Сходство «духовной драмы» этих столь различных деятелей культуры вскрыто в кн.: Нольман М. Шарль Бодлер. Судьба. Эстетика. Стиль. М., 1979.

казательных подтверждений. Напротив, для Бодлера растлевающий упадок окрест, когда духовность подмята корыстью, — опровержение просветительски-гегельянских учений о прогрессе не менее явное, чем колеблющая все руссоистские суждения о врожденной доброте людской жестокость первобытных нравов, облагороженных как раз над- или «сверхприродными» установлениями морали и культуры. Предрасположенность и воля к чистому, достойному, благому столь же изначальны у человека, как и податливость на вожделения порочные, злые, дремуче-темные. В себе самом эту расколотость, неустранимую двойственность Бодлер обнаруживал на каждом шагу и, не отличаясь в повседневной жизни крепостью христианской веры, искал, однако, поддержки своей философии личности в библейской легенде о «первородном грехе». «Есть в каждом человеке, — записывал он в дневнике «Мое обнаженное сердце», — одновременно два устремления, первое обращено к Богу, второе — к Сатане. Зов Бога, или духовность, — это жажда внутренне возвыситься, зов Сатаны, или животность, — это радость от собственного падения».

На такой мировоззренческой площадке и возводится Бодлером здание «сверхприродной», по его словам, эстетики с надстраиваемой ее, в свою очередь, «магической» поэтикой. Оно предназначено послужить оплотом для творчества, которое бы оправдало эту приставку «сверх» двояко. Прежде всего исторически — тем, что оно по необходимости питается токами цивилизации, приближающейся к «старости», с возрастом утрачивающей и крепкое здоровье, и простосердечную наивность, зато весьма искушенной, изощрившейся, утонченно изысканной. Хотят того или нет, «предзакатность» ее накладывает свой отпечаток на вкусы: внушает повышенную чуткость к красоте увядания, одухотворенно-скорбной, сочетающей в себе «пылкость и печаль». Отсюда же предпочтение, оказываемое мастерски сделанному перед естественно бесхитростным, ведь последнее в силу своей незащищенности просто-напросто впитывает в пору «упадка» его болезнетворные испарения и тем обрекает себя на упадочничество, тогда как умелая их обработка с целью превозмочь ущербность подручного материала есть «героизм времен упадка».

Героичность такого преодоления обстоятельств заострено выявляет, по мнению Бодлера, тот закон — и здесь вторая, уже не исторически переменная, а общетеоретическая составляющая принципа «сверхприродности», — что действитель-

ная жизнь всегда входит в искусство отнюдь не как нечто безыскусное, а совсем наоборот: искусно претворенной. Бодлер склоняется к пересмотру веками непререкаемой аристотелевской установки на «подражание природе» как важнейшую задачу живописца, музыканта, писателя. Для него «королева способностей» — воображение. В природе оно добывает, как в «словаре» или «складе образов и знаков», только руду, каковая подлежит обогащению и переплавке согласно замыслу как раз внеприродному, выпестованному духом — культурой и цивилизацией. Вовсе не тождественное прихотливо произвольной фантазии, бодлеровское воображение есть дар порождающий, волевой и действенный; всякий раз он как бы повторяет божественное сотворение упорядоченного космоса из первичного зыбкого хаоса: в россыпи разрозненных наблюдений сперва угадывается какая-то одна из бесчисленных возможностей их упорядочения, а затем воплощается в непреложном и вместе с тем всегда самобытном единстве «заново созданного мира».

Обязанная своим устройством всецело «правилам, истоки коих кроются в душе творца», эта «сверхприродно» упорядоченная, очеловеченная вселенная вымысла по самой сути своей неповторима — именно необычностью, непохожестью ни на что другое вызывает она то удивление, без какого не пробуждается готовность к восприятию прекрасного. Предвосхищая позднейшие учения о приеме «остраннивания», Бодлер считал неременным залогом красоты и в жизни, и в искусстве наличие той или иной доли «стрannого», от «стрannости непредумышленной, бессознательной» до гротеска — этого «видимого парадокса», когда сама «правда облачена в странные одежды». Другим таким залогом, согласно Бодлеру, является осмысленное, вскормленное «логикой и анализом» владение тончайшими секретами и навыками своего дела — прозрачный для себя «метод», философски вырабатываемый каждым применительно к собственным задаткам и пристрастиям. Прозорливо-мощное воображение, остраивающий сдвиг, виртуозное исполнение под опекой ясного интеллекта — все основные понятийные слагаемые «сверхприродного» по Бодлеру предназначены повысить насыщенность духовно-личностного присутствия создателя в самой ткани им создаваемого.

Самое уязвимое в этих противоречивых выкладках — их пригодность к тому, чтобы освятить и безудержный произвол. Сползания к нему сам Бодлер, однако, избегал, как сумели в дальнейшем избежать этой опасности

те из наследников его неприязни к «мимезису» — среди них Аполлинер, Элюар, Реверди, — кому врожденное чувство меры обычно не изменяло. У Бодлера оно и философски упрощено постольку, поскольку он направляет сверхприродную деятельность на постижение бытия, в том числе и самой природы. Правда, предмет этого особого познания выдает домогательства метафизические — он не в обозримых ликах сущего, а в скрытом от взоров подспудном родстве всех на свете вещей. Мироздание, согласно Бодлеру, являет собой «дивный храм» со своим законосообразным устройством, где все телесное и духовное, равно как и все краски, звуки, запахи, как гласит программный бодлеровский сонет «Соответствия», в конце концов суть лишь разные иероглифические наречия одного материнского праязыка, которым возвещает о себе это корневое единство. И следовательно, все они перекликаются в рамках изначального «вселенского подобия». Коль скоро основополагающее бытийное устройство толкуется Бодлером, вслед за упоминаемыми им Сведенборгом, Лафатером, Фурье, в мистико-спиритуалистическом ключе, как одухотворяющая все материально-природное живая первосущность (имея давнюю, восходящую к Платону мыслительную родословную, она сопоставима с гегелевским мировым духом), понятно, что прикоснуться к этой тайне дано именно «сверхприродному» воображению. Угадывая и облекая в слова глубинные «соответствия» между разделенными по видимости потоками слуховых, обонятельных, зрительных ощущений, исходящих от сводного, где-то в самой глубинной своей основе единого жизненного многоязычия, поэт, по Бодлеру, проникает сам и вводит за собой всех желающих ему внимать в загадочную святая святых нерукотворного «собора».

Сущее, как следует в конце концов из бодлеровских философских размышлений, двупластно: за дробными явлениями кроется их глубинное корневое родство, за слоем существующего брезжит заповедный слой сущностного. И это онтологическое устройство мироздания соотносимо с двупластностью нашего духа: над слоем непосредственного созерцания здесь надстраивается слой ассоциативного воображения, которому, собственно, и приоткрывается доступ к сокровенной истине всеединства. В лирике самого Бодлера преимущественную разработку получила, впрочем, психологическая, антропоцентристская и в этом смысле «гуманистическая»¹ сторона дела: действительное дано обычно как

¹ Обломиевский Д. Французский символизм. М., 1973, с. 113.

воспринимаемое, а оно, в свою очередь, неотделимо от припоминаемого или пригрезившегося. Первая же, как договорит вскоре Рембо — «ясновидческая», сторона бодлеровской философии «сверхприродного» творчества будет подхвачена и всерьез развита в следующем поколении символистами, а затем, уже в XX веке сделается, в тех или иных поворотах, отправной для взглядов многих лириков Франции на свои задачи.

Отсюда, из внятно продуманных на всех уровнях построений, и извлекались Бодлером наброски тех способов словесно-стиховой работы, которые он сам обозначал как «магические» — как «намекающе-окликающую ворожбу». Существо «магического колдования» лирика в том, чтобы закрепить на бумаге — и тем создать для всех других возможность испытать — «празднества мозга». Они наступают, когда мысленно преодолена расщепленность бытия на природу и личность, вещи и дух, внешнее и внутреннее — когда «объект и субъект, мир, окружающий художника, и сам художник совместились в одно». Но подобные состояния «благодати» — редкие переживания собственной непосредственной подключенности к родникам вселенской жизни — «несказанные» в том смысле, что они упорно ускользают от прямых описаний и рассудочных объяснений. Зато их можно окольно подсказать, внушить, навеять. Намекающее, «ворожащее», суггестивное письмо, которое бы чародействовало, пробуждая, подобно музыке или живописи, бесконечную взаимоперекличку произвольных отзвучиваний в самых разных ответвлениях нашей чувствительности, и вводится Бодлером впервые столь широко в чересчур дискурсивную стихотворную культуру Франции, издавна страдавшую от головной «логистики».

Избранник «королевы способностей» и потому обладатель незаурядной миропостигающей проницательности, не только не притупленной из-за отказа следовать аристотелевским природоподражательным заветам, а, наоборот, резко возросшей до умения распознать где-то за вещами первоосновы мироздания и «ворожающе» намекнуть на их строй своим повинующимся разуму «Глаголом», — такова в конечном счете модель бодлеровского самоопределения.

«Цветы Зла» Бодлера вышли впервые в 1857 году и были составлены из вещей, писавшихся и выборочно печатавшихся им на протяжении полутора десятка лет. Но это собрание



Шарль Бодлер. *Рисунок Анри Матисса. 1932*

было выстроено так, чтобы смотреться как единая книга¹ скитаний души мятущейся, страждущей посреди жизненной распутицы, где злое и больное (французское *le mal* сочетает оба эти значения) разлито повсюду, гнездится и внутри сердец.

Охранительное благомыслие бонапартистской Франции сразу же усмотрело посягательство на устои добродетели в беспощадно трагичной правде об этом двойном грехопадении — «предзакатного» века и самой личности. Последовало судебное разбирательство, как и в случае с «Госпожой

¹ О композиционном единстве и творческой истории «Цветов Зла» см.: Балашов Н. И. Легенда и правда о Бодлере. — Бодлер Ш. Цветы Зла. М., 1970.

Бовари» Флобера; шесть пьес из «Цветов Зла» были признаны «безнравственными», подлежали по приговору (официально отменен только в 1949 году) изъятию из книги, и на нее впредь до этой «чистки» налагается запрет. Бодлер не смог включить их и в следующее, расширенное, кое в чем перестроенное издание «Цветов Зла» (1861). Он продолжал работать над книгой и позже, готовя третье, снова дополненное ее издание, увидевшее свет посмертно, в 1868 году. Что же касается исключенных стихотворений, то они образовали часть книжечки, выпущенной в 1866 году полуподпольно и озаглавленной с вызовом уязвленного — «Обломки».

«В эту жестокую книгу, — писал Бодлер о «Цветах Зла» за год до смерти одному из знакомых, как бы отмежевываясь задним числом от иных ее «парнасских вкраплений» (вроде «Гимна Красоте»), — я вложил все мое *сердце*, всю *нежность*, всю *веру* (вывернутую наизнанку), всю мою *ненависть*. Конечно, я стану утверждать обратное, клясться всеми богами, будто это книга чистого искусства, кривлянья, фокусничества; и я солгу, как ярмарочный зубодер».

Предпосылка действительно жестокой в своей бестрепетной честности и крайне разнородной по своему составу бодлеровской исповедальности не просто в невиданно открытом, «как на духу», обнажении всего, что у него на сердце, но и в другом взгляде на человеческую личность, чем у непосредственных предшественников Бодлера из поколения Гюго, чтимых им и одновременно оспариваемых.

Признания этих «сыновей века» бывали и доверительно искренними, и удрученными, однако источник дурного, повергающего в скорбь, порочного помещался ими неизменно где-то вовне — в неблагоприятных обстоятельствах, убожестве обстановки, во враждебной злокозненности судеб. Потомок «сыновей века», пошедший по стопам своих отцов куда дальше и потому первый из «сыновей конца века» во Франции, Бодлер с усугубленной ранимостью, каждой клеточкой души и тела испытывает гнет неладно устроенной жизни, где он сам, носитель редкого дара, обречен на окающее отщепенство в семье («Благословение»), в пошлой толпе («Альбатрос»), в потоке истории («Маяки»). Облегчение он находит лишь в том, чтобы обратить в горделивую доблесть доставшийся ему роковой жребий, истолковать свое «проклятье» как крещение в избраннической купели, предписав себе неукоснительный долг свидетельствовать от лица «каинова отродья» — всех отверженных и обездоленных, всех

...кто не знает иного удела,
Как оплакивать то, что ушло навсегда,
И кого милосердной волчицей пригрела,
Чью сиротскую жизнь иссушила беда.

И душа моя с вами блуждает в тумане,
В рог трубит моя память, и плачет мой стих
О матросах, забытых в глухом океане,
О бездомных, о пленных — о многих других...

«Лебедь». Перевод В. Левика

И все-таки вертеровски-байронический разрыв Я и окружающего, ценностная разнозаряженность, с одной стороны, *самосознания*, раньше неколебимо уверенного в собственной духовной правоте-чистоте, а с другой — неблагополучного *миропорядка* у Бодлера дополняются их зеркальностью, тесной сообщаемостью, взаимопроникновением. В потаенных толщах души, дотоле обычно однородной и всегда равной самой себе, Бодлер обнаруживает неустрашимую двуполюсность, совмещение вроде бы несовместимого, брожение непохожих друг на друга задатков и свойств, легко перерождающихся в свою противоположность. С первых же строк пролога к «Цветам Зла», бросая вызов расхожим самообольщениям и для этого намеренно делая крен в сторону саморазоблачения, он приглашает всякого, кто возьмет в руки его книгу, честно узнать себя в ее нелицеприятной исповеди:

Глупость, грех, незаконный законный разбой
Растлевают нас, точат и душу и тело.
И, как нищие — вшей, мы всю жизнь, отупело,
Угрызения совести кормим собой.

Перевод В. Левика¹

Дальше, прослеживая от раздела к разделу «Цветов Зла» («Сплин и идеал», «Парижские картины», «Вино», «Цветы Зла», «Мятеж», «Смерть») мытарства взыскующего «духовной зари» в разных кругах повседневного ада, складывающиеся в одно долгое странствие по жизни навстречу избавительнице-смерти, Бодлер постарается частично выправить первоначальный перекося. «Сатанинское» он посильно оттенит «ангельским», наваждения «сплина» — томлением по «идеалу», ущербное — окрыляющим, провалы в отчаяние и отворачивание ко всему на свете, включая себя:

¹ Бодлер Ш. Лирика. М., 1965.

Я затерянный склеп, где во мраке и гнили
Черви гложут моих мертвецов дорогих,
Копошась точно совесть в потемках глухих,—

«Сплин». Перевод В. Левика

просветленно-порывистыми взлетами, пусть редкими и краткими:

Я в музыку порой иду, как в океан,
Пленительный, опасный —
Чтоб устремить ладью сквозь мёрлок и туман
К звезде своей неясной.

«Музыка». Перевод А. Эфрон

Сколь бы противоположны ни были, однако, иные ипостаси Бодлера-лирика, колеблющегося между двумя крайностями: «ужасом жизни и восторгом жизни»,— они всегда не просто взаимоотталкиваются, но и взаимопревращаются. Головокружительная бездонность человеческого сердца («Человек и море») и теснейшее соседство, сцепление, своего рода «оборотничество» в нем благодатного и опустошающе-греховного («Голос») — ключевые послышки бодлеровской самоаналитики, обеспечивающей «Цветам Зла», вопреки всем толкам о «клевете» на род людской, восходящим к прокурорскому обвинению книги в 1857 году, значение непреходящего лирического открытия.

Здесь, в самом подходе к личности как множественно-подвижной «протеистической» совокупности, коренятся и причины исключительного богатства, глубины, разноликости любовной лирики Бодлера. Между молитвенным благоговением:

Что скажешь ты, душа, одна в ночи безбрежной,
И ты, о сердце, ты, поникшее без сил,
Ей, самой милой, самой доброй, самой нежной,
Чей взор божественный тебя вдруг воскресил?

— Ей славу будем петь, живя и умирая,
И с гордостью во всем повиноваться ей.
Духовна плоть ее, в ней ароматы рая,
И взгляд ее струит свет неземных лучей,—

Перевод И. Кузнецовой

и каким-то чадным сладострастием («Вампир», «Отрава», «Одержимый») в «Цветам Зла» переливается бесконечное обилие оттенков, граней, неожиданных изгибов страсти.

И каждое из ее дробных состояний, в свою очередь, редко сохраняет тождество самому себе, гораздо чаще это чувство-перевертыш, когда лицевая сторона и изнанка легко меняются местами («Мадонне»), порок и повергает в содрогание, и манит терпкими уладами («Лёта», «Окаянные женщины»), а заклинание любящего иной раз облечено в парадоксально жестокое назидание («Падалъ»). Поэтому-то в смысловом развертывании и самом построении бодлеровских любовных признаний столь часты внезапные перепады («Вы, ангел радости, когда-нибудь страдали?.. Вы, ангел кротости, знакомы с тайной злостью?.. Вас, ангел свежести, томила лихорадка?.. Вы, ангел прелести, теряли счет морщинам?..»), разбросанные тут и там связки взаимоотрицающих уподоблений («Ты — край обетованный, // Где горестных моих желаний караваны // К колодцам глаз твоих идут на водопой. // Но не прохлада в них — огонь, смола и сера»), ударные завершающие словесные стяжения-сшибки: «О величие грязи, блистанье гниенья».

Запутанная внутренняя правда чувства для Бодлера — любовного лирика вообще важнее моралистического должностования, а тем паче портретных описательных задач. Облик той или иной женщины под его пером — это скорее повод для вызванного ею в данный миг собственного душевного настроя, так что и на девичью весну может быть перенесено отнюдь не весеннее самочувствие поклонника: «Ты вся — осенний небосклон, розовый и светлый» («Разговор»). Действительные черты возлюбленной — запах кожи, цвет волос и глаз, звучанье голоса — сплошь и рядом едва упомянуты и служат Бодлеру с его изощренной ассоциативной чувствительностью толчком к тому, чтобы начал разматываться клубок завораживающих воспоминаний или сновидческих фантазий. Обладая гораздо большей зрелищностью, плотностью, ощутимостью, чем ее лицо или стан («Экзотический аромат», «Вся целиком»), они складываются в зыбкий, намекающий отсвет самого переживания в его не поддающихся прямой разгадке, но со всей непреложностью угадываемых метаморфозах.

Не менее насыщен положениями двойственными, промежуточными, внезапно опрокидывающимися и круг преобладающих у Бодлера умонастроений. Томительная скука временами источает апокалипсические наваждения («Фантастическая гравюра»), повергая в уныние и сломленность («Крышка»), выплескивается желчной язвительностью («Плаванье»), а то и побуждает устремляться душой в цар-

ство сладостных снов («Приглашение к путешествию») или, наоборот, изливается яростным бунтом:

Род Авеля, блаженный в божестве,
Тебе даны и сон и снедь.

Род Каина, тебе, убогий,
Во прахе ползать и истлеть.

.....

Род Авеля, тебе во благо
Тучнеет злак, плодится скот.

Род Каина, как пес-бродяга,
Скулит голодный твой живот.

Род Авеля, твой дом — чертоги,
Тебя согрел очаг родной.

Род Каина, в своей берлоге
Ты, как шакал, дрожишь зимой.

.....

Род Авеля, владея садом,
Пасешься ты, подобно тле.

Род Каина, тебе и чадам
Блуждать бездомно по земле.

*

Род Авеля, тебя ждет плаха
И вскинутых рогатин лес.

Род Каина, восстань из праха
И сбрось Всевышнего с небес!

«Авель и Каин». Перевод А. Ревича

Мятежное богоотступничество, когда всему земному творению выносятся не подлежащий обжалованию приговор и с уст срываются клятвы переметнуться в стан Князя преисподней («Отречение святого Петра», «Моление Сатаны»), нет-нет да и рассекает своими зарницами свинцовую мглу тоски, усталой подавленности («Разбитый колокол», «Осенняя песня», «Дурной монах»), цепящего страха перед необратимым ходом времени («Часы»), бреда при белом дне («Семь стариков», «Скелет-землероб») — всех тех мучительных душевных перепадов, проникновенность передачи которых особенно способствовала распространению славы Бодлера к концу XIX века.

Когда свинцовость туч нас окружает склепом,
Когда не в силах дух унынье превозмочь,
И мрачен горизонт, одетый черным крепом,
И день становится печальнее, чем ночь;

Когда весь мир вокруг как затхлая темница,
В чьих стенах — робкая, с надломленным крылом,
Надежда, словно мышь летучая, кружится
И бьется головой в бессилии немом;

Когда опустит дождь сетчатое забрало,
Как тесный переплет решетчатых окон,
И словно сотни змей в мой мозг вонзают жало,
И высыхает мозг, их ядом поражен;

И вдруг колокола, взорвавшись в диком звоне,
Возносят к небесам заубойный рев,
Как будто бы слились в протяжно-нудном стане
Все души странников, утративших свой кров,—

Тогда в душе моей кладбищенские дроги
Безжалостно влекут надежд погибших рой,
И смертная тоска, встречая на пороге,
Вонзает черный стяг в склоненный череп мой.

«Сплин». Перевод И. Чежеговой

Сугубо личное всякий раз слегка повернуто у Бодлера так, чтобы вобрать правду трагического удела людского и заставить даже умы, наделенные крепким здоровьем, опознать свои черные часы в бодлеровских сетованиях-изображениях самого себя. Рассказ о своих срывах молчаливо подразумевает тут незащищенность и других — близких и дальних собратьев по роду человеческому — перед разрушительными соблазнами («Полночная самопроверка»), а нередко и подкреплен прямым размышлением о тщете, обманчивости упований там, где «мечта в разлуке с действием» («Отречение святого Петра»), о смертной доле всех живущих на земле:

Да, бездна есть во всем: в деяниях, в словах...
И темной пропастью была душа Паскаля.
Из бездны Смерть глядит, злорадно зубы скаля,
И леденит мне кровь непобедимый Страх.

Томят безмолвные пугающие дали,
Ужасна глубина, сокрытая в вещах;
Кошмары божий перст рисует мне впотьмах,
Как знаки тайные на некоей сжижали.

«Бездна». Перевод В. Шора

Передуманное обретаёт в «Цветах Зла» особую полновесность тогда, когда предстаёт мучительно прожитым — действительностью пусть тягостной, но по-своему как бы обжитой душевно. Родство сущего и личности тут засвидетельствовано словно въяве самим строем метафорических оборотов, которые у Бодлера, в отличие от жестко односмысленного словоупотребления у других стихотворцев той поры, колышутся между предметным обозначением и отсылкой к настроению, иносказанием и прямосказанием; в таких случаях внешнее, созерцаемое как бы овнутрено, а внутреннее, испытываемое сейчас и здесь — овнешнено:

Будь мудрой, Скорбь моя, и подчинись Терпенью.
Ты ищешь Сумрака? Уж вечер к нам идет.
Он город исподволь окутывает тенью,
Одним неся покой, другим — ярмо забот.

.....
Ты видишь: с высоты, скользя меж облаками,
Усопшие Года склоняются над нами;
Вот Сожаление, Надежд увядших дочь.

Нам Солнце, уходя, роняет луч прощальный...
Подруга, слышишь ли, как шествует к нам Ночь,
С Востока волоча свой саван погребальный?

«Раздумье». Перевод М. Донского

От терзаний подобных бесед наедине со своей сердечной болью Бодлер порой готов бежать «куда угодно, лишь бы прочь из этого мира». Затевая очередной такой побег в желанные заповедные дали, где «все — порядок и красота, роскошь, нега, покой» («Приглашение к путешествию»), он знает, впрочем, что уезжать за тридевять земель не обязательно, да и заведомо чревато горчайшими разочарованиями: «искателя бесконечного — в предельности морей» под любыми широтами ждут встречи с самим собой — «оазисом ужаса в песчаности тоски» («Плаванье»).

Зато поблизости, совсем рядом, как будто существует отдушина «нездешнего» — безбрежная вселенная грез, поистине волшебное *инакобытие*, где личность мнит себя — но для себя совершенно достоверно — вышедшей за пределы земного, спасшейся от здешней «юдоли», сподобившейся благодати. Бодлер далеко не первый во Франции строитель воздушных замков как прибежища измаявшихся умов. Но он, как и Нерваль, среди первых вкладывал в сновидчество смысл, приближающийся к откровению «благой вести». Для него греза знаменует собой прорыв в другое, спаситель

ное измерение жизни. Ради этого он не страшится прибегать подчас к нездоровым возбудителям и воплощает ее в словесном «колдовании», когда разнопорядковые жизненные подробности могут податливо сопрягаться по законам чаемого, а не действительного. В такие счастливые миги бодрствования-грезы он точно зрит «новое небо и новую землю» — более настоящие, чем само настоящее. «Земное, — готов он тогда заключить, — существует в весьма малой степени... Неподдельно действительное — в мечтаниях».

Бодлер же вместе с тем был одним из первых, кто извлек из приключений в стране чудесных грез горький урок для всех подобных мучеников миражей.

Так старый пешеход, ночующий в канаве,
Вперяется в Мечту всей силою зрачка.
Достаточно ему, чтоб Рай увидеть въяве,
Мигающей свечи на вышке чердака.

«Плаванье». Перевод М. Цветаевой

Урок тем более сокрушительный, что невыносимо скверное повседневье снова и снова распаляет жажду бегства у вернувшегося с пустыми руками из сказочного забытья, и тогда охотникам за несказанно-блаженной «инакостью» ничего не остается, кроме тупикового исхода, обозначенного под самый занавес «Цветов Зла»:

Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило!
Нам скучен этот край! О Смерть, скорее в путь!
Пусть небо и вода — куда черней чернила,
Знай — тысячами солнц сияет наша грудь!

Обманутым пловцам раскрой свои глубины!
Мы жаждем, обозрев под солнцем все, что есть,
На дно твое нырнуть — Ад или Рай — едино! —
В неведомого глубь — чтоб новое обрести!

«Плаванье». Перевод М. Цветаевой

Есть, однако, у Бодлера в запасе помимо сновидений и еще один путь избавления от затерянности в дебрях собственной скорби — путь, на сей раз не уводящий от жизни, а, напротив, к ней приводящий. Он пролегает через мостовые парижских улиц и площадей, где на каждом шагу могут состояться встречи, позволяющие забыть о своей хандре, мысленно переселиться в чужую оболочку, дорисовав в воображении участь случайного прохожего, чей облик почему-то вдруг выделился из толпы, запал в память («Рыжей нищенке», «Прохожей»). Так возникают в «Цветах Зла» го-

родские зарисовки, в основном вынесенные в раздел «Парижские картины», но встречающиеся и в других частях книги (как «Вино мусорщика» или «Смерть бедняков»), — блистательное воплощение «духа современности» (*modernité*), которое Бодлер полагал одной из своих важнейших задач; оно действительно сделало его первооткрывателем лирики новейшей городской цивилизации.

Бодлеровский Париж — пестрое всеединство жизни, перекресток веков и нравов, где столкнулись, перепутались, сплелись уходящее и завтрашний день, шумное многолюдье и одиночество посреди толчеи, роскошь и невзгоды, разгул и подвижничество, грязь и непорочность, сытое самодовольство и набухающий гнев, седая старина и приметы только-только возникающего (которые у Бодлера не выглядят, однако, броскими вкраплениями, а встроены без малейших зазоров в описания наряду с давнишним, примелькавшимся: «Трубы, колокольни — эти мачты города» — или о заводском дыме: «Угольные реки устремляются вверх к небосводу»). Здесь, в городе, дворцы и задворки не разведены, как замок и деревня, тут царит вселенское смешение: неудачники ютятся по соседству с баловнями судьбы, бедноте из трущоб случается в пестрой уличной толпе очутиться рядом с обитателями пышных особняков, на окраины изрыгается «мутная рвота огромного Парижа», и оттуда же, из предместий, где «кипит грозное бродило», на его площади выплескивается иной раз бунтарская лава. В парижских набросках Бодлера отчетливо приоткрывается нравственно-социальная грань его лирического дара, продолжающего, несмотря на все разочарования, быть подключенным к недовольству и протесту, загнанным во Францию после 1851 года в глухое подполье, однако не выкорчеванным из умов. Потому-то и не отрекся от помыслов о справедливом переустройстве жизни бодлеровский подвыпивший бедолага-мусорщик, бредущий в потемках, бормоча себе что-то под нос:

Он бесправным, униженным дарит права,
Он злодеев казнит и под злым небосклоном
Человечество учит высоким законам.

«Вино мусорщика». Перевод В. Левика

В подобных стихотворениях «Цветов Зла» — таких, как «Старушки», «Лебедь», «Вечерние сумерки», «Служанка скромная...», «Предраассветные сумерки», ряде других, проникнутых обидой за жертв житейской жестокости, — Бодлер,

по словам Анатоля Франса, «почувствовал душу трудящегося Парижа».

Словно выхваченные на лету из уличной сутолоки, так, чтобы сохранилась вся свежесть впервые поразившего, меткие наблюдения Бодлера — завязтого путешественника по Парижу вместе с тем складываются обычно не столько в зрелище, сколько в видение — плод все того же «сверхприродного» примысливания, в котором сквозит зачарованность самого наблюдателя порой радужным, порой пугающим волшебством городского повседневно. «Людской муравейник, где средь бела дня призраки цепляют прохожего», Париж Бодлера — город тайн, кладезь «чудесного» («Семь стариков»). На самые заурядные вещи ложится печать странно-таинственного, когда они у Бодлера трепещут в мерцании газовых рожков, отбрасывают причудливые тени, плавают в желто-грязном тумане. Вовлеченные в хоровод метаморфоз — преломлений сквозь призму душевного настроения, подробности городского быта то прорастают скрежещущим гротеском кошмара, словно перенесенного со средневековых гравюр («Семь стариков», «Скелет-землероб»), то поднимают со дна памяти вереницу дорогих сердцу ликов, вновь и вновь возвращают к неотвязным думам («Лебедь»). И подобно тому, как это происходит при погружениях Бодлера в душевные недра, так и взор его, обращенный вовне, словно бы предвещая зрение живописцев-импрессионистов, избирательно и напряженно внимателен к положениям переломным, стыковым (излюбленное время суток — сумерки, предрассветные или вечерние, излюбленное время года — осень), когда увядание и рождение, покой и суета, сон и бодрствование теснят друг друга, когда блики предзакатного или встающего солнца рассеянно блуждают, все очертания размыты, трепетно брезжат:

Казармы сонные разбужены горнистом.

Под ветром фонари дрожат в рассвете мгlistом.

Вот беспокойный час, когда подростки спят,
И сон струит в их кровь болезнетворный яд,
И в мутных сумерках мерцает лампа смутно,
Как воспаленный глаз, мигая поминутно,
И, телом скованный, придавленный к земле,
Изнемогает дух, как этот свет во мгле.
Мир, как лицо в слезах, что сушит ветр весенний,
Овеян трепетом бегущих в ночь видений.
Поэт устал писать, и женщина — любить.
Вон поднялся дымок и вытянулся в нить...

«Предрассветные сумерки». Перевод В. Левика

Когда-то Гюго, которому Бодлер послал в изгнание две свои «парижские картины» («Старушки» и «Семь стариков»), не обманулся почтительными заверениями сопровождавшего их письма об ученичестве у него как старшего мастера и безошибочно распознал в «Цветах Зла» «новый трепет».

Чутье Гюго было тем пронизательнее, что внешне, по своему версификационно-словарному обличью, бодлеровская поэтика выглядела тогда чуть ли не анахроничной сравнительно с раскрепощенностью и изобилием самого Гюго: ведь Бодлер «вернулся к менее свободной просодии», чем у стихотворцев предыдущего поколения, поскольку «почти всегда искал и умел дать ощущение с д е р ж а н н о й п р е л е с т и» (Валери). За этой жесткой упорядоченностью, а точнее — в разительно упорядоченной «расиновской» передаче распутицы сердца и ума, Гюго, однако, уловил не откат вспять, а ценное приращение, обогащение лирической культуры Франции. И здесь — ключ к бодлеровской самобытности: внутри редкостно стройного космоса тут и, впрямь «хаос шевелится». Прозрачная аналитика душевной смуты; изысканный, а то и вызывающе «барочный» и в своих удручающих наваждениях, и в своих хрупких грезах вымысел, поведанный с задушевной простотой; чеканная ворожба признаний в путанице страстей; непреложная правда странного; подчеркнутые прописной буквой аллегорические отвлеченности в окружении тщательно прорисованных, тонко подсвеченных и подцвеченных деталей; точеный прямой афоризм, зачастую увенчивающий намекающе-окольную метафорическую вязь; текучая, порой с напевными перекличками звукопись и подспудное извилистое струение крепко сбитых, ритмически уравновешенных строк, плотно пригнанных друг к другу внутри расчисленных до последней мелочи строфических построений; совершенное изящество сравнительно несложных архитектурных решений при изощренно гибкой проработке оттенков; причудливый гротеск в скромном обрамлении; кристаллизовавшееся нервическое бродило чувств — в «Цветах Зла» исповедальная лава «больного вулкана», как назвал себя однажды Бодлер, бурлит в безупречно строгих изложницах. По словам Луначарского, Бодлеру, сумевшему сохранить «полное достоинство», вглядываясь в «ужас жизни», присуще мужественное мастерство: он «знает, что жизнь представляет собой мрак и боль, что она сложна, полна бездн. Он не видит перед собой луча света, он не знает выхода. Но он от этого не отчаялся, не расхандрился, напротив, он словно сжал

руками свое сердце. Он старается сохранить во всем какое-то высокое спокойствие... Он не плачет. Он поет мужественную и горькую песню именно потому, что не хочет плакать».

Другой давний заветный замысел Бодлера, наряду с «Цветами Зла», — стихотворения в прозе, опубликованные отдельной книгой «Парижская хандра» посмертно, в 1869 году. В последнее десятилетие жизни, подхлестываемый разрушительной болезнью, безденежьем, бытовыми неурядицами, Бодлер тем не менее постоянно возвращался к этой работе, печатал в журналах подборки из задуманной книги, пока летом 1866 года, во время поездки по Бельгии в надежде поправить донельзя расстроенные дела, его внезапно не разбил паралич.

Поясняя свой замысел, для тех лет дерзостно-непривычный, Бодлер ссылаясь на годами бродившие у него в уме «мечты о чуде поэтической прозы, музыкальной без размера и ритма, достаточно гибкой и вместе с тем неровной, чтобы примениться к лирическим движениям души, волнистым извивам мечтаний, порывистым прыжкам сознания». Своим прямым предтечей он называл Алоизия Бертрана, однако добавлял, что «попытка прибегнуть к тем же приемам для описания» уже не средневековья, как в бертрановском «Ночном Гаспаре», а «сегодняшней жизни» в конце концов дала «нечто странным образом другое» — «новое и по мироощущению, и по выражению».

Основной пласт «Парижской хандры» — непосредственное продолжение предпринятых еще в «Цветях Зла» раскопок «волшебного-чудесного», будь оно исполненным очарования или жути, в самой что ни на есть заурядной городской повседневности. К жанровому изобретательству в пограничье прозы и поэзии Бодлера подталкивала потребность прочно внедрить обыденное, до тех пор бывшее достоянием романтических повествований и отчасти театра, в самую ткань лирики, которая дольше своих соседей питалась преимущественно токами придворной или, в крайнем случае, сельской цивилизации.

Культура романтиков, за немногими, сравнительно робкими исключениями (вроде ценимой за это Бодлером ранней лирики Сент-Бёва), чуралась городских стен, разве что это был город старинный с его «дворами чудес», пламенеющей готикой соборов, буйством карнавала; вслед за Руссо она по-

рывалась бежать на лоно природы, к берегам озер и морских лагун, в безлюдные горы, привольные долины. Бодлер тоже из семейства задумчивых любителей одиноких прогулок, какое расселилось в словесности с конца XVIII века, и, пожалуй, не хуже своих старших умеет порой насладиться мигами блаженства, когда личность, отринув от себя постылые житейские обязательства и заботы, причащается бегу «облаков, что плывут в вышине, там над нами... волшебных облаков» («Чужестранец»). Ее слияние с бездонной вселенной столь нерасторжимо тогда, что уже не различить, то ли вещи «мыслят моим мозгом — то ли это мой мозг мыслит ими (ведь в безмерности грезы «Я» теряется быстро). Да, они мыслят, говорю я, но мыслят музыкально и живописно, без хитросплетений рассудка, без силлогизмов и выкладок» («Покаянная молитва художника»).

И все-таки глухим лесным тропам Бодлер предпочитает мостовые, а «жизненных пиршеств» чаще всего ждет от купаний в столичном «людском море»; ему уже ведома горькая и манящая тайна самоочувствия горожанина в том скопище, что сто лет спустя будет названо «толпой одиночек»: «Многолюдье, одиночество — слова эти равны и легко заменяют друг друга» («Толпы»).

Поэтому разрыв, который приковывает его помыслы и гнетет, не столько между человеком и вселенской жизнью, — здесь мосты наводятся, хотя и не без труда, — сколько между самими людьми. Между «я» и «другими», родом и отпавшей от него особью, между довольным собой братством — с лица и злосчастьем пасынков — с изнанки («Старый паяц»). К этой расщелине, как причине жестоко ранящих гримас жизни, он, точно замороженный, снова и снова возвращается, независимо от того, намерен ли воплотить свои тревожные раздумья о ней в мгновенной зарисовке («Шут и Венера», «Глаза бедняков», «Вдовы») или они вырастают до крохотного рассказа или очерка («Веревка», «Мадемуазель Бистури»), а то и панорамного обзора («Вечерние сумерки»), подкрепляются ли они моралистическим суждением под занавес («Пирожок») или умело найденной подробностью — такой, как равная белизна зубов двух детей, богатого и нищего, играющих по разную сторону садовой ограды один роскошной куклой, другой — дохлой крысой, испытывая жгучую взаимную зависть («Игрушка бедняков»).

Описание у Бодлера, слепок с достоверно происшедшего, вместе с тем имеет обычно неожиданный сдвиг («Фальшивая монета», «Собака и флакон»), таит в себе какую-то несо-

образность («Дурной стекольник», «Избивайте нищих!»), а нередко выливается в притчевую фантазмагорию:

Под серым необъятным небом, на пыльной необозримой равнине, где ни тропинки, ни травы, ни чертополоха, ни крапивы, мне повстречалась толпа бредущих куда-то вдаль согбенных странников.

И на спине каждый тащил огромную Химеру, увесистую, словно мешок муки или угля или словно ранец римского legionера.

Но совсем не казались мертвой ношей эти чудовищные твари; совсем нет: они вцеплялись в людей мощной хваткой, всей силой упругих мышц, они вонзали в грудь своих усталых кляч два громадных когтя; их причудливые рыла нависали над человеческими головами подобно устрашающим гребням древних шлемов, которыми античные воины пугали врагов.

Я обратился к одному пилигриму, спросил, куда они идут. Он отвечал, что не знает, что это никому не известно, но, очевидно, они куда-нибудь идут, поскольку что-то заставляет их куда-то брести.

Что было странно: никто из этих пешеходов, казалось, даже не замечал чудовища, обхватившего шею, приросшего к спине; словно эта тварь была лишь частью человеческого тела. Я не заметил отчаяния на этих строгих усталых лицах; путники брели под унылым куполом неба, их ноги утопали в пыли равнины, пустынной, как небосвод; они брели с покорным выражением лица, как все обреченные на вечную надежду.

Процессия тянулась, проходила рядом со мной, тонула в дымке горизонта, там, где закругляется поверхность земли и прячется от любопытных человеческих глаз.

Сперва еще я пытался понять, что означало это таинство, но вскоре на меня навалилось тупое равнодушие, и я ощутил тяжесть, какой не ощущали эти люди, таща на спине свои Химеры.

«У каждого своя химера». Перевод А. Ревича

Наряду с той или другой толикой «странного» в каждодневно-стертом, примелькавшемся, прозаический отрывок делает стихотворением в прозе его повышенная смысловая и структурная напряженность. Она достигается у Бодлера густой лирической насыщенностью внутренней атмосферы такого отрывка — доверительно исповедальной («Полмира в волосах», «Опьяняйтесь!»), желчно саркастической («В час утра», «Дары фей»), овеванной грезами («Приглашение к путешествию», «Прекрасная Доротея»), несущей в себе выстраданный вызов («Куда угодно, лишь бы прочь из этого мира»). Собственно, в совмещении вроде бы несовместимых умонастроений Бодлер и видел неповторимый уклад городского жизнечувствия, переплавившего в своем горниле крайне несхожие между собой нравы, судьбы, переживания, помыслы. В самом письме стихотворений в прозе он искал прежде всего единства чересполосицы сталкивающихся и переходящих друг в друга словесных построений — то прихот-

ливо вьющихся, изысканных, струящихся, то взрывных, задыхающихся, то круто взмывающих вверх в увлеченном порыве, то устало опадающих в афористично оброненной житейской мудрости. Тщательная проработка и отделка сырья наблюдений, до того отталкивавшего большинство французских лириков своей неказистостью, давались Бодлеру мучительно трудно. Однако полученный результат вполне оправдал обращение к Парижу в одном из бодлеровских рукописных набросков: «Ты дал мне грязь, и я обратил ее в золото».

С тех пор как четыре года спустя после смерти Бодлера мало к кому питавший почтение ершистый подросток-бунтарь Рембо по-своему подтвердил, что бодлеровское лирическое «золото» действительно самой высокой пробы, когда признал в письме к другу: «Бодлер... король поэтов, настоящий бог», — мнение это только укреплялось. Сегодня оно во Франции непререкаемо.



Надтреснутое, тронутое какой-то неизлечимой червоточинной жизнечувствие «конца века», впервые давшее о себе знать в «Цветах Зла», вскоре на разные лады откликнется едва ли не у всех сколько-нибудь крупных лириков Франции последней трети XIX столетия. Судьбы их, да и самый настрой умов, так или иначе отмечены печатью неприкаянности, душевного разлада, изгойства — «проклятости», если воспользоваться словом одного из них и самого среди них одаренного, Верлена. Неблагополучие и всегдашний их житейский удел, и возвещаемая ими правда — правда всякий раз недужная. Хрипы и плач сородичей по семейству «проклятых» пробиваются из-под глыб бодряческой неправды охранителей устоев как истинная ее подноготная и вызов сытому самодовольству.

Сумеречное томление духа было чревато сползанием к упадочничеству, и вслед за Бодлером непосредственные его преемники этой опасности не миновали: оно им в большей или меньшей степени присуще. Хотя и отнюдь не исчерпывает их умонастроений, коль скоро есть то, что пробуют в себе превозмочь, одолеть, над чем хотели бы подняться. Собственно, здесь, в подмеченной еще нашим Блоком у Бодлера способности или хотя бы уповании, «находясь в преисподней... грезить о белоснежных вершинах», и коренится разница между «героизмом времен упадка» по Бодлеру и декадентством

как таковым, покорно согласившимся со своей ущербностью, а порой и возводившим сердечную хворь, тепличное художество в утонченную доблесть, как это делали сотрудники журнальчика «Декадент», выпускавшегося в середине 1880-х годов. Те из «проклятых», чьи исповеди и поиски составляют непреходящее достояние французской лирики, подчас смыкались с упадочническим поветрием и им проникались, однако всегда не без внутреннего непокорства, тяготясь как напастью и взыскуя хоть как-то, каждый по-своему, с нею справиться. Неизменно сохраняемая доля сопротивления осаждающей отовсюду и угнездившейся в них самих болезненной нравственной смуте и обеспечивала неподдельно трагический накал признаниям таких «проклятых», как Верлен, Кро, Корбьер, Нуво, Лафорг, Лотреамон, выделяя их из множества упоенных собой ее воспевателей, с наслаждением лелеявших собственную изысканную выморочность.

Фаустов договор от «конца века»

Поль Верлен

Поставивший однажды всем упадочникам во Франции, да и вне ее, броское расхожее самоопределение: «Я — римский мир периода упадка», Поль Верлен (1844—1896) на деле как раз особенно явственно обнаруживает такие, вновь и вновь им овладевавшие, поползновения выкарабкаться из засасывающей душевной трясины, воспарить к благодатному свету, прильнуть к чему-то прочному и незамазанному. В доверительных, трогательно бесхитростных сетованиях-заплачках Верлена, возобновлявшихся от одной его книги к другой, образу лирический дневник долголетних мытарств слабого сердца, слышен, по словам М. Горького, «воплъ отчаяния, боль чуткой и нежной души, которая жаждет света, жаждет чистоты, ищет бога и не находит». Снедавшая уже Бодлера хандра, только без бодлеровской жгучей терпкости и философских дум, скромнее и мягче, ближе к дробной россыпи простейших ощущений, обрела в злополучном «бедном Лилиане», как он себя прозвал, своего грешного великомученика и трепетного певца.

Черный сон мой дни
Затопил по края:
Спи, желанье, усни,
Спи, надежда моя!

Не очнуться душе!
Все окутала мгла,
Я не помню уже
Ни добра и ни зла.

Колыбелью плыву
Я под сводами сна.
И одно наяву —
Тишина, тишина...

Перевод А. Гелескула

По жизни Верлен не столько плыл сам, сколько его несло как щепку, хотя время от времени он пробовал взять себя в руки, выбраться на стезю добронравия и даже благочестия, вопреки податливости на соблазны «зеленого змия», да и другие, не менее запретные. И каждый раз порывы воспрянуть из скверны порока, где он маялся от стыда — из-за чего впадал подчас в слепое буйство, вроде приведших его в тюрьму выстрелов в Рембо, своего младшего друга-искусителя и спутника в бродяжничествах между Парижем, Лондоном и Брюсселем, — опять и опять сменялись срывами, все ниже, пока он не докатился до участи совсем пропащего «кабацкого святого» (Луначарский).

Но если житейские последствия верленовских вялых, безвольных метаний между угарной чувственностью и хрупкими доводами рассудка были сокрушительны для него самого, то с горькими лирическими плодами, выраставшими отсюда, все обстоит далеко не так просто. Верлен один из первых среди тех мастеров западноевропейской культуры рубежа XIX—XX веков, что на очередном витке исторической спирали, в преддверье позднебуржуазной цивилизации, заключали, как в старину, Фаустов договор с чертом — владыкой злого хаоса и потому держателя ключей от потаенной истины воцарившегося отныне вокруг беспорядка вещей, умов, душ. Раз угадываемые тонким чутьем в самом воздухе времени распутица, застой, тление — каждодневная действительность, а зов совести повелевает об этом во всеуслышанье оповестить, тем хуже для того, кому выпал столь тяжкий долг в лихие годы: вдохновение и знание оплачивают «гибелью всерьез», как потом скажет Пастернак. Причащение «даров дьявола» у Верлена и ему подобных — своего рода самораспятие ради прозрений о себе и жизни, добываемых ценой неказисто будничной Голгофы:

В трактирах пьяный гул, на тротуарах грязь,
В промозглом воздухе платанов голых вязь,



Поль Верлен. Рисунок Пеарона. 1869

Скрипучий омнибус, чьи грузные колеса
Враждуют с кузовом, сидящим как-то косо
И в ночь вперяющим два тусклых фонаря,
Рабочие, гурьбой бредущие, куря
У полицейского под носом носогрейки,
Дырявых крыш капель, осклизлые скамейки,
Канавы, полные навозом через край,—
Вот какова она, моя дорога в рай!

Перевод Б. Лившица

Самочувствие почти всегда печально поникшего, удрученного Верлена, конечно, не обеспечивало творческой способности ни ровного, ни длительного горения. Недюжинное его дарование, вспыхнув, скоро угасло. Да и в пору сравнительно краткого десятилетнего расцвета между ранними «Сатурническими стихами» (1866) Верлена и двумя лучшими

верленовскими книгами, «Песни без слов» (1874) и «Мудрость» (напечатана в 1881 г., но писалась в основном пятью-шестью годами раньше), нередко чадило. Особенно когда он скабрезно смаковал плотские утехы (сб. «Любовь», 1888; «Плоть», 1896; отчасти «Давно и недавно», 1884, и «Параллельно», 1889). В других случаях оно давало пламя без тепла — когда он впадал в умильно-покаянную благость и принимался расточать ходульные хвалы то прелестям мещанского уюта (в «Доброй песне», 1870), то душеспасению в церковном лоне (излияния новообращенного католика в «Мудрости», «Давно и недавно», «Параллельно»). Христианская истовость, нет-нет да и овладевавшая заблудшим Верленом в его поздние годы, заставляла его забывать о собственном совете «сломать шею красноречию» ради торжества подспудно ворожащей музыкальной напевности («Искусство поэзии»). Однако сама по себе тяга к чему-то беспорочно-доброму, просветляющему, облекшаяся в конце концов у Верлена в богословские самоуверенные заявления, растворена в его лирике и там, где она далека от прямолинейного проповеднического рвения. И служит здесь противовесом от любования хмельной тоской, своей окаянной падшестью.

Иной раз ему дается, бывает очевидна трудная победа над унынием:

О душа, что тоскуешь,
И какой в этом толк?
И чего ты взыскуешь?
Вот он, высший твой долг,
Так чего ты взыскуешь?

Взгляд бессмысленно-туп,
Перекошена в муке
Щель искусанных губ...
Что ж ломаешь ты руки,
Ты, безвольный, как труп?

Или нет упования?
Не обещан исход?
И бесцельны скитанья,
И неверен оплот —
Долгий опыт страданья?

Отгони этот сон,
Плач глухой и натужный,—
Солнцем день озарен,
Ждать нельзя и не нужно:
В небе алый трезвон.

Перевод Э. Линецкой¹

¹ Верлен П. Лирика. М., 1969.

Но и в тех — преобладающих у Верлена — случаях, когда такого перелома в дурном настроении прямо не происходит, он самой скользкой неназойливостью своего письма, всего касающегося легко и на лету, как бы разряжает, смягчает, заговаривает душевную боль, не дает ей чересчур сгуститься, налиться давящим кошмаром. При всей верленовской трагичности, его природная стихия — задумчивая грусть, а не вязкий ужас, сумрачность, а не мрак, томления, а не терзания:

Это — желанье, томленье,
Страсти изнеможенье,
Шелест и шорох листов,
Ветра прикосновенье,
Это в зеленом сплетенье
Тоненький хор голосов.

.....
В поле, подернутом тьмою,
Это ведь наша с тобою,
Наша томится душа,
Старую песню заводит,
В жалобе робкой исходит,
Сумраком теплым дыша.

Перевод Э. Линецкой

И соответственно Верлена влекут к себе текущие, переходные миги, блуждающие отсветы и тени, а не звонкие краски, смазанность, а не нажим рисунка, наброски мельком:

Средь необозримо
Унылой равнины
Снежинки от глины
Едва отличимы.

То выглядит бледно
Под тусклой латуною,
То канет бесследно
Во мглу новолуние.

Обрывками дыма
Со стертой гранью
Деревья в тумане
Прносятся мимо.

*Перевод
Б. Пастернака*

Здесь все бегло, белесо, зыбко: для смотрящего на не-настье через вагонное стекло смешались пурга и земля

рассеянный свет и тучи, деревья вдоль железнодорожной обочины и клочья паровозного дыма. К Верлену чаще всего неприменимы слова: живописует, высказывается. Он скорее навевает какое-то настроение-впечатление при помощи размытого намекающего мазка (что и побудило символистов, пробивавших себе дорогу, когда к нему уже пришло признание, объявить его одним из основателей своей школы — честь, недвусмысленно им, впрочем, отклоненная).

Мастерство Верлена, который только слыл наивной «птицей, поющей на ветке», искусшено выучкой в кругу парнасцев — к ним он смолоду примыкал, пока не выпестовал собственный голос, вернее, умение исповедоваться вполголоса. Он музыкален, как никто, пожалуй, из стихотворцев Франции, вплоть до того, что смягченное, как в народных причитаниях, заунывно колдовское звучание, порой отодвигая у него в тень содержательную наполненность слова, само по себе смыслоносно:

Осени стон —
Как похорон
Звон монотонный.
Тьма за окном,
Все об одном
Плачется сонно.

«Осенняя песня».
Перевод В. Брюсова¹

В поддержку своей звукописи Верлен немало обновил в отечественной силлабике, нарушив обычай чередовать мужские и женские окончания в рифме, введя в широкий обиход непарнослженные строки и ряд других приемов усиления напевности.

А вместе с тем Верлен остро и метко наблюдателен. Слово бы невзначай, набрасывает он зарисовку подчас простой цепочкой безглагольных назывных обозначений, как это стал делать тогда же в России Фет («Шепот, робкое дыханье, трели соловья...»). Он придает ей воздушную легкость россыпи впечатлений тем, что вовлекает едва упомянутые им вещи в стремительное кружение-мельканье и вдобавок насыщает, окутывает своим переживанием так, что не различить, где предметное, внешнее, а где переживаемое, внут-

¹ Верлен П. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. М., 1911. В 1908 г. книгу своих переводов из Верлена выпустил и Ф. Сологуб; она перепечатана в сб.: Созвучия. Стихи зарубежных поэтов в переводе Иннокентия Анненского, Федора Сологуба. М., 1979.

реннее: у него «дойдется-плачется» безлично — разом и в осеннем городе, и в опечаленной душе.

И в сердце растрava,
И дождик с утра,
Откуда бы, право,
Такая хандра?

О дождик желанный,
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.

Откуда ж кручина
И сердца вдовство?
Хандра без причины
И ни от чего.

Хандра ниоткуда,
Но та и хандра,
Когда не от худа
И не от добра.

*Перевод
Б. Пастернака*

Горожанин по всем своим привычкам и вкусам даже тогда, когда он попадает на природу, Верлен владел секретом быть «по-разговорному сверхъестественно естественным» (Пастернак) — в его письме просторечный оборот нигде не выпирает, изящно встроен и тем приглушен.

Задушевно-певучая простота Верлена, бывшего — сравнительно с максималистами Рембо или Малларме — реформатором без запальчивости, вполнекала, неповторима и одновременно — узловое звено в преемстве самых, быть может, лиричных лириков Франции, тянущемся от средневековых труверов и Шарля Орлеанского к Аполлинеру и Элюару.

Соломинка смиренномудрия

Жермен Нуво

Среди тех, за кем во Франции закрепилось прозвище «проклятые», самый близкий к Верлену по жизненной судьбе и духу — такой же, как и он, неприкаянный перекасти-поле и тоже искавший в христианстве тихую гавань Жермен Нуво (1851—1920). По разным причинам Нуво не сумел вовремя напечатать подготовленные им было рукописи своей лирики: «Доктрина любви» в 1881 году, «Вален-

тинки» в 1887-м. Потом, в сорок лет пережив мировоззренческий кризис, сделавшись богомольным паломником, который кормился подаванием и находил себе пристанище на чердаках, Нуво уже сам решительно противился стараниям своих давних друзей опубликовать хотя бы часть этого наследия (под латинским псевдонимом Humilis — «Смиренный»); в результате оно было собрано из выходивших посмертно отдельных книжек только к середине XX века.

Душевная расколотость Нуво неискоренима, и вместе с тем он парадоксально целостен. Он аскет и язычник не просто попеременно, а бывает — слитно: одновременно певец жарких плотских радостей и мистической благодати, природы во всей ее телесности и духа во всей его высветленности. В обоих случаях — и здесь основа его простодушного всеприятия — Нуво самозабвенно исповедует «любовь к любви», земной и небесной, счастье поклоняться ее дарам, нежно обожать творение и всякую в нем тварь. Поэтому-то он так легко, естественно переходит от молитвы к страсти и обратно, от грезы к чувственности, то перебирает четки псалмов, то вывязывает гирлянды мадригалов. В устах Нуво с его очарованной детскостью само упоминание о любви звучит как старинный деревенский заговор ото всех напастей:

Мне все невзгоды нипочем,
Ни боли не боюсь, ни муки,
Ни яда, скрытого вином,
Ни зуба жалящей гадюки,
И ни бандитов за спиной,
И ни тюремной их поруки,
Пока любовь твоя со мной.

Что мне какой-то костолом,
Что ненависть мне, что потуги
Корысти, машущей хвостом
Угодливой дворовой суки;
Что битвы барабанный бой
И сабель выпады и трюки,
Пока любовь твоя со мной.

Пусть злоба черная котом
Свернется — не сверну в испуге,
Неотвратимым чередом
Приму несчастья и недуги;
Чисты душа моя и руки,
И что мне князь очередной,
И что мне короли и слуги,
Пока любовь твоя со мной.

«Любовь». Перевод О. Чухонцева

И та же мечтательно-мягкая родниковость — непосредственная до изумления, наивная до странности — подкупает в раскраске словесно-стиховой ткани у Нуво, старавшегося овладеть, по его признанию, «языком духов, колдунов и фей». Недаром повелось сравнивать эту лирику с витражной живописью старинных деревенских церквей его родного Прованса, хотя изысканно-нервными переборами пульсирующих в ней ритмов, да и самой кроткой проповедью смиренномудрия как спасительной соломинки от сердечного разброда и житейских невзгод, она выдает свою принадлежность культуре позднего, клонящегося к закату XIX века.

Самозащита смехом

Шарль Кро

В отличие от Верлена и Нуво с осенявшими их рано или поздно надеждами на веру как на заслон от «болезни конца века», другие «проклятые» — далекие от христианства Кро, Корбьер, Лафорг — лишены даже столь шаткой опоры в своих попытках хоть как-то совладать с властью над ними недобрых чар упадочничества. Но, коль скоро самих помыслов об этом они все-таки не бросают, их последним, единственным и нередко тщетным оружием оказывается самоирония, помогающая взглянуть извне на собственные задачи и тем как бы приподняться над ними, отчасти их снять, одолеть, пусть ненадолго и во многом мнимо. Исповедь обычно приправлена у них поэтому толикой усмешки самых разных оттенков — от озорной, дразнящей, до едкой, скрежещущей, — над своей неизбывной кручиной, а заодно и надо всем на свете. И это порождает в тогдашней французской лирике струю гейневскую, так сказать, оксюморонную: проникновенность, ершистость, жалоба, мольба, каламбур здесь помогают друг другу.

Имя Шарля Кро (1842—1888) побуждает вспомнить о возрожденческих умах с их разносторонностью, совершенно неожиданной у завсегдатая расплодившихся в те годы парижских богемных кружков. Уже простой перечень занятий, в которых преуспел этот ученый-самоучка, изумляет: древние языки, астрофизика, химия, математика и механика в их приложении к психологии, а еще и музыка, изобретательство... Груз учености, впрочем, не помешал Кро быть начинщиком лукавых розыгрышей, ветренным волокитой и частым собутыльником Верлена. Беспечное отношение к судьбе

своих открытий (среди них — первого звукопроигрывателя, автоматического телеграфа, цветной фотографии) могло бы подтвердить молву задетых колкостями Кро недоброжелателей, будто для него вообще нет дела заветного, душевно дорогого. Совсем нешуточная уязвленность слышалась, однако, в отповедях Кро, когда ему приходилось обороняться от мнения усердных парнасцев, а потом и кое-кого из символистов, будто и в своем «баловстве пером» он всего лишь случайный любитель.

Известные поводы к этому он, правда, давал сам: в стихах Кро нет-нет да и встретишь налет альбомности, небрежные проходные отписки; чересчур ломко вдохновение. Понадобилось собрать все его распыленное в беспорядке наследие, добавив к единственному прижизненному сборнику «Сандаловый ларец» (1873) второй, посмертный — «Ожерелье из когтей» (1908). XX век должен был принести с собой немалый сдвиг во вкусах, чтобы за обличьем легковесного Кро — сочинителя прелестных или забавных безделиц открылся другой, потаенный Кро. Тот, что пробует отшутиться и от ужаса перед роем призраков, которые чудятся потрясенному уму в закоулках давящей обыденности, и от щемящей боли в груди.

Возле высокой белой стены — голой, голой, голой,
Стояла лестница, а на земле — рядом, рядом, рядом,
Лежала под ней копченая сельдь — сухая, сухая, сухая.

Кто-то подходит, держа в руках — грязных, грязных, грязных,
Большой молоток, огромный гвоздь — острый, острый, острый.
И еще клубок бечевы — толстый, толстый, толстый.

По лестнице он залезает наверх — медленно, медленно, медленно,
И забивает свой острый гвоздь — тук, тук, тук,
В самую кромку белой стены — голой, голой, голой.

Потом он кидает свой молоток — вниз, вниз, вниз,
К гвоздю привязывает бечеву — длинную, длинную, длинную,
А к бечеве копченую сельдь — сухую, сухую, сухую.

Затем он слезает по лестнице вниз — медленно, медленно, медленно,
Уносит ее и свой молоток — тяжелый, тяжелый, тяжелый,
И прочь удаляется не спеша — вдаль, вдаль, вдаль.

И с этих пор копченая сельдь — сухая, сухая, сухая,
На самом кончике той бечевы — длинной, длинной, длинной,
Раскачивается едва-едва — влево, вправо, влево.

Я сочинил этот рассказ — простой, простой, простой,
Чтобы позлить взрослых людей — важных, важных, важных,
А заодно позабавить детей — маленьких, маленьких, маленьких...

«Копченая сельдь». Перевод М. Яснова

А когда усталость все-таки берет верх над подобной нравственной самозащитой при помощи поддразнивающего смеха, Кро делает все, чтобы по крайней мере сохранить в сетованиях стыдливую мужскую сдержанность. Ожог страсти бывает запрятан у него внутри грациозного намека; признание в сокровенном приглушено, нередко вложено в коротенькую немудрящую песенку или оборвано на полуслове грустной остротой; тревожная бездомность и обездоленность на земле высказана как бы мимоходом. И чем скупее, тем горше:

Прошла-пролетела мечтаний пора,
Душа одряхлела. В кармане дыра.
Зато в шевелюре полно серебра.

Ушедших друзей вспоминаю в тоске.
А грезы, как звезды,— дрожат вдалеке.
А смерть караулит меня в кабаке.

«Итог». Перевод М. Ваксмахера

Кро — один из тех во Франции, кто на подступах к XX веку заново прививал лирическому излиянию, разжиженному и прямолинейно-слезливому у поздних подражателей Мюссе, навыки такой работы с разнозаряженными смысловыми и стилевыми пластами, когда вплавленное в скорбные думы зазорное остроумие есть знак владеющего собой трагического достоинства.

Шутки горемыки

Тристан Корбьер

У Тристана Корбьера (1845—1875) эта трагедийность чаще всего запальчива, угловата, круто замешена. Хилый, обезображенный неизлечимой болезнью первенец в семье поздно женившегося капитана дальнего плавания, Корбьер с детства лелеял мечты о морских далях — и почти всю свою короткую жизнь был прикован нуждой в родительском уходе к дому на бретонском побережье. В Париже, куда его завела ненадолго любовная страсть полукалеки, вдвойне трудная оттого, что не была безответной, он ощущал себя неуютно, заезжим чужаком. По-своему это и подтвердилось безмолвием, с каким была встречена выпущенная им в 1873 году за собственный счет книга стихов «Желтая любовь»¹: пер-

¹ Подборка стихов из нее в переводе Михаила Кудинова: Корбьер Т. Стихи. М., 1986.

вого, зато спасшего ее от забвения и безошибочно напророчившего ей славную судьбу, отклика Верлена она удостоилась только тогда, когда Корбьера уже десять лет как не было в живых.

В своих щемящих исповедях Корбьер — неизменно, несправедливо отверженный, который покусается разбить вдребезги все благодушные личины, едва заподозрит в них малейшую примесь лжи или просто утешительное сокрытие изнанки.

Жажда развеять все и всяческие прикрасы, вывести на чистую воду тех, кто ими тешится, проступает уже в том, как Корбьер — сын потомственного моряка и приморский житель, а не зачарованный путешественник — поет море и матросский удел: грубая нагая простота бросает здесь вызов выпреним легендам, отнюдь не затеняя при этом, а, наоборот, проливая свет на жестокое обаяние правды (цикл «Люди моря»).

В городе Корбьеру и подавно лезет в глаза уродство, язвы, накупь:

Гляди-ка — ну и ну, что в небесах творится!
Огромный медный таз, а в нем жратва дымится,
Дежурные харчи бог-повар раздает:
В них пряностью — любовь, приправой острой — пот.

Толпой вокруг огня теснится всякий сброд,
И пьяницы спешат рассестись и напиться,
Тухлятина бурлит, притягивая лица
Замерзших мозгляков, чей близится черед.

«Дневной Париж». Перевод М. Яснова



Тристан Корбьер

Зато доброе слово соболезнования всегда находится у Корбьера для таких же, как он, гостей на чужом и чадном пиру — нищих бродяжек, уличных попрошаек, горемык. Но даже собственным сердечным порывам этот без вины виноватый не доверяет, молясь богохульно, предвкушая смерть с нежностью и рыдая с подхохатыванием. Оттого и любовь Корбьера крученная-верченная — «желтая», желчно искривленная, как *souffrir jaune* — принужденная кривая ухмылка. Отчаявшийся юморист Корбьер осыпает святыни и самого себя бурлескными каламбурами тем беспощаднее, что у него неистребимая потребность чему-то лучезарному поклониться, к чему-то отрадному прислониться, чем-то себя убаюкать.

Он умер сгорая или погублен ленью.
А если он живет, то преданный забвению.
Как к женщине, к себе питал он вождельные.

Был обделен родным углом,
Шел против ветра, напролом,
Был острословом и шутом,
Намешано немало в нем.

И все вразброд, все кувырком:
Богатство — с тощим кошельком,
Прилив душевных сил — с отливом,
Пыл — без огня, порыв — с надрывом.

Мудрец — семь пятниц на неделе,
Глуп на словах — но не на деле,
Любил он очень слово «очень».
В корявых строчках был он точен.

.....
Был лжив — но только правдой жив.
С собою сходства не нажив,
Жил, равнодушие заслужив,
Днем спал, с тоски глаза смежив.
Гуляка праздничный — и праздный,
Шатун, бродяга несуразный...

Был холоден — но мог вскипеть,
Рыдал — не мог слезинки выжать,
Терпенья не имел — терпеть,

И умер он, желая выжить,
И жил, желая умереть.

Лежит он бессердечным прахом:
Успех — сполна, провал — с размахом.

«Эпитафия». Перевод В. Орла

Вся эта гремучая душевная смесь не терпит гладкой упорядоченности. Она взрывается, выплескивается, взламывая и дробя ритм, синтаксис, самую мысль разговорными перебивками, возвратными ходами, пропусками связующих смысловых звеньев, назывными перечислениями-вскриками вместо последовательно разворачивающихся периодов. Вольность обращения Корбьера с устоявшимися просодическими правилами смущала иной раз даже тех, кого не заподозришь, как переключавшегося с ним Лафорга, в особо послушном чистописательстве. Но так было лишь до рубежа XIX—XX веков — пока во Франции не приучились считать обязательным для стихотворчества только одно правило: соответствие строя высказывания неповторимости высказываемого.

Улыбающееся упадочничество

Жюль Лафорг

Жюль Лафорг (1860—1887) среди «проклятых» — единственный, кто не сторонился кружка, участники которого гордо приняли предназначенную их уязвить кличку «декаденты», а к ним примыкал.

Родом Лафорг был из Монтевидео (Уругвай) и учился в городе Тарбе в Пиренеях, прежде чем попасть в Париж. Свести концы с концами, зарабатывая пером, здесь не удавалось, зато подвернулся случай поступить домашним чтецом к матери кайзера, и Лафорг шесть лет пробыл в Германии, где увлекся мрачной в своих приговорах жизни как суете сует философией Шопенгауэра; во Францию он вернулся за год до смерти от скоротечной чахотки.

Рисованной заставкой к сочинениям Лафорга — как прижизненным: «Заплачки» (1885), «Подражание богоматери на-



Жюль Лафорг. Рисунок Горького

шей Луне» (1885), так и посмертным: «Цветы доброй воли» (1900), «Рыдание Земли» (1901) — могла бы послужить мелькающая там повсюду маска-автопортрет клоуна с печальной улыбкой. Он грустен томительно, беспросветно, будучи раз и навсегда уверен, что его жребий — заведомое поражение. И тем не менее, стесняясь своего заразительного уныния, застенчиво пряча ущербную ранимость, он старается постоянно подтрунивать и над собой, и кадо всем подлунным миром. Игра зеркал — удрученности и самоиздевки — смягчает чересчур едкую горечь и начинает шутку жалобой. Усмехающееся упадочничество Лафорга отправляется от вечно гложащего личного злополучия, но обычно получает вселенский, космический размах. И тогда тщета собственных бескрылых упований предстает еще смехотворнее, еще плачевнее:

Ох, рояль, уж этот рояль!
Нет ему сегодня покоя.
Ох, рояль, уж эта педаль —
Прямо шабаш над головою.

Этих гамм барабанный бой,
Сверхчувствительные напевы,
Польки точно «За упокой»,
В довершенье «Молитва девы»...

Убежать? Но весной — куда?
А к тому же и день воскресный...
И во мне и везде — ерунда,
Чушь на всей планете прелестной.

.....
Что же делать? Хоть лезь в петлю.
Воскресенье, дождь спозаранку.
Право, я сейчас удавлю
Распроклятую эту шарманку.

«Воскресенье».
Перевод Э. Линецкой¹

Обескураженность Лафорга перед жизнью не подорвала в нем, кажется, только одного — смелости изобретательного искателя в поэтике. Свой гибкий, податливый голос он научил подстраиваться и к шуму моросящего дождя по крыше, и к заунывным всхлипам уличной шарманки, и к улюлюканью охотничьего рога в осенних полях:

С Ла-Манша холодом повеяло осенним,
И негде больше нам бродить по воскресеньям.

¹ Из французской лирики. Переводы Э. Линецкой. Л., 1974.

В пустом лесу
Под каплями дождя провисли паутинки,
И обрываются, и гибнут от воды.

Где солнце властное рачительной страды?
Где щедрые Пактолы?
Сырые роши голы,
А солнце, как плевков у стойки кабака,
Бесцветнее плевка,
Скатилось за бугор, поросший желтым дроком,
И смотрит из-за гор и ненароком
Роняет чахлый свет на поредевший дрок,

А звонкий рог
Поет ему: «Очнись!» —
Поет: «Вернись!» —
И ввысь
Летит: «Ату, ату и улюлю!»...
Опять шарманку завели свою!..
Сойти с ума!..
А солнце опухолью на краю холма
Исходит дрожью — по бездорожью.

О, гнезда, о листва, разодранная в клочья!
Зима немало потрудилась этой ночью:
Не сердца стук — сквозь сон — удары топора!..

Еще вчера был этот лес такой зеленый,
А нынче листьями усыпаны поляны,
О листья, листья, вереницей пленной
По стынувшим прудам разносят вас ветра,
Лесничий соберет вас для костра,
Для тюфяков на койках госпитальных
В краях неведомых и чужедадных,
Для сыновей, что с Францией в разлуке...
Зима, опять зима. И километры скуки...

«Приближение зимы».
Перевод Р. Дубровкина

Одним из первых во Франции Лафорг всерьез опробовал свободный стих — пока что у него чаще всего не сплошной, а вплетенный в привычные размеры. В своем слогe он охотно затевает переключку философских изречений и разговорных прибауток, сочиняет каламбурные неологизмы, выворачивает наизнанку банальные прописи, всем этим помогая себе податься над расслабленной хандрой, перевести нетворческую илкость духа в меланхолическое острословие.

Именно на Лафорга вместе с тем почти наверняка пал выбор, потребуйся кому-нибудь однажды подыскать олицетворение той зябкой, прихотливо укутанной, а все же невыдуманной сердечной распутицы, которая подразумевается

словосочетанием «конец века», как окрестило свои недужные умонастроения истекавшее XIX столетие, соединив хронологическую отсылку и намек на библейский «конец света».

Бунт на излете

Лотреамон

Единственный из племени «проклятых», кто однажды набрался духу возвестить во всеуслышанье о как будто одержанной им полной победе над мýроком упадочничества, — Изидор Дюкасс (1846—1870), спрятавший свое настоящее имя на обложке принадлежащих ему «Песен Мальдорора» за подписью «граф де Лотреамон».

Обычно толкователи этой книги прямо-таки заворожены ее из ряда вон выходящей курьезностью. Сам Лотреамон, судя по всему, не был склонен ощущать себя в культурном пространстве своего века пришельцем неведь откуда. Наоборот, он решительно заверял, что в «Песнях Мальдорора» продолжал наезженную колею: вслед за Байроном, Мицкевичем, Бодлером, чредой других богохульных повстанцев «пел зло», а перенятое у них «сатанинство» разве что «усугубил» с поправкой на настоящее, поскольку, как повторил он ненароком вряд ли ему ведомые слова Гюго о «новом трепете» в бодлеровских «Цветах Зла», «в час, когда я пишу, новый трепет пробегает по умственной атмосфере: надо только иметь мужество впрямую его вобрать».

В таком самоопределении несомненна своя доля правоты: Лотреамон действительно разогрел до белого каления сложившееся на заре XIX века и сильно сгустившееся к его середине трагическое жизневиденье, которое сплошь и рядом усматривало во вселенной беспросветные дебри зла, а потому в ожесточенной досаде ополчалось на само «творение», от небесного «творца» до последней земной «твари». Все дело только в том, что подобное усугубление зла сверх всяких пределов, предпринятое было в «Песнях Мальдорора» поначалу без заведомых скрытых подвохов, а с неподдельной искренностью и пылкой страстью, ознаменовалось по ходу наращивания перегрузок серьезными сдвигами в устоявшейся традиции и предвестием дальнейших крутых перестроек.

С одной стороны, это нагнетание сделало преемника байронических «сыновей века» Лотреамона предтечей таких будущих «путешественников на край ночи» в культуре Франции, как Жарри, Арто, Селин, Жене, Беккет. С другой стороны, оно обернулось подрывом унаследованной скорбнически-бунтар-

ской преемственности изнутри нее самой. А затем и вытекающим отсюда следующим шагом — запальчивым намерением Лотреамона, следуя логике простейшего мыслительного опрокидывания, отместить с порога все это наследие, еще неотъемлемо ему родное, кровное — и отчасти уже чуждое, — как никчемный вредный мусор. И в набросанном сразу же за «Песнями Мальдорора» двухчастном «Предисловии к будущей книге» (сама она так и не состоялась из-за ранней смерти Лотреамона) дать клятву отныне «петь исключительно надежду, упование, спокойствие, счастье, долг» — поклониться как безупречному мировому благоустройству всему тому, что вчера испепелялось как вопиющее злоустройство.

Достоверных сведений о Лотреамоне сохранилось — сущие крохи. Неоспоримо только то, что этот француз по происхождению и уроженец Монтевидео, где осел его отец, юношей приехал получать образование на родину своих предков, учился в провинциальных лицеях Тарба и По, а затем перебрался в Париж, где умер в случайной гостинице в дни осады французской столицы осенью 1870 года — скорее всего от неизлечимой чахотки, а быть может, покончив с собой: полнейшая безвестность двадцатичетырехлетнего постояльца и обстановка бедствующего города не способствовали установлению причин гибели. Все остальное, чем заполняют свои труды биографы Лотреамона, — мелочи или попросту домыслы, вплоть до гадательных портретов демонического отрока, которые принялись рисовать полвека спустя вслед за Сальвадором Дали.

Первые две «Песни Мальдорора», появившись в 1869 году в одном из провинциальных альманахов, промелькнули где-то по самому дальнему краю литературного небосклона тогдашней Франции так стремительно, что их не успели заметить. Правда, в том же году все шесть этих «песен» в прозе были набраны отдельной книгой в Брюсселе. Но она так и осталась лежать на складе из опасений издателя нарваться на судебные неприятности (вроде печально памятного суда над «Госпожой Бовари» Флобера или «Цветами Зла» Бодлера), пока пятнадцать лет спустя ее не вытащил на свет любопытный и менее робкий преемник дела. И лишь через полвека их извлекли из недр забвения окончательно, дабы изумиться как таинственному «знамению» самой загадочной из всех загадок французской словесности за долгие века.

Во Франции «Песни Мальдорора» повелось звать «ад-

ской машиной». Книга и впрямь ошарашивающе «кентаврична»: повесть, с одной стороны, готического, или «черного», романа¹, буйно произрастававшего на беллетристических обочинах западноевропейских литератур с конца XVIII века (подчас дав свои побеги, впрочем, в жанровых исканиях и таких писателей, как Гюго — «Отверженные»), а с другой — перемежающих повествовательные эпизоды собственно лирических «строф», выполненных в прозе.

При этом романная струя в «Песнях Мальдорора» — прерывисто-пунктирная, местами выбивающаяся на поверхность или вдруг оттесняемая куда-то под спуд, с тем чтобы в самой последней песне как будто возобладать, — ослаблена, урезана. Разрозненные эпизоды, будучи сами по себе построены как краткие завершённые рассказы, не нанизаны на сквозную интригу и протекают вне каких бы то ни было пространственно-временных берегов, а действующие лица в них едва намечены; нравоописательных же зарисовок и вовсе почти нет, вместо них — положения самые фантастические, родственные бреду. По существу, лишь сам Мальдорор с его зловещими «подвигами» да всепроникающая стихия доведенного до кипения мелодраматизма нежестко скрепляют у Лотреамона то ли зародышевое, то ли остаточное повествование, зачастую напоминающее романтические поэмы-«мистерии», не дают ему рассыпаться на груды случайно сваленных вместе отрывков.

Зато подлинно структурообразующим костяком «Песням Мальдорора» служит то, что обычно бывает лирическими отступлениями, вкрапленными в повествовательную ткань. Они тут не просто обширны, многочисленны, разветвленны, но и омывают событийные островки так, чтобы целое выглядело архипелагом, имеющим собственные очертания и свои перемиčky. Лотреамон не без оснований настаивал на единстве своей книги, хотя и единстве особого рода, когда сравнивал свое письмо со стаей скворцов, внутри которой кажущееся хаотично-вихревым движение обладает своей упорядоченностью, что и не дает ей рассыпаться, а заставляет, повинаясь воле вожака, с поразительной скоростью устремляться без отклонений к далекой цели своих осенних перелетов в теплые края.

¹ Одним из таких романов был, в частности, «Лотреамон» (1838) Эжена Сю; слегка переогласованное имя героя этой книги и стало псевдонимом Изидора Дюкасса. Имя Maldoror, в свою очередь, подразумевает игру слов: mal d'auroge (зоровое зло) — mal d'horreur (ужасающее зло).



Лотреамон. Рисунок Феликса Валлотона. 1898

Похоже, правда, что самому Лотреамону, спохватывающемуся оправдать весьма странное устройство своей книги если не задним числом, то давно перевалив за ее половину, в зачине пятой песни, как раз такого, достаточно внятного замысла в дни, когда он взялся за перо и бумагу, не доставало, — действительно «не было в голове не только шести песен, но и самой этой головы пока не было, а единственной возможной целью была надежда обзавестись головой в отдаленном будущем» (М. Бланшо). Иными словами, надежда увенчать весь ход сочинительства вышелушиванием собственной, незаемной духовно-мыслительной «самости» из скорлупы тех сугубо книжных понятий о жизни, какими был забит до отказа ум одаренного юноши, вчерашнего лицеиста. В спешке проглотил он ворох чужой писанины, судя по бесконечным в «Песнях Мальдорора» раскавыченным заимствованиям из самых разных источников, от Апокалипсиса до натурфилософских трудов XVIII или ходовой беллетристики XIX века, и теперь силится все это переварить.

«Песни Мальдорора» остаются во многом тайной за семью

печатами, в лучшем случае запасником для выборки оттуда отдельных хрестоматийных страниц, до тех пор пока не взято в толк, что это книга самообнаружения, которое прорастает сквозь дебри уже набранной или навязанной, но еще не осмысленной и потому наносной культуры. Здесь личность, жаждущая такого открытия самой себя, мучительно тужится прорасти из породы вековых культурных образований, к содержанию которых и их языку она поначалу целиком сводилась. Пока же ее как таковой — со своей самостоятельной правдой — нет и она уповает начать по-настоящему быть после того, как проверит собственными стараниями, где исчерпываются возможности и обнаруживается неполноценность обильно впитанного ею извне культурного слоя.

Подспудное исповедальное томление «Песен Мальдорора» не делает их, однако, исповедью, даже завуалированной. Неповторимость Лотреамона в том, во-первых, что трудное, сбивчивое и не всегда успешное отпочкование личности запечатлевается им не умозрительно, как это многожды делалось вслед за блаженным Августином или Руссо, не в виде раздумий-воспоминаний о ранее случившемся, уже миновавшем, а в виде записи случающегося с мыслью и воображением сегодня, сейчас, в момент писания: «Я образую мой ум по мере того, как выстраиваю звено к звену мои думы». И в том, во-вторых, что орудия Лотреамона не аналитичны, а совершенно непосредственны: они являют собой вихрение образно-стилевых потоков, пересекающихся, сливающихся, накладывающихся один на другой, расщепляющихся на рукава. У Лотреамона, так и не успевшего по молодости лет пробить как следует брешь в действительную, некнижную жизнь, оставшегося навсегда одним из тех, кого зовут литератором для литераторов¹, нет в запасе взвешенных, обдуманых, выстраиваемых в ряд доводов. То, чем он располагает, притом наделен поистине щедро, — редкостное врожденное чутье и мастерство слова, дар вживаться в уклад бытующих художественно-речевых пластов, докапываться до их духовной первоосновы и по-своему их перерабатывать. Сопряжен-

¹ В конце концов снискавшим, правда, известное признание и за пределами этого круга. Одно из подтверждений тому встречается в мемуарах Жака Дюкло «Под вечер жизни». Вспоминая о своем знакомстве в молодые годы с поразившими его тогда «Песнями Мальдорора», видный политик-коммунист и на склоне лет считал, что «талант (Лотреамона) поднимался порой до высот истинной гениальности», был «отмечен исключительной словесной изобретательностью», хотя нередко здесь полет «воображения» и граничит с бредом», а «черты гения соседствуют с сумасбродством».

ность усеченного повествования и буйно разлившегося лиризма в «Песнях Мальдорора» поэтому не причуда, а работающий рычаг, посредством которого нащупывается и извлекается желанное прозрение. В свою очередь, каждый из двух этих жанровых ключей — смысловосущее сращение привычного, издавна закрепленного за тем или иным приемом значения и вкладываемого туда в данном случае личного запроса.

К этим двум основным линиям письма добавляется еще и третья, обозначенная с первых же строк, но набирающая свою полновесность ближе к концу: встроенное в речевую ткань своего рода «метаобсуждение» ее лада, хода, отдельных оборотов. Голос сочинителя, так сказать, троится. Неведомая самому Лотреамону, но страстно искомая им истина о себе и брезжит временами в зияниях между подголосками, когда они расходятся. И пусть она на поверку оказывается очередным миражом, в глазах уверенного в ее подлинности она достойна того, чтобы быть высказанной впрямую, как исповедание обретенной веры. Но это уже в другой книге, написанной личностью, которой мнится, будто она состоялась, сумела сделаться ясной для самой себя и теперь можно без колебаний поставить на обложке свое настоящее имя — Изидор Дюкасс.

Лотреамон-повествователь в «Песнях Мальдорора» с той хладнокровной невозмутимостью, какая бывает при наваждениях, рассказывает «страшные истории». Почти все они про изуверства, которые наблюдает в своих странствиях по городам и весям, а чаще чинит демонический скиталец Мальдорор — воплощенное исчадие преисподней, архангел-истребитель, то «печальный, как вселенная, и прекрасный, как самоубийство», а то уродливый и гадкий до омерзения. Он без конца меняет обличья, иногда человечьи, иногда взятые напрокат у какой-нибудь нечисти или вовсе ни с чем не сообразные, дабы всякий раз по-разному — чудовищнее, изощреннее, сладострастнее — сеять свое «зоровое зло» — жуть апокалипсических рассветов. Среди его «подвигов» — глумление над слабыми, заманивание простодушных в коварные ловушки, уничтожение попавших в беду и молящих о спасении, мучительства, зверские изнасилования, болезненно-извращенные выходки, измывательства над детьми и ответные расправы их над родителями, кощунства на каждом шагу — длинная череда преступлений из тех, что начиняли

расхожую мифологию низовой культуры прошлого столетия. Лотреамон словно бы вознамерился по-своему перебрать, разогреть до белого каления и тем исчерпать опись «бродячих» злодейств из «черного» чтива романтической поры, изготавив нечто вроде подытоживающей их выжимки — свода самых вопиющих, самых ошарашивающих. И для этого постарался изукрасить, выпатить, оживить полустертые клише со всей возможной безудержностью, широко прибегнув для этого к подспорью в виде кошмарных сновидений или, по меткому наблюдению Ж. Грака, мастерски воспользовавшись нагромождением тех устрашающе нелепых выдумок, в каких соревнуются подростки, когда в ночном сумраке общих интернатских спален наперебой «пугают» друг друга рассказами про всякие страсти-мордасти.

Бредовость и какое-то разнузданно-лихое изобретательство сквозят в жутких «чудесах» «Песен Мальдорора»: тут кошмарный паук приходит по ночам сосать жизненные соки из груди спящего; тут мать-сладострастница предает сына медленной казни в отместку за его отказ от кровосмесительства, и невестка ей в этом помогает; тут убийца-силач, взобравшись на Вандомскую колонну и раскрутив свою привязанную за ноги жертву, как пращу, забрасывает ее тело на другой конец Парижа, оно прошибает купол Пантеона, веревка цепляется за перекрытия и потом скелет еще долгие дни на ней качается; тут вселяются в свиней и сожительство с акулами, а упавший с головы распутника-изувера волос ростом с человека вслух вспоминает о похождениях своего хозяина в келье старинного монастыря, приспособленного под дом свиданий самого низкого пошиба; тут кишат жабы, насекомые, осьминоги, хищные птицы, бездомные псы, гнусные твари вовсе неведомой породы — помесь растений и зверей; тут вещи оборачиваются живыми существами и люди отвердевают, каменеют, претерпевают немыслимые метаморфозы. И все эти фантазмагории, среди которых выделяется своей чудовищностью перечень омерзительных примет самого Мальдорора, прописаны тщательно, неспешно, с выпуклыми подробностями и порой естественно-научными пояснениями, в изящно построенных периодах, способных выдержать самые строгие придирки блюстителей благородной гладкописи:

Я зарос грязью. По мне ползают вши. Свиней тошнит от моего вида. Струпья и корки проказы покрыли чешуей мою кожу, сочащуюся желтоватым гноем. Мне не ведомы ни воды рек, ни роса облаков. На моем затылке, как на навозной куче, вырос огромный поганый

гриб. Сидя на бесформенной насыпи, я вот уже четыре века не шевелил ни рукой, ни ногой. Мои ноги вросли корнями в землю, и теперь к животу поднимается некий многолетний нарост, кишасший гнусными паразитами, — это еще не растение, но уже и не плоть. Между тем мое сердце бьется. Но как бы оно билось, если бы гниение и разложение моего тупа (я не решаюсь сказать — тела) не питали его в избытке. В левой подмышке у меня поселилось семейство жаб, и одна из них, ползая, все время щекочет меня. Следите, чтобы другая не убежала и не вгрызлась вам в ухо, — она может тогда проникнуть в мозг. В правой подмышке живет хамелеон, который вечно охотится, чтобы не умереть с голоду, все хотят жить. Но пороку, когда его опережает другой и охота не удается, он не находит ничего лучше, как, не стесняясь, обглаживать нежную мякоть у меня на боках; я к этому привык. Злая гадюка сожрала мой член и заняла его место: она сделала из меня евнуха, подлая тварь...

Перевод Н. Стрижевской

И далее в том же духе, а подчас и еще хлестче, на протяжении трех с лишним страниц.

Но в результате, при всей доподлинности всерьез пережитой, цепенящей духовной жути рассказываемого в «Песнях Мальдорора», трудно избавиться от подозрений о каком-то добавочном умысле, а то и гнездящейся в книге пародийности, вольной или невольной. Не столь, конечно, открытой, как когда-то в «Дон Кихоте» Сервантеса — насмешливой отходной рыцарскому роману средневековья. И все же «Песни Мальдорора», в последний раз вороша с вызывающей истовостью и нажимом ужасы «черного романа», нет-нет да и отдающие теперь под пером Лотреамона «черным юмором», на свой лихорадочный лад отпевают набор изживших себя мифологем другого отрезка истории повествовательной культуры.

Взявшись было сочинять вслед за множеством поставщиков леденящих кровь писаний и в их привычном ключе, обрушив на головы расположенных ему внимать клокочущую лаву поношений, диких угроз, несусветных кошунств, Лотреамон дает вместе с тем понять, что сочиняемое им — не слишком-то взаправду, «находится за пределами обычного хода природных вещей». Он не тшится выдать произвольные измышления за достоверную «почти действительность», а советует не погружаться беззаботно в эту вакханалию выдумки, сохранять голову холодной, пребывая одновременно и внутри и вовне описанного. Уже в первых строках содержится предупреждение: «Да будет угодно небу, чтобы читатель, осмелевший и ставший на мгновение столь же кровавым, как и то, что он прочтет, нашел, не сбившись с пути, собственную кратчайшую непроложенную дорогу по скорб-

ным болотам сих мрачных, набухших ядом страниц, ибо смертельные испарения этой книги пропитают его душу, как вода пропитывает сахар, если он не сумеет внести в свое чтение строжайшую логику и умственное напряжение, равное по меньшей мере его недоверчивости». А под самый занавес, после всего этого разгула фантазии, дразняще обронено: «Если вы не желаете мне верить, сходите убедитесь сами». Сгущенная в «Песнях Мальдорора» сверх самых крайних пределов «черная мифология» и берется Лотреамоном на вооружение, и несравненно усовершенствуется, и вместе с тем пускается в ход отнюдь не в простоте душевной. Здесь ощутим прицел на то, что смысловая отдача от употребления такого орудия на сей раз во многом зависит именно от трезвой сторонней приглядки к его работе, поскольку это может дать немаловажные поправки или приращения к той духовной заготовке, которая заведомо известна, так как ранее неоднократно встречалась у предшественников.

Причина столь непростой — сопровождаемой оговорками, испытываемой не без доли отстраненности, а то и скрытого пародирования и все-таки охотно сохраняемой — приверженности Лотреамона к атмосфере, положениям и отчасти канве «черного романа» прорисовывается достаточно внятно в свете умонастроений, пронизывающих «Песни Мальдорора» как в их повествовательных отрывках, так и в лирических «строфах». Бесчинства Мальдорора поданы не как прихоть и несуразный вывих, а как осмысленная, выстраданная месть «падшего ангела», вновь и вновь возобновляемый богоборческий бунт против небесного зиждителя земной юдоли. Ведь она, по Лотреамону, есть сплошь долина скорбей, смердит грехами, а владыка сущего, ложно почитаемый вместилищем всех мыслимых совершенств, на поверку сам гнусное исчадие порока — кровожадный упырь, жалкий пьянчужка и похотливый пакостник. Даже самые гневные изобличения церковничества и веры в XVIII—XIX веках не достигали хлесткости тех поношений, какие вложены в уста Мальдорора, рисующего бога в облике неопрятного обжоры: «с горделивостью идиота» восседает тот в поднебесье на «троне из золота и человеческих испражнений», облачен в «саван, сшитый из нестираных больничных простынь», а по его бороде текут чьи-то мозги, поскольку он занят тем, что выхватывает из кровавой жижи у себя под ногами плавающие там тела и пожирает одно за другим, откусывая по очереди руки, ноги, голову, а затем запихивая в рот все

остальное и смачно разгрызая хрустящие у него на зубах кости.

Лотреамон предъявляет небесному творцу старый — а вскоре, у Достоевского, «карамазовский» — счет за кричащее неблагоустройство, жестокость земного «творения», и это помещает Мальдорора в длинный преемственный ряд Каинов и Люциферов прошлого века, исстрадавшихся отщепенцев и мстителей одновременно.

Выдержанные в духе высокого байронизма исповеди Мальдорора перемежаются, однако, и рассказами гораздо более сниженными, нарочито мелодраматичными по своей окраске, всякий раз, когда вслед за Мальдорором и богом на мистериальные подмостки «песен» выходит третье основное действующее лицо — человечество, люди. Они-то и привносят в атмосферу книги собственно «чернороманную» струю, и само по себе это вторжение особой огрубленно-броской стилистики выдает важный поворот в бунтарстве Лотреамона против «мира божьего». Возмущение уделом, уготованным «творцом» даже «венцу творения», соболезнавание доле несчастных смертных, о которой, как и у Достоевского, вопиют во всеуслышание детские слезы, сочетается в «Песнях Мальдорора» с ожесточением против самого рода людского, так что невозможно сказать однозначно, служит ли тут побудителем к мятежу жгучая обида за человека — жертву бога или раздраженная обида на человека — детище бога. Во всяком случае, Мальдорор в своих мытарствах по городам и весям повсюду наблюдает жестокосердие, растленность, низменные вожеления, пороки, которые «родились вместе с человеком и умрут лишь с ним вместе». И эта мизантропия вполне разделяется Лотреамоном, когда он, заключая один из самых щемящих эпизодов «Песен Мальдорора» — притчу о малыше, который тщится догнать удаляющийся omnibus с равнодушно вззирающим на его сиротское отчаяние кучером и самодовольными пассажирами, — уже от себя возглашает:

Племя тупое и слабоумное! Ты заплатишься за свое поведение! Это я тебе обещаю. Погоди, ты заплатишься, да, заплатишься. Моя поэзия только и будет озабочена тем, чтобы крушить человека, этого лютого зверя, и Создателя, который не должен был производить на свет подобную мразь.

Лотреамон-лирик как раз и возвращается снова и снова к проповеди негодующего духовного повстанчества совокупно против злокозненности божественной и людской. Дабы по-

разить свою двойную мишень, он готов мысленно протянуть руку любой нечисти — летающим, бегающим, плавающим стервятникам, пиратству, проституции, грабежу, самому Сатане. Он расточает торжественные хвалы решительно всему, в чем его неиссякаемое воображение изыскивает возможное подспорье: от вшей, «чудищ с повадками мудреца... незримых врагов человека» до стройных истин математики, благодаря которым он еще в юные годы разорвал пелену благодной лжи, открыл «во тьме нашего нутра роковой порок — зло» и тогда же поклялся «низвергнуть самого Творца с пьедестала, сложенного подлой трусостью людей».

Даже сравнительно с бодлеровской зачарованностью грехопадениями, своими собственными и точащими сердца близких, Лотреамон «Песен Мальдорора» с их удрученным и яростным переживанием зла как изначального и неизбывного, не поддающегося лечению изъяна человеческой породы смотрит на жизнь куда более мрачно. В прославленной «строфе» об океане, искусном переложении в прозе благоговейных песнопений в честь загадочной мощи природных стихий, он словно бы прямо подхватывает у Бодлера («Человек и море») сравнение неисчерпаемости своевольных пучин морских и «угрюмых провалов души». Однако при этом Лотреамон опрокидывает бодлеровское равенство-подобие водяных бездн и сердца («О, близнецы-враги! О, яростные братья!»), чтобы в каждом из хвalebных повторов своей «оды» затвердить на разные лады сквозную мысль о ничтожестве человеческих помыслов и дел.

Седой океан, великий холостяк, когда в торжественном одиночестве ты обзираешь пределы своих бесстрастных владений, ты вправе гордиться своим великолепием и той непритворной хвалой, которую я тебе воздаю. Сладострастно окутанный ленивой влагой испарений, с величавой медлительностью (и это, пожалуй, самый царственный из всех признаков власти), овеянный сумраком тайны, ты катишь на темном просторе свои тяжелые волны, исполненный вечного сознания исполинской силы... Я бы хотел, чтобы величие человека воплотило в себя хотя бы отблеск твоего величия. Я требую многого, — но ведь это — во славу твою... Ты меня завораживаешь. Когда ты несешь высокий грозный вал, окруженный свитой извилистых складок, буйный и жуткий вал, когда катишь перед собой гряды волн, сознавая свое предназначенье, а в твоей глубинной груди, словно раздираемой неведомыми мне угрызениями, нарастает вечный рокот, которого люди страшатся даже в укрытии на берегу, — в эту пору я вижу, что не могу считаться равней тебе. Поэтому, смирившись с твоим превосходством, я отдал бы тебе мою любовь... если бы ты не вызывал во мне мучительных мыслей о моих братьях, являющих жалкую противоположность тебе, наталкивающих на самые шутовские сравнения, — и я не в силах тебя любить, я тебя ненавижу. Зачем же в тысяч-

ный раз я спешу к тебе, к твоим объятьям, которые дружески раскрываются мне навстречу, охлаждая мой пылающий лоб? Мне неизвестно твое тайное предназначение, но все, что связано с тобой, меня привлекает. Скажи, не ты ли обиталище князя тьмы? Скажи, скажи мне это, океан... не дыхание ли Сатаны вызывает бури и вздымает твои соленые воды до облаков? Ты должен мне ответить,— я возраднуюсь, узнав, что ад так близко от человека.

Перевод Н. Стрижевской

Уязвленно-ожесточенный укор человечеству, подозреваемому в неискоренимом злонравии, дополняет у Лотреамона и делает безоговорочным вызов дурно устроенному сущему. Лотреамонов «крик, исторгнутый из утробы» (Арагон) — это попытка решительно избавиться от двуполюсности былого, сохранявшегося и у Бодлера, виденья вещей, где добро, хотя бы как память или хрупкое упование, еще соперничало со злом — у Лотреамона всезатопляющим и оттого подвижным на всенизвержение. «Песни Мальдорора» — и здесь коренится самая суть метаморфозы этой последней романтической «мистерии» в первое «путешествие на край ночи» — вносят, так сказать, пантрагическое усугубление в обрисовку мирового зла, сравнительно с мятежными байроническими скорбниками даже самого трагического настроения.

Годные для этого подручные средства Лотреамон в свою очередь заимствует и лишь слегка «доводит», заостряет. Он обнаруживает их почти наготове в уплощенной, односторонней, уцененной тени романтической культуры с ее «мировой скорбью» — в «черном» мелодраматическом чтиве, одном из ответвлений обретавшей к середине XIX века широкий размах «массовой культуры». Плод той же духовно-исторической почвы, эта ремесленная литературщина была и сродни словесности мастеров по своему составу, и в корне отлична своим строением: находившиеся у них в подвижном равновесии «гротескной», по Гюго, взаимосцепленности разнозаряженные смысловые слагаемые — низость и благородство, порок и чистота, удрученность и окрыленность, уродство и добродетель — при выпадении в низовые беллетристические отстойники отслаивались друг от друга и оседали, скапливались уже порознь — отдельно «черное» и отдельно «розовое», предназначенное для «барышень». «Песни Мальдорора» знаменовали собой превращение одного из обедненных, удешевленных начал романтического наследия, вычленившихся при таком распаде, в переключатель трагического на сверхнапряженный, предельный, пантрагедийный режим работы.

Все дело, однако, в том, что обращение Лотреамона с преднайденным сырьем, точнее — уже отлитыми болванками мифологем «мировой скорби», весьма парадоксально. Он их не просто заимствует, а, обтачивая, испытывает допуски прочности. И мало-помалу ему приоткрываются слабости, ненадежность их устройства, сокрушительность злоупотребления ими, а следовательно, ущербность самих отвердевших в них умонастроений. Тогда-то рядом с голосами Лотреамона-повествователя и Лотреамона-лирика крепнет голос Лотреамона-самоистолкователя, сомневающейся большой совести первых двух.

Предупредив однажды, сколь неблагоприятно отождествлять условность кошмарных вымыслов книги с самой жизнью, этот третий голос далее обсуждает не столько дух и смысл, сколько «букву» «Песен Мальдорора» — их письмо, само их писание. Высказывание тут нередко обрастает okay-мляющими его или вставленными в скобки «заметками на полях»: разъяснениями по поводу намерений, оговорками, приглашениями восхититься тем или иным оборотом или, напротив, подметить его неудовлетворительность, советами перевести дух, выпив стакан воды, прежде чем продолжать чтение, сообщениями о передышках, вызванных растерянностью перед только что вышедшим неожиданно-негаданно из-под пера, либо желанием заменить промелькнувшее было чересчур несуразное преувеличение на другое, порой ничуть не менее нелепое. С какой-то настораживающей серьезностью Лотреамон ссылается на правила логики и риторики, излагает свои стилевые пристрастия, оправдывает длинноты и отклонения в сторону, напоминает о предыдущем и обещает вернуться когда-нибудь позже к затронутому ненароком до времени, толкует свои отклонения от канона или, наоборот, строжайшее ему следование. И все это нередко в самых, казалось бы, неподобающих местах, а потому сбивает и заземляет полет вдохновения, обнаруживая его рукотворность, сделанность. Будучи подкреплено нарочито усердной округлостью предложений, отдающих гладкописью учебных упражнений, — особенно тогда, когда грамматически они крайне запутанны, превосходят размером целые страницы, — подобное постоянное, озадачивающе дразнящее вторжение самого пишущего в то, что он пишет, настойчиво напоминает о ясности ума, с какой Лотреамон пускается сам — и зовет следовать за ним других — в головокружительные, загадочные до сумасбродства блуждания разгоряченной фантазии. Поэтому столь каверзны похвалы автора

самому себе, которые вложены им в уста воображаемого читателя, смекнувшего, что вся затея ошеломить доверчивых простаков где-то шита белыми нитками: «Я хочу, чтобы читатель в трауре мог себе сказать: «Надо воздать ему должное, он изрядно меня подурочил... Это лучший из всех известных мне учителей гипноза». Благодаря отрезвляющему присутствию самого сочинителя в «Песнях Мальдорора» собственное его сочинительство предстает весьма далеким от священнодействия, повинующегося разве что пророческому наитию или эзотерической мудрости, как зачастую мыслили свое дело Гюго, да и другие лирики XIX века.

Низведение Лотреамоном с ходуль горделиво-жреческого самосознания иных своих собратьев по перу — а заодно и своего собственного постольку, поскольку он кровно им родствен в испостасях лирика и повествователя «Песен Мальдорора», — получает отпечаток издевки при дерзких саркастических вскрытиях им условной литературщины самых подчас устоявшихся, широко принятых и почтенных приемов литературной метафорики. Она начинает выглядеть чистейшим произволом, когда Лотреамон, подрывая изнутри принцип уподобления далеко отстоящих друг от друга вещей тем, что безгранично раздвигает допустимые пределы такой удаленности, принимается нанизывать гроздь совершенно абсурдных сопоставлений: «Прекрасно, как память о кривой, которую описывает собака, бегущая за хозяином... прекрасно, как дрожание рук пьяницы... прекрасно, как неуверенность мышечных сокращений в рваной ране... как мышеловка, пути которой постоянно натянуты попавшим туда животным... и особенно как случайная встреча на хирургическом столе швейной машинки и зонтика». Позже кое-кто из рьяных поклонников Лотреамона во Франции, вроде Андре Бретона, провозгласит откровением образотворчества эти сшибки совершенно неуподобляемого, не дав себе труда расслышать ту едва прикрытую насмешку, с какой в другом месте «Песен Мальдорора» обронено: «Подобные изыски, клянусь честью, придают стилю писателя недоступный и незабвенный облик совы, на веки вечные исполненной серьезности».

Раздутая серьезность мнения о себе и своих писательских трудах и есть сердцевина мишени Лотреамона — истолкователя собственного письма. Та самая серьезность посвященных, что издавна подстрекала романтическую иронию полагать «несерьезным», лишенным подлинности все на свете, кроме самой себя и своего носителя, а в конце концов, к середине XIX века во Франции, нарекла устами своих ревните-

лей Красоту превыше жизни, несостоятельной перед запросами безудержного в своей гордыне духа.

Но при таком развороте, исподволь описав полный круг и вернувшись к исходной точке, самообсуждающее сочинительство Лотреамона подвергает сомнению не просто свой слог, а неизбежно и себя как порождение обиженно ополчившейся на жизнь культуры, и свою духовно-мыслительную закваску — трагическое умонастроение поколений «сатанинских» уличителей-проклинателей всего земного и небесного устройства. В разгар очередного буйства свирепейших поношений, обрушенных на себе подобных как на детищ вселенского зла, Лотреамон внезапно пресекает поток мстительного красноречия, охваченный промелькнувшим в мозгу жгучим угрызением совести: «Да по какому такому праву явился ты на землю обращать в посмешище ее обитателей, ты, гнилой обломок, швыряемый скепсисом из стороны в сторону?» В свете подобных одергиваний себя за кичливость, за недостаток смиренного милосердия, распыленных там и здесь по страницам «Песен Мальдорора», неслиянность разноголосья книги выдает трещину где-то глубоко в самом миросозерцании Лотреамона, почерпнутом во многом у других, принятом было за исповедание собственной злой веры, лихорадочно выплеснутом на бумагу, однако переживаемом им самим как святотатство — искушительное и греховное одновременно. «Адская машина» испытующе приглядывающегося к себе хладнокровно-шаловного словоизвержения, испепеляя все окрест, роет подкоп и под себя, а следовательно, под умственные мастерские той культурной преемственности, где она была изобретена и в основном изготовлена. Певец Мальдорора лишь запустил ее в работу на полную мощь — и не преминул содрогнуться.

Преднамеренно не-наивное письмо «Песен Мальдорора», самой расщепленностью своего трехголосья предостерегающее против того, чтобы ему внимали чересчур простоудушно, и отправляет к этой потаенной тревоге. Оно служит косвенным, но достаточно чувствительным обнаружителем угрозы, которая проистекает из предательской шаткости надменного духа, довольствующегося — и зачастую крайне довольного — исключительно самим собой. Раз все, что не он, есть «кесарева скверна», и скверна там, где до сих пор христианская вера помещала источник добра, то все остальное, действительная жизнь, рисуется стократ худшей юдолью, угодьями самого злобного и самого пакостливого из «кесарей» — Бога. Естественно, в столь безотрадном случае все

и вся на белом свете чуждо, мерзко, духу нечему поклониться и не к чему прислониться, он навеки бездомен. А следовательно, любые ценности и сдерживающие запреты отвергаются безразборно, скопом. Над свалкой этих порушенных обломков восходит кровавая «заря» мальдороровской (или, что не так уж далеко, карамазовско-смердяковской) истребительной вакханалии. Для Лотреамона уже не секрет то соскальзывание под уклон «сверхчеловечно» бесчеловечной вседозволенности, которое побудит вскоре нищестановление договорить до конца сумрачные думы иных байронических скитальцев по вселенскому бездорожью. Раньше, чутье, болезненнее многих во Франции нащупал он изнутри опаснейшую подноготную издавна облагороженного страдальческим венцом надменного отщепенства, чья бытийная неукорененность, онтологическая беспочвенность способны обернуться кошмарной изнанкой. Сам плоть от плоти тех «блудных детей» XIX века, чьими терзаниями и упованиями насыщен воздух романтической культуры и ее ближайших окрестностей, Лотреамон в этом семействе в свою очередь — блудный сын, заподозривший неладное в скитальческих заветах неприкаянных отцов. Поздняя «черная обедня» всех байронических Каинов и Люциферов исподволь переходит в «Песнях Мальдорора» с их сумасбродной гладкописью в панихиду по их отлетающим душам.

Самой этой книге, правда, пока далеко до расправы впрямую с удрученно-неприятным настроением духа, заносчивого перед жизнью, настроением, еще разделяемым и уже тяготящим, кровно близким и отчасти чуждым. Размежевка голосов и служит орудием особого внутреннего спора с самим собой, который в книге никак не разрешается, оборван на полуслове и подвешен в воздухе. «Песни Мальдорора» не без остроумия были уподоблены когда-то Бретоном кипению «порождающей плазмы»: здесь яростный вселенский бунт словно бы растопил самые разнородные мыслительные, жанровые, стилевые образования, заставив их в бешеном вихре тереться друг о друга, рушить привычные перегородки между лирикой, повествованием, моралистикой, причудливо сплавляться и опять распадаться. Завтра из этого бродила наверняка возникнет что-то отчетливое, но что именно — пока непредсказуемо.

Отчаянной попыткой одним махом разрубить затянувшийся в «Песнях Мальдорора» неподатливый узел спора становящейся личности, которая плутает в поисках самой себя,

с ее отчуждением в унаследованной культуре, и было напечатанное двумя отдельными выпусками «Предисловие к будущей книге». Строки, вынесенные в эпиграф (а затем еще и повторенные в самом тексте), звучат как победный клич вызволения из плена заблуждений и присяга новообращенного: «Я замещаю меланхолию мужеством, сомнение — уверенностью, отчаяние — надеждой, злобу — добротой, жалобы — чувством долга, скепсис — верой, софизмы — спокойным здравомыслием и гордыню — скромностью».

На протяжении многостраничной вереницы лирических афоризмов Лотреамон-Дюкасс крушит кумиры, которые прежде боготворил (хотя и не всегда внутренне безропотно) — чохом всех «сумрачных писак», «наших великих Дряблоголовых» — от Байрона и Ламартина до Гюго и Бодлера. Он громоздит язвительные перечни сработанных и опостылевших ему теперь клише романтической литературщины с той же неумной изобретательностью, с какой прибегал к ним в «Песнях Мальдорора» совсем недавно. Отныне строго-настрого наказано разломать и выбросить все эти подрывные инструменты духовного бунтовщичества, сомнения, неудовлетворенности, поскольку пользовавшийся ими иконоборец с тех пор заделался иконописцем, поборником беспрекословного почитания мировой благостыни, простертым в смиренном восторге перед совершенством жизнеустройства, от основ бытия до мелочей быта.

Беда, однако, в том, что шараханье Лотреамона от собственной прежней помраченности ума снова так порывисто, что оборачивается попросту бегством вспять: терпеливо и заново искать недосуг, схватиться бы в спешке за первую подвернувшуюся соломинку, то есть за стародавнее, освященное дедами. Он мечет громы и молнии своего негодования против «нытиков», посмеявших усомниться — чудовища! — в «бессмертии души, мудрости божьей, великолепии жизни, упорядоченности вселенной, красоте всего телесного, в семейной любви, брачных узах, общественных установлениях...». Былое «все отвергнуть» перевертывается в столь же безоговорочное «все принять»; «метафизический конформизм» (А. Камю) навязывается всем берущимся за перо под страхом очутиться в презренной клике злокозненных хлюпиков и расшивается пышным узором велеречия. У «сменившего кожу» Лотреамона вовсе не ослабла тяга к самым крайним крайностям, к доведению до абсурда, разве что последний на сей раз не густо-черный, а блекло-розовый, исполненный добронравия, благочестия и охранительной

рассудительности. Но при этом еще и высокомерно жесткой, самодовольной настолько, что при случае наверняка не погнушается вдавливать насильно свои запреты и указы в слишком строптивные головы. Проповедь добра здесь пылка, искренняя, страстная, но выдержана, так сказать, в нищенском ключе — в ней угадывается изживание собственной душевной хрупкости, но доброта не ночевала. В одежды смирения рядится ничуть не поубавившаяся «сатанинская» гордыня: блюсти и славить порядок во всем, от космоса до житейских обычаев и стиливых канонов, предписывается с нещадной строгостью.

Соответственно и писательское самомнение перестраивается в самоуничтожение: личностное творчество незаурядных мастеров объявлено пережитком, обязанным уступить место «безличной поэзии», которая бы «делалась не одиночками, а всеми», поскольку-де «в прописях житейской мудрости гораздо больше гениального, чем в сочинениях Диккенса и Гюго». В противовес возобладавшему в западноевропейской культуре с конца XVIII века духу оспаривания существующих устоев провозглашается прорыв к культуре благоговейного упования. Он мыслится как очередной «возврат к Конфуцию, Будде, Сократу, Иисусу Христу», чья моралистика была когда-то не просто изящной словесностью, усладой сердец и украшением досуга, но гораздо большим — насущнейшим жизнестроительским делом по добытанию мудрости как основы основ для всех прочих отраслей человеческой деятельности, будь она умственной, политической, хозяйственной или повседневно-житейской.

Именно этот — отнюдь не переносный, а назидательно-прикладной — смысл заключен в прославленном лотреамоновском изречении, которому было суждено не раз быть подхваченным в XX веке: «Поэзия должна иметь своей целью истину, применимую в жизни», — истину полезную. Но, коль скоро в самом «Предисловии к будущей книге» эта «полезная истина» подразумевает отрешенность от трагических превратностей и неурядиц текущей вокруг действительной жизни, которые как раз и были вскрыты стараниями тех, кто свален раскаявшимся теперь певцом Мальдорора в братскую могилу зловредных «отравителей душ», — в таком случае ему ничего не остается, как довольствоваться всего-навсего истинами прописными. И с бестрепетной последовательностью, наступая на горло собственному смятению, заявить, что самый заурядный «школьный учитель умнее Бальзака и Дюма», а «подлинные шедевры французского языка —

это речи при вручении ученикам наград за прилежание и успехи». Дюкасс не смущаясь изрекает заповеди юродствующего смиренномудрия так же истово, как Лотреамон упражнялся в кощунственных анафемах. Только без видимых колебаний в теперешней своей духовно худосочной правоте, хотя прежняя надсадность и какая-то узколобая оголтелость ее возглашения дают повод думать, что мучительная умственная распутица и здесь далеко не преодолена.

Бесполезно, да и не слишком, пожалуй, заманчиво гадать, как выглядела бы, доведись Дюкассе прожить дольше, изготовленная в осуществление таких установок — и в противовес крошечному светопредставлению «Песен Мальдорора» — добропорядочно-рассудительная лепота, отдающая то ли папертью, то ли школой, а то и казармой. Зато нетрудно предположить почти наверняка, что самому Лотреамону вряд ли удалось бы опознать в ней вождеденное откровение духовно независимой, самобытной личности: ведь, отряхнув прах разменного «сатанинства», он попадал в не менее цепкую ловушку затверженной стертой благонамеренности. Из тупика черного — в тупик розовый. Ранняя смерть избавила его от весьма тяжелой возможности самому в этом убедиться по ходу работы над задуманной второй книгой.

И все же, как бы настораживающе ни обозначились в «Предисловии» к ней опасности сползания «чистой доброты» к духовно скудной и вдобавок приказной благодности, исторически существо дела одним этим не исчерпывается. Как засвидетельствовали выбором своих предпочтений многие поэты Франции уже в XX веке, возведенная Лотреамон-Дюкассом смена вех — один из тех весьма нередких случаев, когда очевидная тупиковость намеченного в запальчивой спешке решения не перечеркивает, а скорее подчеркивает прозорливую плодотворность самой постановки задачи. И особенно тут, в лирике, которая ведь по природе своей гораздо благоговейнее, «гимничнее», чем романное повествование или театральное действо, гораздо охотнее припадает к прозрачно-светлым источникам, как раз не слишком притягательным, пресноватым на вкус ее соседей.

Недаром два-три года спустя после Лотреамона его почти сверстник Артюр Рембо, не менее отчаянный испытатель последних, предельных, чреватых надломом возможностей бунтующего духа и слова, на исходе своего собственного странствия сквозь ад головокружительного мятежа, тоже возжаждал «песни небес» во славу «небывалой мудрости и небывалого труда». Песни тоже жизнестроительской:

«Я спустился на землю, снедаемый жаждой искать здесь свой долг — и заключить в объятия шершавую действительность! Пахарь!.. И это только кануны. Вберем в себя прилив настоящего мужества и настоящей нежности. И на заре, вооружившись пылким терпением, мы вступим в лучезарные грады».

Выстраданный Рембо и Лотреамоном и широко обнародованный лишь после их смерти завет о выработке утверждающе-действенного воззрения на жизнь позже, во Францию XX века, отнюдь не будет забыт. Поздний Элюар озглавит свой манифест работы лирика — «строителя света» лотреамоновским постулатом об «истине, применимой в жизни». И противопоставит его, кстати, всепоглощающей зачарованности дурной жизненной изнанкой, «черному юмору» тех своих бывших спутников-сюрреалистов, чья родословная парадоксально восходит тоже к Лотреамону — Лотреамону «Песен Мальдорора».



Трудно отыскать в тысячелетней без малого истории стихотворчества Франции другую столь же крутую перестройку его лада и облика, нежели та, что протекала на рубеже XIX—XX веков. Подобно тому как французская живопись после Сезанна или музыка с Дебюсси и Равеля, как — еще разительнее — науки о природе с их лавиной открытий и изобретений, эта старейшая на Западе культура поэтического слова испытала тогда мощный обновленческий толчок.

Между тем имена ее преобразователей — Малларме, Рембо, Аполлинера, как и продолживших их дело Реверди, Элюара, Сен-Жон Перса — в наших не утихающих вот уже не один десяток лет обсуждениях ценностей и путей, так сказать, неклассической литературной классики XX столетия упоминаются куда реже, чем имена прозаиков — Пруста, Джойса, Кафки, Фолкнера... Причину указать несложно. И она вовсе не в размерах дарований, величине вклада в словесность — тут Рембо или Аполлинер сравнение с Прустом в общем-то выдерживают. Дело, скорее, в меньшей исследовательской освоенности. Недавней острой нехватки в добротных сведениях уже вроде бы нет, однако запас аналитически наработанного пока что скромнен. И это тем досаднее, что как раз в лирике строй самого письма особенно явствен, выпукло

кристаллизует свое духовное наполнение, а стало быть, делает ее незаменимым источником при уточнениях смысла того перевода с канонических рельсов на неканонические, который так или иначе — хотя бы как упорное непризнание всего порожденного тогдашними переменами — ощутимо сказывается в любой из отраслей культуротворчества по сей день.

Прием как смысл

Сдвиги в языке французской поэзии на пороге XX века поистине наглядны. Они обнаруживают себя уже тем, среди прочего, что бывшая просодия, основанная на повторяющемся размере, упорядоченной строфике, неперменной рифме, малопомалу становится частным случаем стихосложения. Отныне регулярный стих — один из многих возможных и выбирается или не выбирается в зависимости от намерений, вкуса, задач. И следовательно, будучи предпочтен, получает дополнительную значимость орудия именно — и ради каких-то целей — предпочтенного, отнюдь не единственно допустимого. Рядом и наравне с ним в обиходе теперь стих «освобожденный» (от некоторых соблюдавшихся прежде правил) или вовсе свободный; стих белый, нерифмованный; версет (слегка и вольно ритмизированный библейский абзац); стихотворение в прозе — и разного рода сочетания этих видов письма.

При всех разумных оговорках относительно сугубо эвристического, а не напрямую предметного смысла сопоставлений между лирикой и достаточно далекими от нее точными науками, можно, тем не менее, в порядке предварительной гипотезы, вспомнить об участии Евклидовой геометрии после открытий Лобачевского, да и других разделов классического естествознания в XX веке. Тех, что включались тогда же в резко расширенное пространство механики, физики или математики на правах частичного их слагаемого — законов и приемов исследования, по-прежнему применимых к известному кругу явлений, однако утративших свою исключительную правомочность.

Стиховой инструментарий с той же стремительностью обогащается не столько за счет доводки-усовершенствования своего классического арсенала, — вполне сохраняющего, впрочем, рабочую надежность в подходящих случаях, — сколько потому, что во Франции крепко усваивают и все охотнее берут на вооружение урок, вытекавший из стихотворений в прозе Бодлера «Парижская хандра»: поэзия — это

не всегда и не обязательно стихи, тем паче стихи привычного толка.

Очевидные даже графически изменения слишком серьезны, чтобы не свидетельствовать о брожении глубинном, идущем где-то в толщах самосознания лириков. Ведь если вдуматься: прежде незыблемая установка на соответствие высказывания высказываемому в рамках векового версификационного канона тут вытесняется установкой на соответствие высказывания высказываемому без оглядки на этот канон, в пределе — на какие бы то ни было канонические предписания и обычаи. Строй высказывания не берется из запаса уже найденных раньше заготовок, а каждый раз ищется заново и совершенно свободно, по собственной воле и усмотрению, в свете данного — и только данного — замысла да еще сугубо личных пристрастий, склонностей, навыков. Но это значит, что поколеблена исстари сложившаяся, из поколения в поколение принимавшаяся на веру убежденность, будто всякому, кто вознамерился быть лириком и взялся за перо, заведомо надлежит удерживаться в рамках некоего — пусть весьма обширного, а все-таки охватываемого, «исчислимого» в своде *ars poetica* — набора просодических «изложниц», структурно родственных однажды выявленным и навсегда равным себе законосообразностям переживания миропорядка, будто любое, самое мимолетное и единственное в своем роде движение души обретает право на причастность к искусству поэзии лишь после того, как оно отлито в одной из заранее готовых «изложниц» — неперменных ритмико-смысловых модусов лирического отклика на окружающее.

В противовес такой осознанной или, чаще, подразумеваемой посылке утверждается мыслительное допущение о неисчерпаемом множестве неповторимо самозаконных разновидностей письма, предназначенных для однократного использования — то есть о действительно бесконечной исторической и личностной подвижности лирики, которая издревле обручилась со стихом и где правила поэтому всегда бывали жестче, весомее, принудительнее, чем у ее соседей. И если XIX век стараниями романтиков размягчил и в конце концов удалил ее жанрово-стилевой костяк в виде окаменевших «поэтизмов», приличествующих оде, элегии или сатире, то XX посягнул на последние обязательные скрепы — версификационные. Справедливое применительно к словесности прошлого выделение романа как единственного принципиально бесканоничного образования, всегда незавершенно-открытого и податливого на любые метаморфозы, к XX сто-

летию во Франции, а вскоре и в других странах, теряет свою безоговорочность, поскольку и лирика добивается для себя тех же полномочий гибко подстраивать весь свой уклад к меняющимся запросам, такой же протейстической свободы.

Подспудное вызревание этой поисково-неканонической установки еще у певцов «конца века» дало повод к бытующему по сей день предрассудку, будто и сами по себе тогдашние новшества чуть ли не сплошь ущербны, лжеценны, разрушительны. Здесь бесспорно только то, что они и впрямь нарушали дотоле непререкаемые запреты — и в этом смысле действительно наносили им ущерб, на них посягали, их разрушали. Однако умело построенная вневсегологично-«монтажная» цепочка впечатлений — а она в XX веке достояние отнюдь не только кино — или речитативная рыхлость версета еще не умственный хаос, как ломаная «лесенка» строк — еще не излом души.

Непростая суть дела проступает отчетливее, если вдобавок уточнить, что расцвет этих новшеств — не робкое их проклевывание, а щедрое цветение — приходится на те годы, когда безутешных упадочников сменяет другое, во многом от них отличное поколение — Жамм, Фор, Сен-Поль-Ру, чуть позже Клодель, Пеги, Жакоб, Сандрар. При всей разнице между ними, они скорее принимают жизнь, благоговеют перед нею даже на самых мучительных для себя перепутьях, порой страстно ею захвачены. Горечь, беда, печаль им конечно же ведомы. Однако неизлечимый сердечный надлом их непосредственных предшественников — и зачастую учителей — им почти не передался. Вернее, каждый по-своему они с ним справлялись, обретая жизнеутверждающую бодрость духа на той или иной почве. «Восхищение не лишенной своей значительности, однако гнетущей литературой затворнических кружков десяти-пятнадцатилетней давности, — чутко подмечал в 1903 году Аполлинер, — уступает место увлечению литературой здоровой, бодрой, истинной, жизненной». С рубежа XIX—XX веков и на протяжении всей belle époque, как называют не без доли усмешки, но и доброй памяти первые полтора десятка лет нашего столетия во Франции, лирика поправляет свое расшатанное было душевное здоровье — пока оно опять, уже гораздо опаснее, не будет подорвано военной катастрофой 1914 года.

Расхожее толкование чуть ли не любых неклассических веяний в культуре как выморочных плодов упадочничества на поверку грешит против действительности и не срабатывает.

Нащупывая причины не столь мнимые, бесполезно

вспомнить кстати одну мысль Сартра: всякая техника письма подразумевает свою метафизику; или, если прибегнуть к привычному нам языку: всякий прием смыслоносен. И в этом свете повнимательнее оглянуться на происходившее тогда же в других областях культуры — и довольно близких лирике, и весьма от нее далеких.

Повсюду в них идет в те годы накопление нетрадиционных способов обращения со своим материалом. В живописи это замена «возрожденческой» пространственной перспективы, исходящей из одной идеальной точки, передачей скрытых объемов, а иной раз и временных измерений вещей, плоскостной декоративностью или развернутым на полотне круговым обзором предмета. В музыке — отказ от лада и тональности и признание всех ступеней звукоряда равноправными. Для романических повествований это «прустовски-джойсовские» приемы вести рассказ, неизменно оттеняя преломленность рассказываемого в восприятии одного или нескольких рассказчиков, их которых всем — «бальзаковски-теккереевским» — знанием о событийной канве и особенно переживаниях действующих лиц не располагает никто. Для наук о природе — это принципы относительности и дополнительности, оставляющие ученому право избирать ту или иную систему аксиом без того, чтобы с порога отвергались все другие точки отсчета; напротив, они крайне желательны, необходимы еще и потому, что самый прибор естествоиспытателя, как выяснилось, воздействует на поведение изучаемых предметов и его показания нуждаются в поправках на данные, полученные не иначе как при сменах плоскости рассмотрения вместе с применяемыми в ней приборами и ее особыми понятиями. Перечень можно и продолжить ссылками на математику, психологию, историческую антропологию, саму философию...

Важнее, однако, уловить, что во всех упомянутых случаях переход от классических орудий работы в культуре (приемов мышления, исследования, сочинения) к орудиям неклассическим сопряжен со сменой онтологического положения самого мыслителя (исследователя, живописца, повествователя). Всякий раз он теперь не столько уже нашедший, сколько ищущий. И размещает себя не у самого средоточия единственной из возможных истин, а допускает оправданность и другого угла зрения, так что Истина заведомо рисуется многогранной совокупностью, не доступной ни одному из обладателей отдельных дробных истин — частичных ее составляемых. Иными словами, потихоньку пробивает себе дорогу

особое, «относительно-дополнительное» виденье бытия и осваивающей бытие личности. Она расстается со своей давней горделивой верой, будто ее деятельность в культуре протекает *sub specie aeternitatis* и числится по ведомству «абсолютного Я», посредника между человечески конечным и божественно бесконечным, как определял когда-то подобную установку духа Фихте в своем «наукоучении».

Зависимость перестроек в орудийном хозяйстве лирики от идущего исподволь нащупывания ее мастерами других, чем раньше, опор самосознания вскрывается и прослеживается едва ли не отчетливее, чем где бы то ни было.

Подменно священное

Своего рода эпитафией заветным чаяниям «сыновей конца века» прозвучал в свой час, обнажив сердцевину их помыслов, заголовок предсмертной поэмы Стефана Малларме (1842—1898) — «Броском игральные кости никогда не упразднить случая» (1897).

Вся соль этого, казалось бы, незатейливого афоризма улавливается, если иметь в виду разработанную до того Малларме философию лирики. На очередном историческом витке он выступил таким же привычным для Франции уяснителем-законодателем основоположений текущей отечественной словесности, как когда-то Дю Белле, Буало, Дидро, Гюго. С бесстрашием перед самыми крайними крайностями попробовал он осмыслить распыленные в культуре тех лет настроения томительной неудовлетворенности всей действительной жизнью, душевной смуты и жажды чего-то иного, просветленного, беспримесно чистого. На стихотворчество Малларме возлагал не больше не меньше как сверхзадачу гностико-онтологическую: однажды неслыханно удачливым и точнее расчисленным броском слов-«костяшек» получить совершенно безупречное их сочетание. И тем причаститься к первосушей бытийной непреложности — к тому, что у самого Малларме именовалось едва ли не самым дорогим ему словом «Лазурь» и под чем он разумел, следуя здесь Платону, некое вместилище идеальной Истины-Красоты, надмирного и неотмирного смысла всех на свете смыслов, таинство всех тайн. За преданное служение сей умопостижаемой, однако лишенной обличий святине Малларме возводил своих собратьев по перу в сан жрецов среди прочих смертных (это уже вразрез с советами Платона изгнать поэтов из образцово устроенного государства).

Предписанная в первую очередь самому себе предельно напряженная устремленность Малларме из дольного земного тлена безоглядно ввысь, к горнему сиянию Лазури, увенчивала, в свою очередь, давние, отнюдь не им начатые раздумья и имела свои духовно-исторические, да и попросту социологические, истоки.

«Блистательно пышный расцвет» (Луначарский) французской лирики во второй половине XIX века, когда одна за другой выходили книги Нерваля, Бодлера, Леконт де Лиля, Верлена, Рембо, Кро, Корбьера, Лафорга, того же Малларме, выглядит загадочным парадоксом в свете их собственных постоянных сетований на то, что им выпала злая доля жить и работать в пору цивилизации старчески недужной, клонящейся к своему упадку,— а потому и крайне неблагоприятной для их трудов, вынужденных впитывать и как-то пре-возмогать ее болезненное худосочие.

Исторические пути Франции не подтвердили в дальнейшем тех сгущенно мрачных приговоров, однако позволяют различить, откуда взялась их едкая горечь. Действительный ее источник — глухая пора, когда, по словам Ленина, «революционность буржуазной демократии (в Европе) *уже* умирала, а революционность пролетариата *еще* не созрела»¹. Недавний обновленчески-жизнестроительский дух напористо сражавшейся республиканской демократии, который витал над страной в промежутке между революцией 1789 и революцией 1848 года, действительно пошел на убыль и понемногу иссяк после того, как эта демократия, невзирая на все поражения, все попытки ее урезать и обкорнать, в конце концов возобладала. К исходу столетия она внедрила достаточно прочно, необратимо свои порядки во французское хозяйство, политико-правовое устройство, нравы, культуру. И отныне, дав простор торгашескому делячеству, а с другой стороны, заразившись страхом перед возможными повторениями восстания рабочих в июне 1848 года и потопленной в крови Парижской коммуны, тяготела к самодовольно-охранительному застою, опошлялась, суетно мельчала и мелела. Миновав стремнины, поток истории замирал в заводях; смысл бившей еще недавно ключом жизнедеятельности, будь она гражданской, деловой или обыденно-житейской, удручающе оскудевал. Понятно, что перед проистекавшей отсюда «разлученностью действия и мечты» (Бодлер) умы незаурядные испытывали уязвленную подавленность, воспринимая проис-

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

ходившее кругом как злосчастье «конца века» и свою обреченность «плутать в поисках чистого угла по жизни», которая сделалась «бедна духом и темна умом» (М. Горький).

И тем не менее к разгадке творческого взлета лирики при столь нетворческом, похоже, жизнечувствии возможно все же приблизиться, если не уклоняться от сбивающего с толку духовно-исторического парадокса, а, наоборот, как раз в него-то впрямую вникнуть. И постараться уловить то всепоглощающее упование, какое внушалось самосознанию думающих мастеров культуры историческим временем, переживаемым и осмысляемым ими как постылое безвременье. В подобных случаях, увязая в житейском болоте «цвета плесени» (Флобер), к затянутой ряской духовной правде рвутся со всей страстностью и бестрепетным подвижничеством. Сами по себе жизненные судьбы лириков тех лет — сплошь и рядом участь своего рода отверженных по собственному предпочтению. Их нравственное сиротство в кругу сытых благополучных обывателей, окаянное и избранническое одновременно, с неизбежностью задано жаждой ценностей «не от мира сего», непреклонно жертвенной волей служить им верой и правдой, невзирая на неуспех, травлю, безвестность. В писательстве усматривали тогда занятие, призванное не просто украсить неприглядную жизнь, развлечь и усладить на досуге. Нет, это добывание вожаемого смысла жизни как залога душевного спасения посреди наступающей отовсюду бессмыслицы. При такой нацеленности умов слово видится подлинно делом — делом самым что ни на есть наиважнейшим, насущным, превыше всех прочих дел.

Здесь, в этом смыслоискательском уповании, и коренятся предпосылки того «культа искусства» в самых разных его поворотах, на котором так или иначе зиждется самосознание крупнейших лириков Франции тех лет.

Свое обозначение, как и самый «вероисповедный» настрой, этот светский культ обрел далеко не случайно. С середины прошлого века на множество ладов и с немалым пылом обсуждалось будущее западной цивилизации, бывшая духовная опора которой — христианство, уже подточенное натиском просветителей, расшатанное чредой революционных потрясений с конца XVIII века, оспариваемое наукой, — изношена, выветривается все дальше. И постепенно перестает быть поставщиком непререкаемо священных ценностей как для отдельной личности, так и для всего гражданского целого. Соответственно и церковный клир лишается прерогатив единственного сословия хранителей «священного огня»,

одну за другой сдает свои позиции владыки умов и душ прошлой образованных «интеллигентов», согласно презрительной кличке, пущенной в обращение во Франции к самому концу XIX века, в разгар «дела Дрейфуса», и тотчас переименованной ими в лестную похвалу.

Задачу задач работы в культуре они зачастую и видели в том, чтобы подыскать земную, «рукотворную» замену угасавшему, как мнилось, христианству, которая бы бралась удовлетворить ту же потребность в стержневых миросозерцательных устоях и, однако же, не выглядела ветхим предрасудком. Чести сделаться таким замещением, обнародовать «благую весть» мирской «разумной веры» и, быть может, светской «церкви» будущего домогались и ряд социально-политических утопий, и выдвинутая О. Контом философия науки, точнее — ее позитивистская мифология, и исполненная серьезности словесность. Культуру избирали как постриг. Предавшись ей бескорыстно среди разгула корысти, черпали в собственном изгойстве гордыню посвященных, наперебой заверяли о своих намерениях выступить уже сейчас предтечами, а завтра — возможными первосвященниками некоего обмирщенного вероисповедания, которые в историческом «царстве кесаря» представляли бы от лица вечного «царства духа». Неотмирность, божественное достоинство этого духа упорно старались перекроить на светский лад, придав ему обличья посюстороннего — обязанного природному дару, воображению, мастерству, — а все-таки словно бы вознесенного над земной суетой эзотерического источника нетленно истинного и нетленно прекрасного. «В сей век затмения богов, — выскажет суть подобных взглядов писатель Поль Бурже, обретавшийся на самом перекрестке тогдашних умственных веяний, — я убежден, что художник — это жрец и, чтобы им остаться, должен всем сердцем ввериться Искусству, единственному действительно Богу».

Лирика с ее проникновением в сокровенные уголки сердец была особенно упоена подобными притязаниями. Себе в долг она зачастую вменяла обернуться заклинанием чуда и причащением к нему — быть поистине священнодействием. Вслед за Леконт де Лилем, который впервые причислил себя без обиняков к «новой теократии» — уместнее было бы назвать ее своего рода «культуроκραтией», — стихотворцы конца XIX века лелеяли «религию» своего труда как личного душеспасения и одновременно спасения человечества через Красоту — она же Истина, и непременно с большой буквы. В своих круж-

ках они старательно взращивали и насаждали самосознание такого священничества от культуры — сонма избранников среди просто смертных. От мирян они горделиво отгораживались своим обетом исполнять неукоснительно миссию глашатаев вечного распорядка вещей посреди мельтешни повседневного хаоса. «Башни из слоновой кости» — монашеские обители высоколобых культурократических отшельников, а доступ туда получают подвергнувшие себя аскезе внутреннего раздвоения, секретами которой и делился Леконт де Лиль, когда доверительно рассказывал одному из друзей: «Я живу на интеллектуальных вершинах в безмятежности, в спокойном созерцании божественных совершенств. На дне моего мозга идет какая-то шумная возня, но верхние его пласты ничего не ведают о вещах случайно-бранных».

Сплав небеспочвенных разочарований в текущей истории и крайне завышенных ожиданий, вкладываемых в труды на ниве словесности, «культурократическое» подвижничество было, строго говоря, не таким уж отрешенно самодостаточным, как о нем принято думать. По-своему оно намеревалось облагодетельствовать род людской плодами созерцания провидческого и пророческого, своей мудростью превосходящего все приземленные житейские мудрости. Поэтому превратность квазирелигиозных самообольщений отнюдь не мешала жертвенному горению, с каким предавались обмирщенному «культу искусства», творя молитвы божеству нетленной Красоты так, что в иных устах они коробили надменным пренебрежением к нуждам и обыденным, и гражданским. Но наряду с причиной немалых издержек в столь беззаветном служении своему кровному духовному делу ради посева в умах ценностей, очищенных от скверны убогого жизнеустройства и почитаемых священными далеко не иносказательно, а едва ли не вероисповедно, во всяком случае с той же искренностью и выстраданной истовостью, нельзя не распознать и подспудный источник тогдашних достижений французской лирики. Недаром к концу XIX века поэтическое первенство в Западной Европе, еще недавно поделенное между собой англичанами и немцами, переходит к французам, и дань признательности им так или иначе платят в самых разных странах Верхарн и Метерлинк, Гофмансталь, Георге и Рильке, Йитс, Элиот и Паунд, д'Аннунцио, Монтале и Унгаретти, Унамуно, Мачадо и Рубен Дарио, Норвид, Стафф и Яструн, Анненский, Брюсов и Вяч. Иванов. Бытовавшие и в самой Франции толки о врожденной «непоэтичности», не поддаю-

щемся смягчению рассудочном риторстве «галло-романского ума» явили после Бодлера свою сомнительность. И с тех пор, хотя и не умолкнув совсем, поутихли.

Подвластно ль выраженью невыразимое?

Стефан Малларме

Конечно, французские лирики — «культуροкраты» середины XIX века не первыми надумали причислить себя к избранному кругу жрецов. Они лишь довели до предельной завершенности тянущуюся во Франции еще от Ронсара и позже особенно любезную сердцу Гюго («Слово есть Глагол, а Глагол есть Бог»)¹ мысль о своем исключительном — пророческом и наставническом — предназначении в миру.

С двумя только немаловажными поправками.

Первая из них восходит к учению Бодлера о «сверх-природности» плодов работы поэта — не столько боговдохновенного певца-пророка во власти наития, сколько богоравно искусного мастера. В русле такого понимания уже само письмо, а не просто высказываемый смысл, получает наказ обернуться своего рода метафизическим приключением духа. И вся деятельность стихотворцев в разгар здравомыслящей просвещенной цивилизации заново обретает «орфическую» цель, выдвигавшуюся ими перед собой разве что в древности, но с тех пор вроде бы отпавшую: соперничать с чародейством, а то и быть им, устраивая «празднества мозга» для

¹ «Божественный глагол» в уста наших лириков рубежа XVIII—XIX веков вложен, по существу, той же весьма старинной мифологией писательского самоутверждения. Однако на почве российской, в «третьем Риме», она была переосмыслена с помощью отождествления, почерпнутого у древних: «Vox populi, vox dei»; «богоносным» предстал простой народ, а его певцы-пророки — гласом божьим и народным слитно. Напротив, в парадигму национальных культур на Западе опосредующее звено в виде «духа народности» встраивалось разве что эпизодически, во всяком случае не стало там узловым. Недаром и само это категориальное понятие, такое привычное для русской философии и истории культуры, но труднопереводимое на другие языки (ср. франц.: *esprit de popularité*), не слишком внятно даже для многих западных ученых-русистов: за рубежом и поныне бывают склоны превратно усматривать в нем одно из свидетельств «мистики славянской души». Как бы то ни было, если тем же французским поэтам и слышался порой «глас божий», он не обязательно совпадал с «гласом народным». Потому-то европейскому слуху, с давних пор внимавшему скорее раздельно «гласу божьему» и «гласу народному», и почудилась в безмолвии надвинувшихся «сумерек богов» такая невыносимая гробовая тишина, что ее умозрительное озвучание сделалось насущнейшей философской заботой культуροкратического самосознания.

«природных существ, изгнанных в пределы несовершенного и жаждущих причаститься безотлагательно, на самой здешней земле, блаженств возвращенного рая». Даже и в том случае, если все это только метафорические уподобления — хотя знакомство с бодлеровской мыслью не позволяет исключить и прямого, буквального истолкования приведенных слов, — высказывание само по себе (как и другое, уже упоминавшееся: «...в *Глаголе* есть нечто *священное*») выдает строй сознания, где место веры занимает культура.

Другая, собственно маллармеанская поправка к пророчески-жреческим самоувенчаниям прежних лириков вытекала из решительной безрелигиозности Малларме. Суть шага, сделанного им вслед за Бодлером, во внешне головоломном, потребовавшем долголетних философических дум, но, если вникнуть как следует, не слишком хитром умозаключении: коль скоро угас божественный светоч — источник всех на свете смыслов, отныне очаг их есть полое зияние, везде и всегда присутствующее отсутствие бытийной непреложности в россыпи случайных вещей. После «смерти бога», переставшей быть секретом для Малларме¹ с единоверцами-«культуροкратами» задолго до того, как ее возвестил Ницше, «свято место» — пусто. Только пустота эта наделена при их жреческом самосознании всеми достоинствами святыни: там, в противовес всему омерзительно здешнему, неподлинному, брэнному, всегда царит светоносная прозрачность, зиждательная вечность. Или прямее: Абсолют, тождественный Ничто в силу своей полнейшей инакости сравнительно с жизнью. Дабы явить в искуснейших кружевных письменах мерцающие отсветы этой бытийной тайны, без малейших скидок причисленной Малларме к разряду иератических ценностей, он мечтал сочинить некую, с прописной буквы, Книгу — что-то вроде книги всех книг, где бы содержалось исчерпывающее «орфическое объяснение Земли». И тем сподобиться благодати, какой христианин ждет от откровений.

Загвоздка заключалась, однако, в вопросе: как же во исполнение возложенного на себя обмирщенно-сакрального долга оплотнить в ткани слов, налитых тяжестью предметных значений, столь неподатливую распредмеченность «Ничто, которое есть истина»? С усердной «долготерпеливостью

¹ Важнейшей вехой своей духовной жизни Малларме признавал одну из бессонных ночей 1867 года, когда он «по ходу жестокого поединка, к счастью, сбросил наземь это ветхое и зловерное оперение — Бога».



Стефан Малларме.
Рисунок Пабло Пикассо

алхимика» и нерушимой верой, будто «все на свете существует для того, чтобы обрести себя в книге», Малларме чуть ли не всю свою взрослую жизнь бился над этой квадратурой круга.

«Неслыханная чистота» и окрыленное совершенство чудо-Книги Малларме, так и не провинувшейся дальше набросков, предполагали самое решительное устранение из заготовок к ней всего телесно приземленного, весомо отмирного, заподозренного в преходящей случайности, будь то житейские будни, текущая история, да и попросту те биографические обстоятельства, какими так или иначе вскармливается лирическая исповедь. Нельзя сказать, чтобы догадки об устрашающей бесплодности такого бесплотного, чурающегося

живой жизни целомудрия не тревожили при этом Малларме. Напротив, судя по смеси восторга и «ужаса перед девственностью» («Иродиада»), эти опасения осаждали его порой не менее навязчиво, чем чувственные грезы, излитые им в «Послеполуденном отдыхе фавна». Манившее Малларме бестелесное Ничто идеала одновременно и пугало своим умозрительным холодом. Добытчик алхимического камня всякой тварности, он был обречен пребывать поочередно, а зачастую и одновременно в плену противоположных, но равно мучительных душевных состояний: тошнотворно больничной жизненной маеты («Окна»), откуда он рвется в разреженные небесные выси («Звонарь»), а с другой стороны — своей «одержимости Лазурью» («Лазурь»). Но обескровленная им до синевы белоснежного льда Лазурь, в свою очередь, леде-

нит своего заложника, исторгая у него жалобы на пытку смертельного бессилия.

Могучий, девственный, в красе извивных линий,
Безумием крыла ужель не разорвет
Он озеро мечты, где скрыл узорный иней
Полетов скованных прозрачно-синий лед.

И Лебедь прежних дней, в порыве гордой муки,
Он знает, что ему не взвиться, не запеть:
Не создал в песне он страны, чтоб улететь,
Когда придет зима в сиянье белой скуки.

Он шеей отряхнет смертельное бессилье,
Которым вольного теперь неволит даль,
Но не позор земли, что приморозил крылья.

Он скован белизной земного одеянья
И стынет в гордых снах ненужного изгнания,
Окутанный в надменную печаль.

«Лебедь». Перевод М. Волошина¹

Подхлестываемая безгливой неприязнью к окружающему погоня за миражом лучезарного отсутствия, в котором мнился корень всего налично присутствующего, заставляла бестрепетный в своих озадачивающих крайностях ум Малларме продвигаться все дальше и дальше к заключению, что искомой незамутненностью обладает, пожалуй, разве что молчание белого листа бумаги как самое подобающее подразумевание безымянных несказанностей. Но, прежде чем перед Малларме замаячил столь безутешный тупик, этот «виртуоз на поприще чистоты» (П. Валери) снова и снова усложнял хитроумные словесные силки, которыми он тщился ловить неизменно ускользавший призрак.

Поначалу свою тоску среди земного тлена по лазури осенних небес он высказывал изысканно, но достаточно прямо.

Прекрасна, как цветы, в истоме сонной лени,
Извечная лазурь иронией своей
Поэта тяготит, клянущего свой гений
В пустыне мертвенной унынья и скорбей.

Бреду, закрыв глаза, но чувствую повсюду:
Взор укоряющий разит меня в упор
До пустоты души. Куда бежать отсюда?
Какой дерюгой тьмы завесить этот взор?

¹ Европейская поэзия XIX века (БВЛ). М., 1977.

Всплыви, густой туман! рассыпь свой пепел синий,
Свои лохмотья свесь с подоблачных высот,
Подобных осенью чернеющей трясине!
Воздвигни над землей глухой безмолвный свод!

Любезная печаль, всплыви из глубей Леты,
Всю тину собери, камыш и ряску дай,
Чтоб в облаках заткнуть лазурные просветы,
Пробитые насквозь крылами птичьих стай!

Еще! И черный дым в просторе пусть клубится,
Из труб взмывая ввысь, густеет едкий чад,
Пусть мрачной копоти плавучая темница
Затмит последний луч и гаснущий закат!

Все тщетно! Слышится лазури голос медный,
Гудит колоколов далекий гулкий бой,
В душе рождает страх его напев победный,
И благовест парит над миром голубой!

Над мукой он мечом вознесся неизбежным,
Клубится синей мглой, полоской давних бурь.
Куда еще бежать в отчаянье мятежном?
Преследует меня лазурь! лазурь! лазурь!

«Лазурь». Перевод А. Ревича

На следующей ступени — переход к ней потребовал почти десятилетних обдумываний, прикидок — Малларме, избавляя слова от начиненности той самой действительностью, над которой он хотел бы с их помощью воспарить, свою тягу в запредельно бытийственное без примеси бытия скорее намекаяще подсказывал, внушал кружными путями. И для этого разработал приемы «запечатлеть не самую вещь, а производимые ею впечатления» — сочетать сопутствующие всякому прямому называнию слуховые, осязательные, вкусовые и прочие добавочные отзвуки в нашем бессознательном. Иной раз это давало своего рода парафразы-загадки:

Слукавь, и если вслед за мною
В блаженство окунешься вдруг,
Крыло мое любой ценою
Не выпускай из милых рук.

Прохлада пленных дуновений
Опять витает над тобой,
И что ни взмах, то дерзновенней
Раздвинут сумрак голубой.

То опускаясь, то взлетая,
Весь мир, как поцелуй, дрожит,—

Не разгораясь и не тая,
Он сам себе принадлежит.

Задумайся о счастье кратком,
Когда, таимый ото всех,
По сомкнутым сбегает складкам
От края губ твой робкий смех.

На землю розовое лето
Закатным скипетром легло,—
Так в тихом пламени браслета
Недвижно белое крыло.

«Еще один веер».

Перевод Р. Дубровкина

«Дрожащее испарение в словесной игре» материальных предметов, развеществление их до прозрачной и призрачной невесомости «чистых понятий» обеспечивалось прежде всего прихотливым до витиеватости синтаксисом Малларме. Запутанные петли придаточных предложений и причастных оборотов, пропуски-стяжения, ломкие перебивки, вставные оговорки, возвратные ходы тут изобилуют, как бы вышибая слова из их обычных смысловых гнезд и тем донельзя остранивая.

Слава! Я узнал ее только вчера непреложно и, что бы ею ни называли отныне, уже за нее не приму.

Сотни афиш, сливаясь с неуловимым золотом дней, словам неподвластным, неслись за черту города с глаз моих, за горизонт по рельсам влекомых, впивать темную гордость, которую нам даруют леса, приближаясь в час своего торжества.

Настолько не в лад с высотой минуты сфальшивил крик это имя, встающее знакомой чередой поздно погасших холмов, Фонтебло, что впору вдребезги стекла купе и за горло непрошеного: Молчи! Всуе не поминай бессмысленным ревом тень, у меня в душе проскользнувшую здесь, на ветру вдохновенном, всеобщем, под плеск занавесок вагонов, исторгших толпу вездесущих туристов. Обманчивой тенью роскошных рош навеян вокруг некий призрачный сумрак, что ты мне ответишь? Что все они нынче, прибывшие эти, для твоего перрона столицу покинули, славный служака, по долгу крикун,— мне от тебя ничего — далек от того, чтоб упоенье присвоить, щедро данное всем природой и государством,— не надо, кроме ненадолго молчанья, пока от посланцев города уйду к немоте пьянящей листвы, не столь застывшей, чтобы порыв по ветру не разметал, и не посягая на твою неподкупность, нă, возьми монету.

Безразличным мундиром позванный к какому-то турникету, без единого слова вместо лакомого металла протягиваю билет.

Повинуясь безвольно, уставясь только в асфальт распростертый, ничим не тронутый шагом, не представляя еще, что этот на диво пышный октябрь никто из миллионов, множащих убожеством существования сплошную скуку столицы, которая здесь мановеньем свистка в тумане развеется, ни один ускользнувший тайком, кроме меня, не понял, не угадал, что он в этом году исполнен горьких и

светлых слез, стольких смутных веяний смысла, летящих случайно с судеб, словно с ветвей, такого трепета и того, что ведет думать об осени под небесами.

Ни души — и держа в ладонях, от сомнений свободных, словно величия тайный удел, слишком бесценный трофей, чтобы явиться на свет! поколебавшись, вглубь, в дневное бденье бессмертных столов в их сверхчеловеческой славе (так истинной не признать ли ее?) порог преступить, где факелы выжгут, как высшие стражи, прежние грезы своим ослепительным светом, в пурпуре туч отразив увенчанье вселенское царственного незнакомца, едва он войдет: я подожду, чтобы стать им, покуда ушел, медленно набирая привычную скорость и все уменьшаясь до детской мечты, куда-то людей уносящей, поезд, оставив меня одного.

«Слава». Перевод Н. Стрижевской

Диковинно перемигивающиеся друг с другом метафоры, приметы, мысли нижуются в этом стихотворении в прозе, а тем более в собственно стихотворных вещах Малларме, подряд без всяких логических расшифровок, недомолвки теснят собственно высказывание, грани между наблюдаемым и грезимым стерты.

Но и такое косвенное окликанье обезжизненной истины всех истин получалось вроде бы слишком замаранным из-за своей принадлежности к доподлинно пережитому или подмеченному как толчку, поводу для встречи вызванных им вторичных ощущений и побочных впечатлений. Поздний Малларме — едва ли не самый темный из французских лириков за все века, добыча разгадывателей ребусов без ключа. Он изобретает мудреные способы уже вовсе ни к чему не отсылать, а взаимоперекличкой речений самодостаточных, начисто избавленных от привязки к своим смыслам вкрадчиво навевать — как в музыке или, позднее, в беспредметной живописи — ту или иную смутную душевную настроенность, влекущую за собой бесконечное число подстановок, всегда более или менее допустимых и всегда более или менее произвольных. Пробуя разрубить затянутый всеми его предыдущими блужданиями узел, мучивший когда-то в России и Жуковского: «...невыразимое подвластно ль выраженью?», и по-своему Тютчева с его «мысль изреченная есть ложь», Малларме доходит до упований на «девственную непорочность» книжных полей и пробелов, способных при «лестничном» расположении печатных строк на листе в разворот страниц и вольных сменах наборных шрифтов сделаться наивыразительнейшими «свадебными залогами Идеи» во всем ее неотразимом первородстве. Однако и тогда, открыв этот пригодившийся стихотворцам XX века графический изыск, по-прежнему ничуть не облегчает доступ к тайне

своего замысловатого и тем не менее покоряюще слаженного «самопорождающего» письма, которое колдовски немотствует о бытийно несказанном.

Сама по себе герметическая темнота не смущала, впрочем, Малларме — он находил ей оправдание в том, что культурократическому жречеству, подобно прибегавшим к латыни средневековым ученым монахам, пристало изъясняться о вещах священных языком для немногих посвященных¹. И все же сквозь эту гордыню пробилось под конец жизни Малларме честное признание неуспеха «орфической игры» в том философски самом стержневом, что к ней побуждало: «броском игральных костей никогда не упразднить случая». Ведь затевалась та «игра» как раз в чаяниях «упразднить случай», добыв непреложный метафизический Абсолют-Ничто посредством поэзии, понятой как «выражение таинственного смысла сущего в сведенной к своему основополагающему ритму человеческой речи: она дарует этим подлинность нашему пребыванию на земле и составляет единственную настоящую духовную работу». Но раз непредсказуемый случай — то есть своевольное течение жизни — рано или поздно торжествует над сколь угодно изощренной выстроенностью словесно-стихового потока, скрепленного единым жестким размером, выходит, что и само притязание свести к некоей выжимке все изобильное богатство сущего и перекладывать этот корневой «таинственный смысл» в «основополагающий ритм» лирики — тщетно, несостоятельно. Оно рушится, как карточный домик, заодно увлекая за собой и изготовленные исключительно внутри культуры недолговечно хрупкие подделки под духовную святыню, мнимые святыни-заменители, и само культурократическое домогательство даровать таким путем «подлинность нашему пребыванию на земле».

Несбыточность надежд, так долго вдохновлявших Малларме, предстала вместе с тем в кругу ближайших младших сподвижников мастера — а именно из этой колыбели вышли почти все крупнейшие французские лирики следующего «призыва» — поражением гораздо более широким, чем просто его личная неудача. Все выглядело так, будто Малларме была заострена, оголена и по ходу максималистской проверки

¹ Именно к Малларме восходит получившее распространение в поэтиках XX века различие речи обыденной, «инструментально-информативной», и речи поэтической, «самовитой», в которой знаковый ряд не обязательно отсылает напрямую к своим семантическим значениям, а значим и сам по себе.

уличена во врожденных изъянах дотоле подспудная, но всегда заложенная в канонах классического стихосложения — да и в постулате версификационной каноничности как таковом — тяга передать если не сам бытийный Абсолют, то одну из его граней, так сказать, подабсолютов. И тем раз и навсегда устранить своенравный жизненный случай хотя бы в пределах избранного среза действительности и ее переживания-постижения-освоения.

Отсюда, с перепутья истекающего «конца века», где продвинутый дальше всех абсолютист от стихотворческого дела Малларме усомнился в существовании абсолютистских воззрений на цели и возможности лирики, и расходились во Франции все последующие попытки как-то по-другому, в ином ключе мыслить саму постановку задачи поэтических поисков. Завещание-афоризм наставника о бессилии заполучить непреложность мирового всеединства счастливым «броском игральные кости» на сей раз было воспринято не как совет следовать по проложенной им дороге. Наоборот — как предупреждение о тупике, куда заводит чересчур истовое исповедание культурократической веры.

От культурократии к культуринженерии

Поль Валери

Даже самый верный из питомцев Малларме, последний во Франции великий стихотворец-классик Поль Валери (1871—1945)¹ — единственный, кто внешне не отступался ни от философии, ни от строгих правил письма своего учителя, — в действительности очень многое и истолковывал, и делал на постмаллармеанский лад; преемство тут было, скорее, изживанием унаследованного.

Недаром между пробами пера Валери-лирика, где он хотя и не подражал слепо Малларме, но оглядывался на своего кумира так же почтительно, как Малларме в молодости на Бодлера, и зрелыми достижениями Валери пролег своего рода «переход через пустыню» молчания длиною почти в двадцать лет: дав зарок стихов не сочинять, он предался тогда уединенной умственной работе по уяснению для себя сути всякого труда в культуре. Но и возвращение Валери на пороге пятидесятилетия к ранней своей стихотворческой страсти было недолгим. Вскоре он распростился с нею навсегда

¹ Валери П. Избранное. М., 1936; Об искусстве. М., 1976.



Поль Валери в 1921 г. *Рисунок Пабло Пикассо*

и снова с головой углубился в то, что можно было бы назвать по-кантовски «критикой поэтического разума», — в тщательное аналитическое рассмотрение коренных предпосылок поэзии, самой ее возможности, законов, по которым она делается, и той беспримесно-самородной квинтэссенции, что зовется, собственно, «поэтичностью». В результате Валери вошел в историю французской словесности как *poeta doctus* XX столетия, соединивший в себе — счастливо или противоречиво, тут мнения расходятся, — блистательного мастера «Чарований», имевшего право без излишней самонадеянности озаглавить так в 1922 г. книгу своей поздней лирики, и геометра от умозрения, который в похвалах вдохновенному наитию не усматривал ничего, кроме ереси.

Философствовал Валери как наследник Монтеня и других французских мыслителей-«моралистов» XVI—XVIII веков не трактатно, а эссеистически, с остроумием мозаичным, рас-

кование всего выплеснувшимся на страницы его посмертно обнародованных «Тетрадей» — ежедневных предутренних записей. Беседуя обо всем на свете вперемежку, по большей части — о природе и протекании самых разных видов умственной деятельности, он всегда бывал одержим «неблагодарным желанием понять до последних пределов, доступных разуму», и неизменно сосредоточен на «отыскивании той центральной мыслительной позиции, откуда все познавательные начинания и все операции искусства становятся равно возможными». Подобная интеллектуальная пытливость, направленная прежде всего на исходную методологию сознания и созидания, на способы постижения вещей и приемы творчества в культуре, уже несет в себе зародыши сразу двух — противоположных при их заострении — установок ума, между которыми Валери постоянно колебался. Одной, неистребимо скептической, исполненной уверенности, будто полученная в конце концов разгадка устройства тех или иных произведений духа позволяет воспроизвести то же самое с мало существенными отклонениями, и потому довольствующейся убеждением в своей способности это осуществить, каковую совсем не обязательно пускать в ход на самом деле. Другой, деятельно-волевой, подвигающей предаваться самостоятельным трудам, коль скоро удалось уразуметь конструктивные правила производства в избранной области, будь то наука, живопись, танец или зодчество.

Во всех случаях упор у Валери сравнительно с Малларме исподволь, но ощутимо перенесен с того, что в ходе работы над словом ищется и достигается, на то, как искуснее делается — с мирового всеединства на довлеющую себе всеуменьность. Есть в этом смещении какой-то непоправимый внутренний надлом, сердечная недостаточность, а то и самоыхолащивание¹. Для Валери в «словах нет никакой глубины», они «созданы не согласно «природе вещей», а согласно потребностям обозначения» вещей, и при построении «речевых фигур» — метафор, стиховых узоров, метрических эффектов — почти все сводится к безошибочно меткому попаданию на ту или иную струну воспринимающего сознания так, чтобы вызвать нужный отклик. «Орфическая игра» Малларме с ее нацеленностью не больше не меньше как на

¹ Недостаток экзистенциальной серьезности находил в поэтике Валери даже такой его почитатель, как Т. С. Элиот, объяснявший это тем, что Валери «глубоко интересуется процессом создания стихотворения, но не выяснением вопроса о достаточно прочных связях создаваемого с остальной жизнью».

онтологическое «объяснение Земли», переиначивается Валери в сугубо орудийное «искусство играть чужой душой», метафизика Абсолюта в математику интеллекта, культурократическое служение — в инженерию от культуры.

Поэтому, отдав на первых порах дань владевшим Малларме помыслам о зиждательной непреложности, спрятанной за ликами предметно-случайного, Валери в конце концов пришел к трезвому примирению с уделом при случае только «упражняться» в мастерстве заведомо неполного приближения к цели. И без душевных терзаний мученика совершенства Малларме принял ту истину, что любой труд, как бы искусно он ни исполнялся, «никогда не бывает закончен, а просто прекращен». Эпиграфом к своему хрестоматийному «Морскому кладбищу» Валери поставил строки из Пиндара: «Душа моя, не стремись к жизни вечной, а постарайся исчерпать то, что возможно здесь» — лозунг немислимый в устах максималиста Малларме, томившегося на земле в тоске по вечной «Лазури». Самое безупречное стихотворение в глазах Валери отнюдь не «образ абсолютного, а образец возможностей духа»; что же касается «Идеала», обронил он однажды, то это всего лишь «манера брюзжать» по поводу действительности, не такой уж, в конце концов, несовершенной.

Священнодействие лирики, как понимали ее Бодлер и особенно Малларме, низводится Валери просто до очередных задач сажающегося за свои экзерсисы к письменному столу. И заключаются они не в выходе за пределы всегда ограниченного созерцания отдельных явленностей, в дали безличных сущностей, а в посильном высвечивании смысла каждой такой встречи личности с сущим, очищенного и углубленного благодаря достоинствам слога во всем блеске его отточенных за века навыков и выверенно пускаемых в дело необходимых секретов. Согласно Валери, «поэт посвящает себя и отдается тому, чтобы выделить и образовать речь в речи; и старания его, длительные, трудные, тонкие, требующие разностороннейших способностей ума, никогда не доводимые до самого конца и себя полностью не исчерпывающие, направлены на то, чтобы выработать язык существа более чистого, более могущественного и более глубокого в своих мыслях, напряженнее живущего, более изящного и находчивого в высказываниях, нежели любая действительно живущая личность». Превосходная степень уступает тут место сравнительной, сверхчеловеческие перегрузки забот о душеспасении рода людского — умеренному благоразумию «человеческого, слишком человеческого».

Но тем самым восстанавливалось в правах неабсолютное, довольствующееся лишь тяготением к Абсолюту — все то, что привлекало ортодоксальных маллармеистов исключительно как бледный отсвет, отраженная тень бестелесно-развоплощенных святых. Валери заново обретал оправдание тому, чтобы внимать без неприязненной опаски щедротам природной яви и вдумчиво, однако непосредственно наслаждаться каждым оттенком, крупницей необъятного богатства вещей. Уступка относительному, вопреки искушавшему Валери-мыслителя сведению духовной жизнедеятельности к чисто умозрительной основе понуждала его и в лирике воздавать должное не то чтобы сердечной, но чувственной стороне созерцания и раздумья. И соответственно смягчала, так или иначе питала холодноватое, но все же не гаснущее пламя, которым светится поверенная таки алгеброй гармония изощренных «празднеств интеллекта» (не мозга в его целостности, как у Бодлера!) этого на редкость мастеровитого зодчего безукоризненно стройных словесных сооружений.

«Средиземноморское язычество» Валери, о котором так охотно всегда толкуют, вместе с тем лишено первородной мощи. Оно подстрижено, как версальские сады, имеет неистребимо книжный привкус — нет-нет да и отдает самоуверенной узостью парижского интеллектуала, мнящего, будто ключи мышления, способного вобрать в себя весь белый свет, вытачиваются саморефлексией в кабинетной тиши. Еще юный Валери, пока что вывязывая по заимствованным у Малларме рисункам собственное грациозное, изысканно музыкальное словесное кружево, пристрастился к нарциссической игре «сознания, себя сознающего». Она-то со временем и станет сердцевиной всех «чарований» Валери, предопределит их переуплотненность до темноты, весьма неожиданной при его вражде к туманно-безотчетным недомолвкам. Сознание, очнувшееся от сладкой дремы младенческого бездумья, уstraшенное и влекомое прозреваемой впереди судьбой, но после колебаний ее приемлющее («Юная Парка»); сознание перед тайной круговорота жизни и смерти («Кладбище у моря»); сознание в оцепенелости полночной грезы («Шаги») и вяло пробуждающееся к утреннему бодрствованию («Заря»); сознание, томимое потребностью себя излить, в предвкушении плодов подспудной работы бессознательного вдохновения, мало-помалу вводимого в берега разума («Пальма»), — Валери поглощен метаморфозами своего переутонченного, запутанного самочувствия. В свою очередь, оно зачастую еще и двоятся, окаймлено и над-

строено пристальным самонаблюдением. Разматывание этого клубка всякий раз дано, правда, не как голое умствование, а как своего рода «жизнемыслие» — непрерывная переработка впечатлений-ощущений, поступающих и изнутри, из подсознательных кладовых личности, и извне, от пытливо созерцаемой природы во всей ее зрелищной, терпкой, звучной полноте:

Здесь мудрый Полдень копит пламена,
Тебя, о море, вновь и вновь слагая!
Внимать покой богов — сколь дорогая
За долготу мысли плата мне дана.

Как тонок труд молниевидных вспышек,
Сжигающих алмазных искр излишек,
Какая тишь на пенах зачата!
Возляжет солнце над пучиной водной —
Твореньем чистой истины исходной
Мерцает Время, явствует Мечта.

Да! Ты, о море, — бред, лишенный меры,
Хитон дырявый на спине пантеры,
Весь в идолах солнцеподобных звезд, —
Мятеж, молчаньем налитый до края,
Сверхгидра, что пьянеет, пожирая
Свой собственный, свой ярко-синий хвост.

«Кладбище у моря».
Перевод Е. Витковского¹

Густо насыщенные чувственными токами интеллектуальные «чары» лирики Валери тем притягательнее, что навеваются мягкими намекающими касаниями пера, выверенными этимологическими и просодическими «неправильностями» при строжайшем равновесии всего порядка слов и строк. Подчеркнутое следование самым жестким нормамковки закругленных периодов, слегка нарочитая гладкопись играют здесь как раз на тех возможностях оттенить особую свою смысловую нагрузку — свидетельство бережного хранения унаследованной от прошлого культуры, — что открылись в связи с распространением обновленных, неклассических ее орудий, Валери был среди первых на Западе XX века, кто громко забил тревогу по поводу «кризиса духа», как он назвал свою получившую широчайший отклик статью 1918 года. Словно бы обороняясь от оползня вековых ценностей, стройное изящество крепко, тонко сработанных созвучий Валери своей чуточку старомодной классичностью приглашает помнить об источнике, ее питающем, — о самообладании воспитанного в картезианских привычках разума.

¹ Печатается впервые.

Когда я пролил в океан —
Не жертва ли небытию? —
Под небом позабытых стран
Вина душистую струю,

Кто мной тогда руководил?
Быть может, голос вещуна
Иль, думая о крови, лил
Я драгоценный ток вина?

Но, розоватым вспыхнув дымом,
Законам непоколебимым
Своей прозрачности верна,

Уже трезвея в пьяной пене,
На воздух подняла волна
Непостижимый рой видений.

«Погибшее вино».
Перевод Б. Лившица

Но это внешне наиклассичное картезианство XX века само кризисно, страдает от внутренней расщепленности. Да так болезненно, что при честном свидании с собой вынуждено свою скрываемую на людях тайну выдать, перелицевав Декартово «мыслью, следовательно, существую» в афоризм совсем другого рода: «Иногда я мыслю, а иногда я *существую*». Жизнь в мире неблагополучном, стремительно и порой грозно меняющемся, Валери никак не удастся охватить сетями своей мысли, увязать все упрямо разбегающиеся нити действительности в один-единственный тугой узел. Однако расстаться со своей одномерной рационалистичностью запоздалый картезианец Валери ни под каким видом не желает. И, впадая в отчаяние от ее немощи, перекладывает вину за это на мироздание, где не обнаруживает решительно никакой законосообразности, даже той развоплощенной, что Малларме изъяснял из ткани вещей, но все-таки подразумевал и за ней охотился. Гностическое упование учителя обернулось у Валери, исходившего из того, к чему тот пришел, агностическим замешательством.

Разница вскрывается наглядно, если вспомнить, как задумывал когда-то Малларме свой поиск точки опоры для «орфического» письма: «Я нашел ключ к самому себе, центр самого себя, где я держусь, как священный паук на осевых нитях, изготовленных моим мозгом, и с их помощью я сплету в точках пересечений сказочные кружева, о которых я догадываюсь и которые уже существуют в лоне Красоты». «Сказочные кружева», которые надеется сплести Малларме, «уже существуют» где-то в бытийном устройении, даны как пред-

вещающая их канва; Валери же в этом разуверился: «О ЖИЗНЬ! Напрасно мой ум выискивает в тебе... ИСТОКИ и ЦЕЛЬ? ЛОГИКУ или ПЕРВОПРИЧИНУ? На худой конец СЛУЧАЙ...» Но тщетно, поистине там бездна, и в ней «хаос шевелится». Изнанка ведущего свою родословную от Декарта светлого разума Валери — чувство затерянности посреди крошечной тьмы творения, завещанное противником картезианства Паскалем. Законосообразность, по Валери, если и может обрести себе прибежище, то не иначе как в сокровенных средоточиях рассудка, саморефлексией высветившего свои недра и до того возгордившегося своим прозрачным совершенством, что для него «вселенная лишь изъясн в чистоте не-бытия», а еще точнее, почти по Леконт де Лиллю: «само Бытие есть странное всевластие Небытия». Из метафизического «абсолютизм» переродился в сугубо интеллектуалистский и, повиснув в пустоте, во многом выдохся. Перенос столь необходимых стихотворческой классике философских устоев в виде несомненных для нее упорядоченностей из онтологического грунта на гораздо более шаткую почву укорененного лишь в самом себе умозрения неизбежно обрекал эту культуру, никем законченнее Валери во Франции XX века не представленную, на пониженную жизнестойкость, а ее просодические орудия — на частичную потерю работоспособности. «Чарования» Валери — это французская строго классическая лирика на ее исходе, после Валери она мало-помалу угасает.

Ненадолго ей было еще суждено, правда, воскреснуть в годы патриотического Сопротивления, и на сей раз в полном духовном здравии¹. Певцы сражающейся Франции почерпнули его из неколебимой уверенности в своем долге защищать родину со всем культурным достоянием ее прошлого от иноземного нашествия. Выпуклую добавочную содержательность этот подсказанный жгучей злобой дня возврат к традиционному стиху как к одному из носителей вековой народной памяти получал, хотя и в ином смысловом повороте, чем недавно у Валери, но тем же опробованным путем — сопоставительно с успевшим внедриться в обиход неклассическим письмом. Двойная опосредованность такого рода — сегодняшним по контрасту и былым по сходству — придавала тогда не только слогу, но и самой просодии сказовую подцветку. Так, у Арагона тех лет — о казни двух патри-

¹ Об этом подробнее см. в кн.: Балашова Т. Французская поэзия XX века. М., 1982.

отов, плечом к плечу сражавшихся и погибших за Францию, католика и атеиста:

И тот, кто верил в небо, и тот,
Который в него не верил,
Любили прекрасную деву, и вот
Они за железной дверью.
На приступ шагали бесстрашно вперед,
Одной надеждой горели
И тот, кто верил в небо, и тот,
Который в него не верил.
.....
Сказали оба: она не умрет;
И все этой мерою мерил
И тот, кто верил в небо, и тот,
Который в него не верил.
Когда поля наши град сечет,
Для споров закрыты двери,
И только безумец их примет в расчет,
Об общих забыв потерях.
И тот, кто верил в небо, и тот,
Который в него не верил.

«Роза и резеда».
Перевод М. Кудинова¹

Краткость в высшей степени плодотворного возрождения стилизованно-канонической поэзии во Франции 40-х годов тем не менее заставляет опознать в нем исключение из разряда тех, что подтверждают правило: вскоре после того, как миновали особые исторические обстоятельства, вызвавшие ее к жизни, она опять пошла на убыль.

Нельзя, конечно, ручаться, как частенько уверяют сейчас в самой Франции, будто это иссякание, сегодня там очевидное, необратимо. Но если французскому классическому стиху и дано когда-нибудь снова зацвести, то уже не в одиночестве, как раньше, а получая от соседства — и, стало быть, взаимоопосредования — возобладавшей в XX веке неканонической просодии немалую долю своей измененной, дополнительной значимости.

Назад к благодати

Поль Клодель, Шарль Пеги

Другая разновидность доосмысления-пересмотра культурократического маллармеанства выглядит рядом с культуринженерией Валери более решительной. И свелась она к хо-

¹ Арагон. Стихи и поэмы. М., 1975.

ду мысли откровенно попятному — к откату на вероисповедные рубежи в надежде излечить лирическое жизневиденье от рассудочной дряблости стародавними христианскими снадобьями.

Нередкое в истории культуры обновлечение, прибегающее к оглядке через головы отцов на дедовскую архаику, во Франции XX века приняло облик «христианского возрождения». Философски оно пробует укрепить себя тем, что спускается в глубь до-ренессансного и докартезианского прошлого, к средневековым бого-

словам — к блаженному Августину и Фоме Аквинскому, а собственно в лирике дает внушительное число молитвенных «теодицей», проникнутых вероисповедным рвением. Вместе взятые, они обозначают самый, пожалуй, непростой парадокс французской литературы нашего века, предвещанный еще покаяннно-благостными исповедями Верлена: после почти трех столетий преобладания в ней настроения светского (даже у таких верующих, как Бальзак, Гюго или Бодлер), посреди цивилизации все более безрелигиозной, при неуклонно пустеющих храмах, неожиданно-негаданно выдвигается череда просвещенных мастеров с громкими именами, от Клоделя и Пегги до Мориака и Бернаноса, — а поблизости от них достойны быть упомянутыми и такие мыслители, как Маритен, Марсель, Мунье, Тейяр де Шарден, — которые впрямую ставят свое перо на службу ценностям, даруемым откровением веры.

Причины вспышки «христианского возрождения» в умственной и культурной жизни Франции XX века не просто в натиске охранительных поветрий и происках церковных «ловцов душ», как обычно — но лишь отчасти верно — считают,



Поль Клодель.

Рисунок Феликса Валлотона. 1898

упуская из виду, что левые христиане-демократы причастны к нему ничуть не меньше политических консерваторов из стана французского «почвенничества», не уступающих в оголтелости своим иноплеменным соперникам-единомышленникам. Природа этого «возрождения» перестает быть смущающе несообразной в свете серьезного обдумывания мыслей Маркса о вере как «духе бездушных порядков» и «сердце бессердечного мира»¹. Огонь ее взметнулся прощальным пламенем в культуре скорее всего как раз потому, что затухал в самой обыденно-повседневной жизни с ее оснащенными всеми достижениями разума бездуховностью и бессердечием в позднебуржуазные времена: «правда выше» чудилась твердыней нравственного противостояния бессовестной земной неправде. И тем притягательнее был оплот веры для лириков, пекущихся о душе по самой сути своего дела, чем яснее вырисовывался провал добывания безмолвной святости-заменителя по советам Малларме. Не случайно среди поборников запоздалого, но и спустя почти полвека питавшего мощную поросль поэтов Сопротивления, да и поныне не иссякшего «христианского возрождения» сравнительно немного таких, кто бы раньше не покидал лоно церкви или от нее не отдалялся. Зато в избытке новообращенные, для кого храм божий не столько отчий дом, где живут с младенчества до старости и без него себя не мыслят, сколько убежище от собственного смятения перед нагло воцарившимся лихолетьем. В их умах само богополагание подстраивается к запросу личности и из него вытекает: уверенность в том, что зиждитель и залог вселенского благоустройства доподлинно есть, как были убеждены когда-то, потеснена пылким упованием на то, что он не может не быть, раз в нем испытывают сердечную нужду, иначе не к чему прислониться, все бессмыслица и все дозволено.

При явной хрупкости надежд на соломинку веры, оживленной в подобных «теодицеях второго дыхания», она тем не менее на переломе от XIX к XX столетию, когда культурократические верозаменители быстро себя истощили и понадобилось вырваться из пут упадочничества «конца века», по-своему помогала обзавестись поколебленным было утверждающим жизнечувствием таким незаурядным французским лириком, как Ж. Нуво, Ш. Пеги, Ф. Жамм, Сен-Поль-Ру, О. В. Милош, как вслед за тем М. Жакоб, П. Ж. Жув, П. Реверди и другие «блудные сыновья», вернувшиеся под

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

христианский кров. Но, сколь бы ни пополнялся их перечень, возглавляет его Поль Клодель (1868—1955) — и по праву старшинства, и по праву своей одаренности, и в силу философской проработки им существа душеспасительного упрощения во вселенском бытии собственного самосознания, равно как и своего изобильного писательского вдохновения.

Отроческие свои годы Клодель, как вспоминал он позже, томился умом «на каторге» рассудочно-позитивистских воззрений, «внушавших (ему) панический трепет». Уплощенные применительно к нуждам преподавания философии в только что отделенной от церкви французской светской школе, они были сведены там к набору тощих, разрозненных, механически толкуемых отвлеченностей, которым предметная полнота самих вещей упрямо не поддавалась. Попавший в Париж из деревенской глуши Клодель маялся в тоске по жизненной материи, разъятой и заслоненной от него книжной премудростью. Тогда-то и произошли с ним два случая, которые предопределили все его духовное становление. Первый — знакомство с «Озарениями» Рембо, когда восемнадцатилетний Клодель вдруг испытал «почти физическое ощущение сверхъестественного». И еще через несколько месяцев — «озарение», снизошедшее на него самого в праздник Рождества в соборе Парижской богородицы и подтолкнувшее навсегда уверовать во всеблагодать господню.

Как бы ни относиться к рассказам Клоделя о своем мистическом прозрении, оно побудило его к умственной перековке, занявшей не один год. Усердный посетитель еженедельных «вторников» в доме Малларме, Клодель вместе с тем засел за богословские сочинения святого Фомы. У Малларме он перенял посылку (не противоречащую и схоластической натурфилософии) об устройстве сущего как некоей Книге, все природные «письмена» которой — тела, лица, происшествия — повинуются правилам единого метафизического «синтаксиса»; ключ к этой тайнописи поэтам и должно найти, запечатлеть, сделать достоянием всех, кто готов преклонить ухо к их речам. Однако, по Клоделю, беда и ошибка неверующего Малларме в том, что прозорливо предполагаемый им «синтаксис» лишен своей «семантики», своего смыслового наполнения, что Малларме даже не помышлял установить источник этой содержательности, возводя свою слабость в добродетель и объявляя Абсолют попросту «отсутствием», Ничто. Заслуга же, открытие Малларме, согласно Клоделю, — в полученном на исходе раздумий отрицательном результате: «...случайность не ведет к абсолюту

и не может дать ничего, кроме комбинации ущербной, а потому и пустячной». Намек на заветный смысловой ключ к «грамматике» мироздания новообращенный Клодель и вычитывает в христианском «зове», а доводами, почерпнутыми у Аквината, подкрепляет догадку, мелькнувшую у него самого в душевно трудные дни и с годами все безотказнее утоляющую его мыслительную жажду. В конечном счете исповедание художнической веры и исповедание веры религиозной для Клоделя нерасторжимо сольются: «Отныне мы знаем, что мир действительно являет собой текст и что он повествует нам скромно и радостно... о вечном присутствии кого-то другого, а именно — своего Творца... Не просто мертвая буква, но дух животворящий, не магическая невнятица, но Глагол, каковым всякая вещь наречена. Бог. Из Писания — того, что воистину Писание, ибо оно Священное Писание, — нам известно, что... *вещи видимые созданы, дабы посредством их подвести нас к постижению вещей невидимых*. Со сколь же пристальным вниманием обязаны мы не просто созерцать их, но в них вникать и их вопрошать!.. Ничто теперь не мешает нам, возложив одну руку на Книгу всех книг, а другую на Книгу вселенной, продолжить то великое символическое исследование, что на протяжении веков было важнейшей заботой Отцов Веры и Искусства».

Выведа таким путем для себя тождество: «муза есть благодать», — Клодель обзавелся убеждением, будто он получил прямой доступ к святой святых бытийного храма — той самой, что брезжилась отринувшему веру Малларме, но так его и не впустила. Случай, измучивший учителя-культурократа сопротивлением самым хитроумным уловкам заполучить онтологическую непреложность в тенета слов человеческих, как бы «упраздняется» у Клоделя причащением к провиденциальному смыслу природы и истории — видится не нарушением мудрого совершенства, а его обнаружением, знамением. Долг, дело и душеспасение певца этой вечной благодати — распознать в земном хаосе предустановленный свыше порядок и радостно славить это дарованное от века благоустройство: называя истинным именем всякую тварь, он хвалит чудо творения и промысел Творца. С тех пор и до конца своих дней Клодель на все на свете взирал не иначе как глазами ревностного христианина, а жил и писал с уверенностью в обретенном им душевном здоровье. «Наряду с радостью, религия приносит в мир смысл, — проповедовал он свой способ избавления от той растерянности умов, что царила в окружении Малларме. — Зная, что вселенная не по-

рождение случая или слепых природных сил, прокладываящих себе дорогу ошупью, мы знаем, что в ней живет смысл».

И все же театр Клоделя, а всякий раз это мистерияльное действо на подмостках земного шара, и его лирика, напоминающая богослужение в просторном соборе, только издали кажутся гранитной глыбой без трещин. Предавшись богоугодному делу приветствовать господа в лице его созданий, Клодель причинил ущерб своему могучему дару самоудовольствием обладателя последней истины. И потому в его лирических книгах — «Познание Востока» (1900), «Пять больших од» (1910), «Corona benignitatis Anni Dei»¹ (1915), «Календарь святых» (1925), «Кантата для трех голосов» (1931), «Поэмы и слова, изреченные в пору Тридцатилетней войны» (1945) — множество страниц испорчено суесловием святоши, разжевыванием прописей катехизиса.

На свой лад, однако, вера и питала клоделевское чувство родственных уз со всем живущим, вскармливала его умение изумленно восторгаться чудом «тварной» плоти вещей и с барочной избыточностью воспевать их щедрое телесное богатство, их бурление в природном круговороте, где зачатие, рост, расцвет, плодоношение, гибель ни на миг не прекращаются. «Мистическому реалисту» Клоделю, как он метко был определен однажды (М. Раймон), не надо тянуться на цыпочках, чтобы завести беседу напрямую со звездами, и нет нужды нарочито наклоняться, чтобы различить под ногами былинку: вникая в непосредственно близлежащее, он ощущает себя всецело вовлеченным в космическое самоосуществление жизни по мудрому промыслу небес. Достоинства Клоделя-лирика — в способности быть одически всеотзывчивым и естественно грандиозным, улавливать позывные действительности слитно — сердцем, разумом, слухом, зрением, кожей и так же неразлучно сращивать в своем письме малое и огромное, витийство и разговорность, материальное и умозрительное, муку и ликование.

Ради такого совокупного, целостного освоения-оживления мира Клодель подогнал себе по руке безразмерный библейский версет (по его мнению, один из видов древнего свободного стиха), окончательно утвердив права вольной строки-абзаца во французском стихотворчестве, где к ней по-своему прибегало затем немало мастеров, от Сен-Жон Перса до Арагона. Заслуг французской классической силлабики Клодель не перечеркивал, однако был не удовлетворен в ней тем,

¹ «Венец благословений лета господня» (лат.).

что убаюкивающе мерным постоянством своих повторяющихся структур она навевает обманчивое чувство, будто и без волевой личной самоотдачи в каждый очередной миг наши «движения и мысли подстроены к порядку вечности», зато «отрешены от всего случайного и повседневного». Успокаивая, это ощущение своей бесперебойной включенности в однолинейную и однонаправленную необходимость мироустройства — ту самую, какой доискивался Малларме, — обедняет, спрямляет и уплощает жизнечувствие, размагничивает душу. И понуждает забыть, что действительный ход вещей куда превратнее, хитрее, богаче любых попыток загнать его в метрические колодки: ведь он, по Клоделю — и вопреки Валери, — от безгранично свободного божественного разума, а не от куцевого людского рассудка. Опорой версетного строя Клодель поэтому и полагает не строгий счет, не равенство слогов в строке и попарную перекличку окончаний, а дыхание человеческой груди — живой клеточки самостийного в своей пульсации вселенского творения. Дыхание не механистично и не рационалистично, оно органично: бывает то глубоким, то легким, замедленным и учащенным, отрывистым или плавным, лихорадочным, мощным, покойным. Единственный его закон — вечная смена. Клоделевский версет построен на гибкой изменчивости длины строк с необязательной, поначалу совсем редкой, а позже как бы «проблесковой» ассонансной рифмой. Он растяжимо просторен в перебивах ритма, то музыкально распевен, то речитативно неспешен и рыхл, часто раскатист, подобно колыханию морской зыби, и всегда внятен в донесении всех нужных оттенков высказываемого, как в этом разговоре с близкими после благополучно и нежданно миновавшего приступа смертельно опасной болезни:

Прощайте, друзья. Мы пришли из такого далека, что вам не верить в это свиданье.

Да, немножко забавно и страшно. Но теперь уже все на местах, мир кругом — уютный и свой.

Про себя сохранить нам придется одолевшее нас беспощадное знание:

Человеку нет пользы в себе, и мертвец уже прячется в том, кто считает, что он живой.

Ты при нас остаешься, жестокое знание, пожирающее и пустое!

Слышу: «искусство, наука, свободная жизнь»... Братья, как же друг друга понять и почувствовать нам?

Дайте мне поскорее уйти, почему вы меня не хотели оставить в покое?

Мы никогда не вернемся к вам.

Мы уже на борту корабля, вы остались на суше, и убранны сходни. В небе тает последний дымок, вы остались, уже не увидевшись нам. Только вечное солнце над водами, что созданы волей господней.

Мы никогда не вернемся к вам.

«Баллада расставанья». Перевод Н. Рыковой

Благодаря самоподстройке к любому заданию клоделевская строка-абзац с равной непринужденностью вмещает одический восторг, зарисовку, сакральное действо, устную беседу, грезы, пастырское наставление. Клодель поет вселенскую жизнь органно, ощущая в собственной груди мощную работу ее мехов.

Сравнительно с грандиозно-космичным, бытийственным католичеством Клоделя христианство другого «новообращенного», Шарля Пеги (1873—1914), было простонародно-патриотично и еще прочнее заземлено, надежнее укореняло слово в жизненной толще.

Страстный мыслитель, всегда без остатка «завербованный» очередной принятой им добровольно истиной; питомец философа Бергсона и в юности товарищ Роллана; публицист, сотрудничавший, а потом споривший с Жоресом; издатель с 1900 года «Двухнедельных тетрадей», подыскавший себе рабочее помещение напротив постоянной мишени своих издевок — Сорбонны, Шарль Пеги возвел гордость семейными предками — виноделами и прачками с Луары — в долг совести представлять от их правды простолюдинов в культуре умов просвещенных. На разных отрезках кривой, описанной воззрениями Пеги за недолгие пятнадцать лет литературной деятельности, эта правда понималась им по-разному. Сначала — как социалистически окрашенное дрейфусарство; свою раннюю неуклюже-громоздкую драму «Жанна д'Арк» (1897) он посвятил «всем мужчинам и женщинам, которые проживут жизнь, всем мужчинам и женщинам, которые примут смерть ради того, чтобы исправить мировое зло», в особенности «ради торжества всемирной социалистической республики». Немногим позже — как пылкий до перехлестов призыв влить горячую кровь не слишком разборчивой воодушевленности отечественной историей в жилы одряхлевшей цивилизации XX века, которая страдает, по его диагнозу, бледной немочью прежде всего из-за злоупотреблений кабинетно-рассудочной умственностью. И в конце концов — как лечение этой цивилизации от худосочия при помощи сильнодействующего духовного настоя из христианской веры и помыслов о приумножении наследственных



Шарль Пегй. Гравюра Л.-Ж. Сула по портрету 1897 г. 1948

достоинств Франции, населенной, согласно выкладкам внецерковной галлофильской теологии Пегй, народом-богоносцем.

Вера, побудившая Пегй качнуться от эссеистики к молитвенным лиро-эпическим песнопениям, раскупорив в нем, как оказалось, неиссякаемую стихотворческую скважину, — вера земляная, доморошенная, кряжистая. Обыденное и тленное священны в ней уже в силу самой своей принадлежности к созданному по воле всевышнего. Поэтому ее главное таинство — чудо воплощения божественного промысла в телесно-природной, исторической и попросту житейской «тварности»; главная из трех богословских добродетелей — вторая; Надежда; главные места паломничества — в срединной Франции окрест Орлеана, Шартра, Парижа; главные святые — прародительница Ева, Богоматерь, Орлеанская дева и все остальные заступники из французского религиозно-патриотического календаря, непременно у Пегй своим обличьем деревенские или ремесленно-слободские. Во славу и он с ошеломляющей скорописью сочинял огромные своды сво

их «мистерий», или, как определял их в других случаях, «ковров» (в убранстве православной церкви — пелены): «Мистерия милосердной любви Жанны д'Арк», 1911; «Врата мистерии второй добродетели», 1911; «Мистерия младенцев вифлеемских», 1912; «Ковротканые жития святой Женевьевы и Жанны д'Арк», 1913; «Ковротканое житие Богоматери», 1913; «Ева», 1913.

Кружащие — точнее, как бы топчущиеся вокруг одной-двух осевых содержательных нитей — излияния-молебны Пеги несообразно растянуты и трудноодолимы целиком. Зато местами, в отдельных отрывках, они покоряют нерасторжимым сплавом духовности и нутряной телесности жизненного чувства Пеги, всей своей истою торжественной простотой. Медленная тяжелая поступь повторов, напоминающих шаг пахаря по борозде после дождя, осаждает слух, заражает, втягивает; обстоятельное перебирание-выявление всех граней обычного слова благодаря постановке в чуть измененное сравнительно с предыдущим окружение вскрывает богатство дремлющих внутри него смысловых залежей и внушает проникнуться заново ценностью корневых нравственных начал. Литургическую основу нигде не заглушает совсем, однако иной раз все-таки приглушает домотканое махровое узорочье. И тогда полновесны, внятно слышны сыновние чествования родной земли и клятвы беззаветно служить ее благу, тем более пронзительные, что оказались пророчеством собственной судьбы Пеги:

Блажен, кто пал в бою за плоть земли родную,
Когда за правое он ополчился дело;
Блажен, кто пал, как страж отцовского надела,
Блажен, кто пал в бою, отвергнув смерть иную.

Блажен, кто пал в пылу великого сраженья
И к богу — падая — был обращен лицом;
Блажен, кто пал в бою и доблестным концом
Стяжал себе почет высокий погребенья.

Блажен, кто пал в бою за города земные —
Они ведь города господнего тела, —
Блажен, кто пал за честь родимого угла,
За скромный ваш уют, о очаги родные.

Блажен, кто пал в бою: он возвратился в прах,
Он снова глиной стал, землею первозданной;
Блажен, кто пал в бою, свершая подвиг бранный,
И зрелым колосом серпа изведаль взмах.

«Ева». Перевод Б. Лившица

Четверть века спустя после гибели Пегги в первом же сентябрьском сражении 1914 года на Марне французское Сопротивление по праву числило его в своем строю, среди собственных запевал.

Есть, однако, в широкомасштабном разногласье и Клоделя, и Пегги свои участки пониженной чуткости, свои пробелы. При всей весомой житейской предметности сущее у них, поглощенных навязчивым подтверждением мистической природы и заданных умыслом божьим последних целей «тварных» земных вещей, вынута из текущей истории, вне- и надвременно. И здесь — пределы сближения с жизнью, доступного всем певцам «христианского возрождения» во Франции рубежа XIX — XX веков. Старания этих уверовавших заново, как Клодель или Пегги, преодолевателей маллармеанства вывести лирику на прогулку по деревенским проселкам и горным тропам (Жамм), заставить ее окунуться в простор земных и космических широт (Сен-Поль-Ру), углубиться в дали легендарного прошлого Франции (Фор) оставались полуответами на запрос, носившийся в воздухе, пока не увенчались — у Аполлинера и его соратников по «авангарду» предвоенных лет — перемещением на столбовые дороги цивилизации XX века. Из приключения метафизического французская поэзия по ходу этой поисковой разведки всего дотоле небывалого, что он с собой принес, вновь превращалась в приключение жизнеоткрывательское¹.

Колесо в помощь ногам

Собственно историчное в действительности — преходящее. И чтобы поворот к нему стал возможен, самосознанию лириков предстояло изжить в себе не просто навеянную «концом века» вражду ко всему буднично-бренному. Нужно было избавиться еще и от положительного противовеса этому отрицанию — от установки на улавливание в словесно-стиховые сети последней Праидеи всех вещей, будь она обмирщенной на платоновский лад, как у Малларме, или вероткровенной, как у Клоделя и Пегги. Философско-ценностному оправданию подлежали каждый миг, каждая грань

¹ Используя выражение Витезслава Незвала «поэтический реализм» терминологически, как противовес понятию «модернизм», Н. И. Балашов применил его для обозначения этой тенденции во французской лирике первых десятилетий XX в. (см. его статьи в кн.: Аполлинер Г. Стихи. М., 1967, с. 230—234, 206; Сандра Б. По всему миру и Вглубь мира. М., 1974, с. 143—146, 171).

и мелочь жизни самой по себе в их неповторимой однократности, безотносительности к священно-вечному¹.

Накопление приверженцами парижского «авангарда» необходимых для этого мыслительных предпосылок и навыков шло с разных концов, через пробы, ошибки, находки на ощупь. Но если все-таки наметить воображаемую точку, где бы пересеклись все внешне несхожие подступы к тому, чтобы разомкнуть порочный круг маллармеанского томления по бытийной непреложности, то смысл их предельно кратко может быть выражен заглавием книги стихотворений в прозе одного из друзей Аполлинера, Макса Жакоба, — «Рожок с игральными костями» (1917). Оно прозвучало не лишенным вызова благословением полной непредвиденных случайностей и именно тем драгоценной, захватывающей жизненной игре, которая повергала Малларме в уныние невозможностью «упразднить» ее «броском игровых костей»².

Простейшим из таких подступов, подчас прямым до прямолинейности, были землепроходческие «одиссеи» времен пароходов и железных дорог с широко распахнутым в этих лирических путевых дневниках географическим кругозором, с неусыпным упоением местными приметами и чужими обычаями (Валери Ларбо), самобытностью других культур и нравов (Виктор Сегален). Из встреч со всем этим ума, возвращенного на иной почве, извлекались поучительные уроки: бывало очевидно, что собственная приглядка к вещам вовсе не единственно естественна, волей-неволей привыкали допускать истинность и других возможных истин.

Самого преданного и стихотворчески едва ли не самого

¹ Применительно к стихотворчеству это была задача одного порядка с той, что в области чистого умознания пытался тогда же решать в своем учении Анри Бергсон, а в Германии — такие представители «философии жизни», как Дильтей и Зиммель. Однако прямое влияние интуитивистского бергсонизма, сказавшись во французской повествовательной прозе (у Роллана, Пруста, Алена-Фурнье), поэзию тех лет (кроме Пегги) едва затронуло.

² Масштабы и существо этого заочного спора предстанут во всей своей значимости, если напомнить соображения Ю. Тынянова из его статьи «О Хлебникове» (1928): поэзия «должна быть раскрыта как наука навстречу явлениям. А это значит, что, наталкиваясь на «случайность», она должна перестраивать себя, с тем чтобы случайность перестала быть случайностью». И далее: «Это мораль внимания и небоязни, внимания к «случайному» (а на деле — характерному и настоящему), подавленному риторикой и слепой привычкой, небоязни поэтического честного слова, которое идет на бумагу без литературной «тары», — небоязни слова необходимого и незаменимого другим, «не собирающегося у соседей», как говорил Вяземский» (Тынянов в Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1965, с. 296—297, 299).

остроумного своего поклонника тогдашняя муза дальних странствий нашла в Блезе Сандраре (1887—1961). Пребывание в пути было не просто укладом его кочевой жизни, но и преимущественным углом жизневиденья, задавшим сандра-ровским стихам их нестройный строй дорожных листков. Обращенность вовне, к броско необычному в постройках, одеждах, быту, равно как и ко всему порожденному научно-техническим изобретательством XX века, дополнена у Сандра-ра волей свидетельствовать о ломке самого восприятия действительности во времена, когда далекое сделалось близким, с головокружительной скоростью достижимым. От смятенного чувства затерянности в городских каменных дебрях, излившегося сначала в «Пасхе в Нью-Йорке» (1912) в русле скорее привычного, исповедально-описатель-ного лиризма, он быстро перешел к прямому, как бы доку-ментальному монтажу наплывающих впечатлений и мель-кающих по их поводу мыслей при долгодневном железно-дорожном путешествии по просторам России («Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Француз-ской», 1913), а затем и к вычленению разрозненных мигов такого азартно-беглого ознакомления с миром, когда за-глядывать внутрь себя и задумываться уже недосуг, а доста-точно раз и навсегда порешить, что «существовать — это само по себе подлинное счастье». Внезапные, совершенно непосредственные соприкосновения приметливого взгляда с непривычными зрелищами, проплывающими — нередко про-летающими — перед путешественником, который весь жадное внимание, ложатся у Сандра-ра на бумагу без види-мой обработки — мимолетными, сиюминутными; сырые наблюдений сохраняет всю свою свежесть. И только отбор этих моментальных снимков да подчас их подсвеченность вспышками неожиданных до причудливости сопряжений друг с другом в назывных перечнях свободного стиха выдают преднамеренную обработку, подчиненность замыслу.

Вот наконец и заводы, предместье,
маленький и симпатичный трамвай.
Электролинии.
Улица шумная.
Люди, идущие делать покупки после работы.
Газгольдер.
Вокзал, наконец.
Сан-Пауло.

«Сан-Пауло». Перевод М. Кудинова¹

¹ С а н д р а р Б. По всему миру и Вглубь мира. Перевод М. П. Куди-нова. М., 1974.

У такой этногеографической стиходокументалистики были свои подвохи — довольствоваться скольжением по поверхности вещей, и Сандрар этого не избежал. Но было и заразительное своей лихой выдумкой выполнение немаловажной задачи: способствовать привыканию лирики к обогнавшей ее и не умещавшейся в прежние берега человеческой жизнедеятельности.

Землепроходческое приключение протекает у Сандрара чаще всего как некое «градопроходчество» — как переживание обстановки людских скоплений и порожденных машинной цивилизацией XX века громадных средоточий домов, заводов, деловых учреждений. И если начинал он с того, что по-своему наследовал замешательство Бодлера и позже Верхарна перед разительной одинокостью горожанина в многолюдье уличной толпы, то постепенно и у самого Сандрара, и у других перекликавшихся с «авангардом» лирических градопроходцев эта настороженная тревога, не испарившись совсем, перерастает в зачарованность особым волшебством городского повседневно. Кладезь таких «чудес» обнаруживали, скажем, поэты из кружка унанимистов (Жюль Ромен, Шарль Вильдрак, Жорж Дюамель) в братской «соборности» самочувствия городских жителей, имеющей свои празднества благодати¹ — моменты радостного растворения личности в единомыслии человеческих множеств, которые могут возникать на каждом шагу по самым случайным поводам и так же легко распадаться.

Другим побудительным толчком к тому, чтобы порушить давние заслоны, ограждавшие лирику от городской цивилизации, послужили споры вокруг напечатанного в 1909 году во Франции манифеста Маринетти, вожака итальянских футуристов. С широковежательным до безвкусицы ухарством он бросил клич «воспеть огромные беспокойные толпы людей в их работе, вожделениях и бунтах; многоцветные и многозвучные приливы революций в нынешних столицах; ночную дрожь арсеналов и судоверфей, залитых светом электрических лун; прожорливые вокзалы, что заглатывают дымящихся змей; заводы, подвешенные к облакам на нитях дыма из своих труб; мосты, перекинувшиеся в акробатическом броске над дьявольскими лезвиями сверкающих на солнце рек; плывущие навстречу приключениям корабли на горизонте; паровозы с могучей грудью, скачущие по рельсам,

¹ «Нежное уважение... героическую ласку к человеку толпы» подметил в свое время Осип Мандельштам у этих «поэтов-битюгов, поэтов-тяжеловозов».



Макс Жакоб. Автопортрет

словно огромные стальные кони, взнузданные длинными трубками; скользящий полет аэропланов и выхлопы их винтовых моторов, как восторженная овация или полоскание знамен на ветру».

Безудержный техницистский захлеб Маринетти и его советы отмести прочь все наследие прошлого как ветхий хлам не снискали во Франции охотников слепо им следовать; недолговечность стала уделом и чересчур лобового, зачастую попросту плоского описательства друзей Ж. Ромена, чаще всего неизобретательно робких в обработке дотоле едва тронутого жизненного материала. Собственно «авангард» искал поэтому свои, более пригодные ключи к городской цивилизации.

Так, различимый уже в сандраховской искрометной прямоте взгляд на бурно меняющуюся жизнь как на новоявленное чудо света сам по себе предрасполагал к «остраннивающим», каламбурно-игровым приемам передачи и самых заурядных

будней. Первенство в такой исполненной серьезности озорной несерьезности принадлежало Максу Жакобу (1876—1944), обаятельному чудаку, выдумщику озорных сумасбродств и мастеру затейливого острословия, позднее, правда, впадшему в набожность и бежавшему в молитвенное деревенское затворничество. К парижскому житью-бытью уже ранний Жакоб подходил, крепко памятуя о кельтском фольклоре родной ему Бретани и храня убежденность: «чистый лиризм встречается в народных песнях да еще волшебных сказках для детей». Диковинно-сказочны и в своей радужности, и в своих кошмарах и столичные наброски жакобовского «Рожка с игральными костями». И даже тогда, когда со временем в мечтаниях-видениях Жакоба отголоски бретонских легенд густо прослоятся христианскими примесями, образовав переливчато мерцающую язычески-библейскую ткань чудесного, мистик будет в нем уживаться с лукавым мистификатором, сверхъестественно страшное соседствовать со смешным, безоблачность с апокалипсической мглой, наивное простодушие со страдальческой умудренностью. Прихоть неожиданного случая для него не только всевластная повелительница жизни, но и хозяйка вдохновения, упорно избегающего закреплённости в одном настрое, «оборотнического». Поэтому Жакоб ошеломляюще непринужденно переходил от капризной фантазии к адской фантазмагории, от каламбура к молитве, от сладких грез к шутовской клоунаде, у которой иной раз примесь, так сказать, рококо XX века:

Поезда! По узким туннелям езда...
Эти розовые кабаре,
Где ведут свою жизнь цыгане,
Превратились теперь в острова
С вальсом розовым на поляне.

Едут мимо в своих авто,
Едут хрупкие дамы-рантьерши,
Словно в ящиках из-под лото.
Я тебя приглашаю, Элиза,
Совершить путешествие тоже
К тихим паркам или к дворцу
Венецианского дожа.

Мы цветы нарвем до обеда,
Бросив наши велосипеды
У враждебной ограды, чей стиль
Современен, как автомобиль.

Мы украсим своими руками
Велосипеды ветвями,

Поглядим, как струится вода,
Мятой пахнувшая иногда.

Может быть, в машине пунцовой
К этим рекам вернемся мы снова,
Чтоб на воды их бросить взгляд,
Когда стукнет нам шестьдесят.

В том грядущем, весьма далеком,
Даже конь может стать ненароком
Наподобие птицы крылат...

«Приглашение к путешествию».
Перевод М. Кудинова¹

Зарисовка из-за крена равновесия в играющей фантазии, да и в самой речи между началом изобразительным и началом выразительным в пользу последнего прорастает причудливой феерией, у позднего Жакоба всегда еще и подкупающе трогательной своей бесхитростностью.

Перераспределение удельного веса в языке и лирическом виденье мира двух этих вечно сотрудничающих-соперничающих начал вообще стержневой вопрос поэтики для «авангарда». С «мимезиса», жизнеподобной передачи созерцаемого или исповеди перечувствованного, он всякий раз усиленно сдвигает рычаг в сторону лично-волевого претворения данностей природы и человеческого обихода, дабы не повторять того, что однажды уже было, привычно бытует и неминуемо отступает в прошлое. В манифесте-завещании Аполлинера, предсмертной его статье «Новое сознание и поэты» (1918), провозглашалось: «Поэзия и творчество тождественны: поэтом должно называть лишь того, кто изобретает, того, кто творит... Поэтом можно быть в любой области: достаточно обладать дерзновением и стремиться к открытиям»².

Доводы в поддержку философии своего дела как неперменного созидания небывалого и пока что не-сущего, как воплощенной неканоничности, обычно черпались «авангардом» в ссылках на сближение всей культуры с опирающимся на науку изобретательством. Ведь еще в старину, по

¹ Западноевропейская поэзия XX века (БВЛ). М., 1977. Далее в случаях, когда источники не указаны особо, переводы из французских поэтов XX века даются по этой книге.

² По-своему весьма примечательно совпадение в этих мыслях Аполлинера и Маяковского, причем не только раннего, но и позднего: «Изобретательство, новаторство — остаются нашим лозунгом. Мы — а остальные тем паче — забыли, что лаборатория — это жизнь и мозг всякого ремесла» («Маяковский о Лефе», 1928).

наблюдательному соображению Аполлинера, люди, задавшись целью ускорить свое передвижение по земле, придумали колесо, отнюдь не похожее на ноги, вместо того чтобы попросту их удлинить. Естественнаучное знание, находившееся в чести у парнасцев за свою доказательную выверенность, а затем низложенное лириками «конца века» как злокозненный распространитель иссушающего здравого смысла, в глазах их смены обретает все свое достоинство благодаря созвучности духу обновляющегося снизу доверху уклада жизни, своей неудовлетворенности завоеванным вчера и нацеленности на завтрашние открытия. Уже не на священнослужителей, а на исследователей принято отныне равняться, усматривая свой долг в том, чтобы, как и они, изо дня в день «перестраивать привычный ход вещей... отменять истинность того, что было истиной накануне», неустанно «сражаться на подступах к беспредельному и грядущему» (Аполлинер).

Собственно, в этой уподобляющей себя научному поиску «езде в незнаемое» и проступают вполне отчетливо те перемены в самосознании, которые принес с собой «авангард» сравнительно с маллармеанцами, остававшимися на поле классики, хотя и исчерпывая ее посылки. Аполлинер не менее Малларме гордится своей принадлежностью к сонму «пророков», занятых, как сказано в одном из его писем, «делом наиважнейшим, первоосновным, божественным». Но при всей своей наследственной гордости он куда скромнее — не безгрешный жрец, а впередсмотрящий смертный — и подобно обычным смертным уповаet на снисходительность потомков к возможным ошибкам в своих «вещих предсказаниях» («Холмы»). Устами его глаголет не святые, во веки веков нетленная, как бы парящая над родом людским. Свою человеческую и вечную правду он ищет колеблясь и заблуждаясь, найдя же, нередко в ней сомневается. И уж наверняка знает, что она не исчерпана им, не есть последнее крошение, что идущие вслед какую-то толику из нее благодушно примут, а какую-то отвергнут, заменят, дополнят, поменяют, и так пребудет всегда. Вечно искание истины, нет истины вечной. Но именно поэтому никогда не прекращающийся поиск-изобретение — альфа и омега утверждаемого аполлинеровским «авангардом» исповедания веры.

Насколько отлично истолкование им поисковости от взгляда на поиск в классике, которая конечно же отнюдь не чуралась открытий, позволяет судить то обстоятельство, что лабораторный эксперимент отныне получает права гражд-

данства без прежних ущемлений. До XX века писательское экспериментаторство — это черновые наброски и заготовки, хранимые в личном архиве, не предназначенные к обнародованию. Плоды своего экспериментирования «авангард» сплошь и рядом предаёт гласности, поскольку и задумывает их как испытание возможностей слова, имеющее собственную ценность, по крайней мере для собратьев по делу, а то и для смежных областей. Пробы такого рода по-своему сопоставимы с отчётами ученых о проведенных опытах или с несерийными конструкторскими образцами, предшествующими запуску изделий в поточное производство. И судьба «каллиграмм» того же Аполлинера — рисунков-стихотворений, где строки расположены по очертаниям упоминаемых предметов, — тому подтверждение. При подходе к ним с классическими мерками аполлинеровские «лирические идеограммы» выглядят не более чем искромётными курьезами, забавой. Но если иметь в виду сегодняшние плакаты, почтовые открытки, книжную и выставочную графику, то затея предстанет не такой уж и праздной, как, впрочем, и «коллажи» — склейки из обрывков случайных бесед за столиком кафе, говора толпы, рекламных объявлений, газетных заметок. И пусть польза здесь прикладная, к «высокой» духовности вроде бы касательства не имеющая, гордость поскромневшего «авангарда», далеко не сводя, разумеется, к этому свои зачеты перед людьми и жизнью, тем не менее никакого уничтожения от приближенности к быту не испытывала, как исстари живописцы не считали для себя зазорным браться за роспись зданий, утвари, посуды, книг.

Послесезанновская живопись «парижской школы» послужила, кстати, еще более щедрым и родственным, чем наука¹, поставщиком уроков для стихотворческого «авангарда». Она потеснила теперь музыку на том наставническом возвышении, куда поместил последнюю Верлен и восторженные «вагнерианцы» конца XIX века, среди них Малларме. Предметная вещественность запечатлеваемого на холсте, а вместе с тем невиданно вольное, усугубленно условное в своей выразительности обращение кисти Пикассо, Матисса, Брака, Шагала, Леже с этими очевидностями дружно были восприняты поэтами «авангарда» как чрезвычайно поучительное решение

¹ В свою очередь, родство между этой живописью и неклассическим естествознанием, прежде всего геометрией, по мнению нашего ученого-математика Б. В. Раушенбаха, несомненно: см. его книгу: Пространственные построения в живописи. М., 1980, с. 215—232.

того самого, над чем билось их перо¹. Столь заинтересованная оглядка послужила возобновлению тесного содружества лириков и живописцев, имевшего во Франции давние корни. Глашатай этой встречи-единомыслия, Аполлинер из года в год умело, с редким чутьем к трудноуловимой на первых порах грани между неподдельным и надуманным, защищал плодотворность исканий своих друзей-живописцев, а в 1913 году напечатал книжку-манифест в обоснование предпринятого ими переворота: «Художники-кубисты. Эстетические раздумья». Отстаивание их правоты было для Аполлинера и защитой дорогих ему установок в собственном деле. Прежде всего самой коренной из них — такой неподражательной обработки жизненного материала, когда он властно переплавлен и выстроен согласно лирически выношенному, заостренному личностному виденью вещей. Подхватывая и развивая дальше неаристотелевские послылки Бодлера о царственной «сверхприродности» воображения, Аполлинер приглашает «пересоздавать», а не «воспроизводить» природу. И добиваться, чтобы каждое полотно или сочинение было «заново сотворенной вселенной со своими собственными законами», рукотворной «второй природой», небывалой и неповторимой «сверхдействительностью»². Каждой своей клеточкой, каждым мазком, каждой строкой она должна излучать, по Аполлинеру, «богоравное» присутствие в ее замысле и исполнении своего создателя — хозяина, а не раба сущего, — и тем, в свою очередь, внушать ее зрителям чувство человеческой «богоравности».

Отголоски культурократической метафорики в высказываниях Аполлинера о своих товарищах-живописцах — «божественный», «богоподобный», «богоравный» — не должны затенить разницу смысла, вкладываемого им обычно в эти понятия, к которым он прибегает как будто бы схоже с мал-

¹ И со своей стороны, живописцы «авангарда» именно в поэзии тех лет «сознательно или бессознательно ищут ключи для своего собственного замысла». — Дмитриева Н. А. Опыты самопознания. В сб.: Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984, с. 17.

² Введенное Аполлинером понятие *surréal* собственно сюрреалисты перетолкуют вскоре по-другому, чуть ли не противоположно: вместо деятельного волевого подчинения материала замыслу — расслабленная погруженность в поток подсознания, которое в силу своей произвольности выдает, по их предположениям, космогоническую тайну бытия, природного и человеческого одновременно. Случай *par excellence* — произвол сновидчества — как бы примирится у них с непреложностью Малларме, представ ее «натурмагическим» самовывявлением.

лармеанцами и по схожим поводам. При всем том, что в пору первых шагов Аполлинера следы «орфизма» Малларме не чужды его размышлениям, зрелые аполлинеровские взгляды по сути своей обнаруживают гораздо более прямое преемство с Рембо, чьи рукописи увидели свет еще при его жизни (хотя и без его ведома), но вызвали тогда скорее изумленный восторг, чем понимание, зато в XX столетии привлекли к себе «авангард» как «благая весть» предтечи. У Рембо находили уже переведенным на язык лирики то, чего добивались в своих полотнах живописцы «парижской школы». На три с лишним десятка лет раньше Аполлинера, в так называемых «письмах ясновидца» (весна — лето 1871 года) и затем в пробах осуществить на письме свое «ясновидчество», он предпринял и в самом деле беспрецедентно дерзкое покушение на вековые устои французской словесности. И вдохновлялось оно как раз тем, чего «авангарду» недоставало в наследии келейно книжного в своей эзотеричности Малларме, — запальчивыми помыслами сделать лирику «теургией»: не просто умозрительным «священнодействием», но «священной работой» в духе древних, однако не изжитых и в XIX веке мифов о преображении мира по меркам яростно взыскуемого. Там, где Малларме обдуманно выверял каждую запятую, Рембо вверял себя той самой кривой нантия, что должна вывезти; где у одного были головоломки, у другого — головокращения.

Чародейство не чудодейство

Артюра Рембо

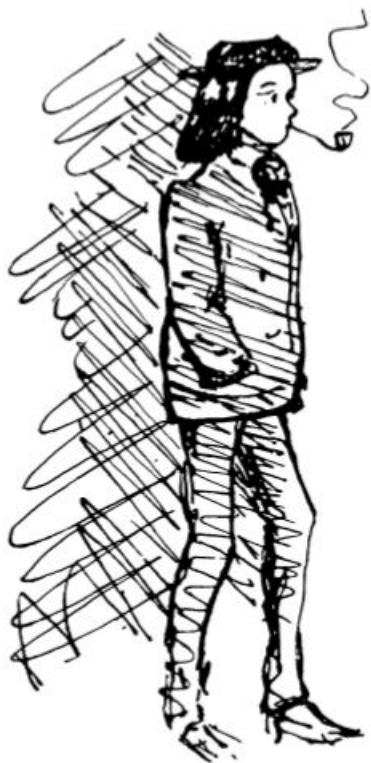
Наметки «ясновидческой» утопии сложились в уме бунтаря и бродяги Артюра Рембо (1854—1891) в дни разгрома Парижской коммуны, и это хронологическое совпадение побуждает думать, что они были внушены ему неистовой надеждой все-таки спасти, быть может, ожидания, рухнувшие вместе с поражением «готовых штурмовать небо» (Маркс) рабочих повстанцев, — снизу доверху «изменить жизнь», в которой «подлинная жизнь отсутствует».

Правда, о сделанном Рембо во исполнение своего небывалого замысла прослышали толком лишь тогда, когда этот неотесанный, свирепый от провинциальной застенчивости юнец из городка Шарлевиля в Арденнах, опустошительно вторгшийся в семейное и дружеское окружение Верлена в Париже, вскоре так же внезапно и бесследно куда-то сгинул.

Загадочность скитаний Рембо — сперва бегства в Лондон вместе с Верленом, потом одиноких странствий по белу свету от Скандинавии до Индонезии, пока случай не забросил его в конце концов в далекую Абиссинию торговым служащим, упрямо сколачивавшим себе состояние всеми правдами и неправдами, — только подстегивала любопытство к нему и им написанному. Между тем до разгадки его исчезновения вроде бы тоже в конце концов докопались, и выглядела она смущающе: судя по всему, за «откровением от Рембо», впрочем так и не обнародованным им самим, довольно скоро последовало бесповоротное отречение.

Из всей сумбурной жизни Рембо — этого вечного «путника в башмаках, подбитых ветром» (Верлен), который словно бы взялся повторять все случившееся с блудным сыном из евангельской притчи, вплоть до возвращения бывшего строптивца после скитаний и батрацких трудов на чужбине к покинутому некогда родительскому очагу, — только четыре-пять лет, от шестнадцати до двадцати с небольшим, было отдано поэзии. Зато отдано самозабвенно, одержимо, в безоглядной спешке опробовать самые крайние допуски достижимого посредством лирического слова. Поэтому в кратчайший срок и было перепробовано так много, что он, в свою очередь, распадается надвое: до «писем ясновидца» и после них, после крутого водораздела — лета 1871 года.

Какие бы споры ни кипели вокруг писавшегося Рембо до обращения в «ясновидческую» веру, все то, что было раньше, это пока что Рембо-ученик, хотя и не раз побеждавший своих



Артюрь Рембо.
Рисунок Поля Верлена. 1872

учителей. На первых порах этот Рембо, при всей его самобытности, идет по стопам Вийона, Гюго, парнасцев, своего «бога» Бодлера, с ними соперничает, подчас их превосходит. В завещанное ими он привносит и кое-что свое, неповторимое: порывистую свежесть языческого упоения «вольной волей» («Солнце и плоть», «Мое бродяжничество»); начиненную едкой издевкой отповедь всяческой «нежити», от окаменелых прозябателей-«сидней» из обывательского болота («На музыке», «Сидни», «На корточках») до урапатриотических виновников бессмысленного братоубийства на войне («Ярость кесаря», «Зло», «Спящий в долине») и озверелых погромщиков «кровавой недели» («Парижская оргия, или Париж заселяется вновь»); благоговейную хвалу уличному народному мятежу («Кузнец», «Руки Жанны-Марии»); лихое озорство насмешек над добронравием («Вечерняя молитва») и выморочным изящноречием («Что говорят поэту о цветах»); яростно-богохульные выпады «сына солнца» против христианской безропотности и умерщвления плоти («Бедняки в храме», «Праведник», «Первое причастие»); радужную, сочную цветоцветозвуковую словопись («Офелия», «Искательницы вшей», «Гласные»): «Звезды *розово* пролили слезы в уши твои, // Бесконечность *бело* окутала тебя от шеи до бедер//; Море *рыжевато* усеяло жемчугами грудь твою//, И мужчина *черно* окровавил твои чресла».

И повсюду у раннего Рембо сквозит самочувствие чужака, исконно и навеки отщепенца — сплав гложущей его неприкаянности, вызова всему застойно-оседлому, раскрепощенного своеволия, страсти к бродяжничеству. Все это разом выплеснулось в едва ли не лучшей, стержневой вещи Рембо — лирическом мифе «Пьяный корабль», пронзительной исповеди в обличье малой приключенческой одиссеи. Мощный упругий накат перечня диких вещей природы, мимо которых бури и течения влекут судно с перебитой дикарями командой, изодранными снастями и сорванным рулем; густая насыщенность видений, слепяще пестрых и переливчатых в своем зыбком колыхании, броско сверкающих и призрачно мерцающих, выпуклых и вихрящихся, наблюдательно достоверных и ошеломляюще неожиданных («лазурь в соплях и солнце в лишах»); россыпь вспыхивающих там и здесь метафорических уподоблений, построенных на сшибке разнозаряженных по смыслу существительных и глаголов, застывшего и мимолетного, вещного и пригрезившегося, подробности и переживания («лучи радуги вожами протянулись к подвод-

ным серо-зеленым стадам»); щедрая гулкая звукопись; при случае словотворческие вкрапления (вода, постепенно «молочнеющая» от размытого облаками звездного света); открытость для бесчисленного множества возможных прочтений-толкований — все это делает отнюдь не бахвальством сказанное Рембо одному из друзей по поводу «Пьяного корабля» накануне того, как, засунув эту рукопись среди других в карман, отправиться «завоевывать» Париж: «Да, ведь я-то отлично знаю, что ничего подобного не было написано до сих пор».

Вереница чудес и грозных опасностей в «Пьяном корабле» — все это предвкушение восторгов и мук самого Рембо перед тем, как пуститься без руля и без ветрил в житейское плавание. И во внешнем, повествовательном, и в подспудном, лирическом пласте здесь сплетаются и оттеняют друг друга опьянение вожденной кочевой волей и страх от затерянности посреди просторов, бесшабашная удаль и тревога, ликование и содрогание. Зачарованное первооткрывательство:

Я погрузился в гул поэмы океана,
Густое зелье звезд, седое молоко
Иссия-черных бездн, где юнга бездыханный
С улыбкой на волнах качается легко.

Где, вспенив блеклый бред и полночи чернила,
Пьянее наших вин и наших лир мощней,
Клокочет бурое прогорклое бродило
Любви, взбухающей в тоскливом блеске дней.

Я видел туши туч, прибитые зарницей,
Торнадо и муссон, я видел ночь как ад
И утро томное, как трепет голубицы,
Я повидал все то, что люди сказкой мнят.

Я видел мрачные мистерии закатов:
Каталось солнце по растерзанным валам,
В синюшном хрипе волн и громовых раскатах,
Как обезумевший актер античных драм.

Мне снилось белыми ночами, что лагуны
Я в губы целовал и обнимал метель,
Зевали синь и зыбь, и просыпались луны,
В поющих фосфорах стыл золотистый хмель.

Я шел сквозь буйство бухт, прибоев истерии,
Шквал месяц день за днем как бык взъяренный был,
Не ждал я, что столпы пресветлые Марии
Изгонят бесов из храпящих водных рыл.

Клянусь, цвели глаза пантер с девичьей кожей
Под солнцем тех Флорид, где нес меня тайфун,
И радуги, двоясь, натягивали вожжи
Над морем, и летел лазоревый табун.

Я повидал болот удушливые хляби,
Где в тростниковой тьме гниет Левнафан,
И как бесшумно смерч встает из легкой ряби,
И водопад стеной идет как ураган;

Торосы ртутные, лимонные лиманы,
Тропическую топь и кладбище судов:
Затон, где дохлых змей зловонные лианы
Сжирает полчище пиявок и клопов.

Пока как щепку вскачь меня несли глубины,
Сквозь сонмы светляков и шлейф морских коньков,
Июли рушили ударами дубины
Ультрамарин небес в багровый горн веков,—

мало-помало отодвигается в тень усталой мольбой о тихой
гавани:

Я долго слезы лил! Довольно! Горьки зори!
Все солнца как полынь! Все луны заодно!
Я съеден ржой любви, опоен брагой горя!
Пускай трещит мой киль! Скорей бы лечь на дно!

В Европу я стремлюсь не к заводам зеркальным,
Отныне дорог мне тот мутный водосток,
Где в пряной мгле плывет за мальчиком печальным
Бумажный парусник как майский мотылек.

Я больше не могу таскаться по заливам
Средь ботов с грузом льна, пшеницы и мадер,
Ни проплывать в виду флагштоков горделивых,
Ни с дрожью выносить взгляд каторжных галер.

Перевод Н. Стрижевской¹

Заклинанием духов миновавшего детства под занавес, самим возвратом, после скитальческих упоений, к памяти о покинутом когда-то давно родном пристанище «Пьяный корабль» — не просто очередная притча об извечной двойственности безбрежной свободы: ее благодати и ее изматывающем бремени. Тут волей-неволей мерещится пророческая угадка: кривая будущей судьбы Рембо вычерчена в «Пьяном корабле» с той же степенью сходства, что и кривая его «ясновидческого» приключения духа.

¹ Отрывки из перевода Н. Стрижевской печатаются впервые.

Оно тоже задумывалось Рембо в надежде вырваться в дали бескрайние, «запредельные», изведать никогда и никем не изведенное. Ради этого Рембо — и здесь он пока следовал за своим «истинным богом» Бодлером и перекликался с Малларме — и вознамерился сделаться «ясновидцем» бездн «вселенской души», проникшим в ревниво хранимые ею секреты, и, в свою очередь, проникшимся ими так, чтобы быть вправе торжествуя возвестить: «Я — другое», не замкнутая в себе единичность, а уста сущностно сущего.

Сподобиться таких откровений, согласно поразительно логичным в своих сногшибательных выкладках «письмам ясновидца»¹, возможно не иначе как подвергнув себя жесточайшей «пытке», по ходу которой становишься «великим проклятым — высшим Ученым». Цель и смысл ее — в «долгом, безмерном и обдуманном *расстройстве всех своих чувств*», дабы избавить воображение от шор трезвого рассудка: ведь простое здравомыслие беспомощно, когда «производишь осмотр невиданного и вслушиваешься в неслыханное», и надо быть готовым с хладнокровным самообладанием уверовать в действительность самых невероятных чудес. А вдобавок суметь все это передать так, чтобы можно было «ощутить, пощупать, услышать» плоды «ясновидчества», обеспечить общение «напрямую от души к душе, когда в ход пускается сразу все — запахи, звуки, краски». Рембо назовет «алхимией слова» подобное письмо — емко-внелогичное сопряжение сполохов грезы наяву и как бы строительство из них заново на бумаге, по отринувшему оглядку на достоверность разумению, волшебных замков своих заветных помыслов в противовес «юдоли» крохоборческого здравого смысла.

В результате собственно «ясновидчество», на стадии своей подготовки напоминавшее скорее мистическое прозрение, перерастает — и тем оно отлично от «орфического» томления маллармеанцев — в волевое, «магическое» сотворение и последующее побудительное воздействие: для Рембо дело вовсе не в том, чтобы навевать несбыточные сладкие сны, а в том, чтобы пророчить достижимость небывалого, заражать им, приглашать к нему и подталкивать, а тем самым нести полезную службу «поэта — умножителя Прогресса», быть для людей «похитителем огня».

¹ Пространные выдержки из них приведены в статье: Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков в поэзии. — Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М., 1982, с. 238—242.

Исполнением возложенных на себя Прометеевых задач и была для Рембо работа над «Озарениями», как и над предшествовавшими им, часто песенными по ладу «этюдами ничто» 1872 года. Затмения и зарницы его душевной жизни здесь словно опредмечены — не рассказаны, описаны или поведаны, а воочию, вещно и зримо — либо, в других случаях, чистой музыкой слов — явлены в ликах сказочной вселенной, которая послушно принимает свой вид в зависимости от перемен в настрое грезящего взора. Феерия вымышленного, но мнящегося неоспоримо действительным бывает у Рембо катастрофична, чаще она празднично лучезарна, перевозданна, выглядит тем самым обретенным раем, о котором мечтал Бодлер.

Вновь она пред нами.
Вечность? Да! Она!
Солнце над волнами,
Ширь, голубизна.

О душа — дозорный —
Тихо присягнем
Ночи иллюзорной
Огнеликим дням.

Нам похвал не надо,
Сброшен груз страстей,
Здесь простор, свобода,
Взвейся и летай.

«Вечность». Перевод А. Ревича

В причудливых сгустках оплотнившегося вымысла «Озарений» нет отсылок ни к однажды случившемуся, ни к вызвавшему их переживанию. Рембо охотно соглашался, что он «один владеет разгадкой сих диковинных шестивий» («Парад»). И советовал ее не доискиваться, а бесхитростно довериться каждому «ясновидческому озарению», принять их как самозаконную данность.

Однако умонастроение, которым овевало большинство этих зарисовок пригрезившегося, все-таки улавливается. Оно — в запальчиво-горделивом торжестве всеведущего, вездесущего и всемогущего хозяина-«теурга» мировой жизни, который волен лепить ее по собственному хотению, даже произволу, она же бесконечно податлива на запросы своего повелителя. Подчас это высказано прямо: «Я созерцаю, как спадают покровы со всех тайн: религий и природы, смерти, рождения, грядущего, минувшего, космогоний, самого небытия»; «Я — изобретатель намного достойнейший, чем любой

мой предшественник; музыкант, сумевший подобрать ключ к любви» («Жизни»). В других случаях это скорее подсказано: «От колокольни к колокольне я протянул канаты, гирлянды — от окна к окну, золотую цепь — от звезды к звезде, и я пляшу» («Фразы»). Но и тогда, когда Рембо вроде бы умалчивает о своих восторгах «победителя судьбы», они внедрены в самую ткань его счастливых наваждений уже тем, что скрывающие нас естественные законы тут отменяются, как угодно переиначиваются. Здесь словно сбылось предсказание Иоанна Богослова о блаженных временах, «когда времени больше не будет»: совпали мимолетное и вечность, стрелки часов замерли на солнечном полудне, твердые тела текут, а туманы и тени каменеют, земля и небеса меняются местами, любые превращения возможны. Потому-то «в лесу... есть собор, устремленный ко дну, и озеро, взмывшее ввысь», а «в недрах земных... встречаются кометы с лунами, моря со сказками» («Детство»). Да и в самом письме у Рембо порывистые повелительные возгласы перемежают череду эллиптически кратких назывных оборотов, которые стыкуются друг с другом впрямую, без объясняющих прокладок, точно внушая, что воля ума, соединившего все эти разномастные крупницы, — совершенно достаточное оправдание их встречи.

О разум нетленный и бесконечность вселенной!

Тело его! Вожделенное освобожденье, волна благодати, слитая с новым неистовством!

Явление его, явление его! Страдальцы, простерты ниц, встают у него на пути.

Его сиянье! Исчезновенье гула страданий и скорби в музыке более мощной.

Поступь его! Шествие неисчислимо древних нашествий.

Он и мы! Гордость, куда благодатней милосердия утраченного.

О мир! О светлая песнь новых бед!

«Гений». Перевод Н. Стрижевской

Рембо в «Озарениях» возвещает пришествие повинующейся ему нови и как бы расколдовывает ее своим воображением, жаждущим засвидетельствовать безраздельную власть свободно творящего духа над косной плотью вещей.

Мечты о таком всемогуществе питал во Франции еще Нерваль: «Я не прошу у Бога менять что-нибудь в событиях, но изменить меня относительно вещей: даровать мне способность сотворить вселенную, которой бы я сам распоряжался, власть повелевать моей вечной грезой вместо того, чтобы ее претерпевать. И тогда я буду поистине богом»

(«Парадоксы и истина», 1844). Рембо первым — хотя далеко не последним — сделал эту установку краеугольной не просто для своих воззрений, но и для самой своей «алхимической» поэтики. Сложность — и причина двусмысленности взаимоисключающих подчас заветов, черпаемых у него, — состоит, однако, в том, что он же одним из первых этот принцип и развенчал.

Уже в самих «Озарениях» мелькают тревожные догадки о каверзном подвохе, таящемся в соперничестве колдовских чар грезы с действительным распорядком вещей: о подмене искомой переделки жизни перестройкой собственного жизневиденья, ничего по существу не обновляющего, зато стократ усугубляющего разрыв между «похитителем огня» и обычными смертными, чьему благу он как будто собирался послужить. Оттого-то за «Озарениями» последовала (по другим, довольно веским предположениям — работу над ними перемежала) лихорадочная до надсадности расправа над всем, чему раньше Рембо поклонялся.

Исповедальный самоотчет о хрупком блаженстве охоты за миражами и той муке, на какую он себя обрек, когда признал «священным расстройство разума», обратив свой душевный раздрызг в родник горячего вдохновения, Рембо назвал без всяких недомолвок — «Пора в аду». Он поведал там начистоту «историю одного из безумств» — свою «веру в любое волшебство» и пробы «писать безмолвие, ночи, несказанное, головокружения», «приучить себя к простейшим галлюцинациям», дабы подкрепить ими «магические софизмы». В конце концов «мое здоровье оказалось под угрозой. Ужас подступал отовсюду... Я был проклят радугой. Счастье сделалось для меня злым роком, угрызением совести, точащим меня червем» («Алхимия слова»). Опустившись на самое дно своего умопомрачения, чтобы все в себе понять и очиститься, Рембо преисполнен решимости стряхнуть мóрок, отправиться вскоре «через реки и горы славить новый труд и новую мудрость» («Утро»).

Как только Рембо выяснил для себя, что лирическое чародейство — не чудодейство, не может удовлетворить его донельзя завышенных, «теургических» домогательств, а на меньшее он не был согласен, он охладел и к писательскому делу, к которому был предназначен самой своей исключительной одаренностью. И вместо сочинительства принялся за труд житейски насущный, нечто вроде «возделки своего сада» — исход, который под занавес книги «Пора в аду» глухо предсказан: «Я! я — возомнивший себя магом и анге-

лом, избавленным ото всякой морали,— я спустился на землю, снедаемый жаждой отыскать на ней мой долг — и заключить в объятия шершавую действительность. Пахарь!» («Прощание»). Находки в приемах «овнешненной» передачи приливов и отливов мятежной, смятенной внутренней жизни, сделанные Рембо-«ясновидцем» в погоне за своей недостижимой целью, для него самого были обесценены вместе с ее крушением и выкинуты в сердцах из памяти.

Потомки предпочли не прислушаться к повзрослевшему и ожесточившемуся Рембо, распорядившись по-своему — с бережностью почти благоговейной — обломками дерзания этого отрока Икара, принявшего себя однажды за Прометея. Вслед за первым, аполлинеровским поколением «авангарда» все мастера неклассической лирики во Франции будут повторять клятвы верности «ясновидчески-теургическим» принципам Рембо¹. Две трети века спустя Элюар со всем возможным усилением воздаст хвалы «воображению, изжившему в себе инстинкт подражания»: «Поэзия ничему не подражает, она не воспроизводит ни линий, ни поверхностей, ни объемов, ни лиц, ни пейзажей, ни ситуаций, ни катаклизмов, ни чувств, ни памятников, ни пламени, ни дыма, ни сердца, ни ума, ни ужасов, ни благодати, ни огорчений, ни красоты... Она изобретает, вечно она творит заново».

Одну из самых для себя подходящих поисково-испытательных площадок такое бесконечно возобновляемое изобретательство открыло в том оксюморонном жанровом образовании, каким утвердилось в последней трети XIX века французское стихотворение в прозе. При переводе на русский словосочетание *poème en prose* надо бы брать в кавычки: у французов стиха-то здесь нет и в помине. Нет ни повторяющейся одноразмерной плавности, ни хотя бы легкой, время от времени дающей о себе знать версетной ритмизации, ни окказиональной рифмизации. Наоборот, стихотворение в

¹ Россию подобные «теургические» взгляды на художественное творчество также не миновали, хотя и не прижились здесь, в отличие от Франции, сколько-нибудь прочно. «Искусство в мире бытия начинает новые ряды творений,— писал в 1911 г. А. Белый.— Художник — бог своего мира. Вот почему искра Божества, запавшая из мира бытия в произведение художника, окрашивает художественное произведение демоническим блеском... Художник противопоставлен Богу. Он вечный богоборец». — Белый А. Арабески. М., 1911, с. 152. Равным образом и для Вяч. Иванова поэт — «Феург... тайновидец и тайнотворец жизни». — Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916, с. 134. Переосмысленные отголоски этих воззрений есть и у следующего поколения русских лириков — у Мандельштама и особенно у Хлебникова.

прозе зачастую противоположность тому, что именуется «поэтической прозой» за свое более или менее очевидное метрически упорядоченное благозвучие. Уже в «Парижской хандре» Бодлера, где эта внестиховая разновидность лирики сложилась, хотя и сохранив пока остаточные повествовательно-описательные приметы, вполне осмысленной целью работы со словом была *«музыкальность без размера и ритма»*, достаточно гибкая и вместе с тем неровная, чтобы примениться к лирическим движениям души, волнистым извивам мечтаний, порывистым прыжкам сознания». Заведомый отказ от всякой, даже подспудной, просодической канвы исходен и для «Озарений» Рембо, в которых французское стихотворение в прозе окончательно обрело чистоту собственно лирического смыслоизлучения, не нуждающегося ни в какой посторонней поддержке в виде рассказа или зарисовки. С тех пор, породив в словесной культуре Франции XX века мощно разветвленную отрасль, стихотворчество в прозе всякий раз, в каждом своем образце, являет собой вызов просодическому бытованию лирики, мятеж против стихосложения как обязательного для классики способа организации лирического высказывания — признака его несомненной «поэтичности». В каждом очередном случае это исключение из вековых правил, их намеренное нарушение — заявка на непривычность, неканоничность своего устройства и облика.

Знаменуемая отсутствием версификационных приемов как бы отмена канонических упорядоченностей при стихотворчестве в прозе не есть, однако, провозглашение полнейшей неупорядоченности, торжество хаоса. Напротив, одновременно это — полагание другой, собственной упорядоченности, весьма тщательной, хотя и обходящейся без набора средств, которые завещаны каноном. Рука об руку идет расчистка строительного участка от сложенных по старинке сооружений и возведение на нем здания сообразно воле и закону самого зодчего. Историческая поэтика стихотворения в прозе крайне трудна, поскольку должна быть классификацией сплошь исключений, и пока что ждет своего часа. Но из уже сделанного для ее подготовки (в частности — работами Сюзан Бернар) явствует, что оно структурировано, сбито и выстроено гораздо крепче, плотнее, чем отрывок обычной прозы, при всей изощренной тонкости скрытых нестиховых скреп. В одних случаях они по преимуществу риторико-синтаксические (резко колеблющаяся длина предложений, перепады от распространенности к рублено-назывной краткости и

обратно, подобие или несходство их строя), в других это лексико-этимологическая игра, в третьих — перекличка созвучий или их нарочитая разноголосица, в четвертых — графический рисунок текста. И почти во всех случаях сшибка то взаимоусиливающих, то взаимопогашающих ударных метафорических сближений, вместе образующих поле повышенной смысловыразительной напряженности.

Но какими бы ни были силовые линии, обеспечивающие ему внутренне собранное и завершенное в себе единство, они неизменно одноразовы, годятся применительно к данной пьесе и непригодны для других. Они не расширяют какую-то выбранную среди уже существующих просодическую схему, а изобретательно найдены, так сказать, *ad libitum* — в свободном поиске, без послушания внеположным ему предписаниям и правилам, по независимому от них разумению. Между двумя полюсами этого поля — между подразумеваемым бунтом против освященного давностью порядка и учреждением порядка неповторимо своего — и вспыхивает дуга ослепительного разряда, одной из крохотных искр которого, накалившись до предела, всегда выглядит жанровый парадокс — стихотворение в прозе. Невольно понуждая нашу восприимчивость к добавочному напряжению тем, что она так и не встречает ожидаемого обычно стихового костяка, к концу же покоряя своей подспудной, скорее удивленно угадываемой, чем распознаваемой слаженностью, оно служит острейшим возбудителем мгновенного переживания раскрепощенности человеческого духа, наделенного даром открывать и созидать *бес-*подобное — делать былью дотоле никогда ни в жизни, ни в культуре не бывшее.

Подстраиваясь к ходу цивилизации

Гийом Аполлинер

В эту тянущуюся от Рембо, подкрепленную учебой у научного изобретательства и послесезанновской живописи философию лирического поиска «авангард», прежде всего в лице своего вождя Гийома Аполлинера (1880—1918), вносит немаловажные поправки, перерабатывая ее в духе снова обретенного доверия к становящейся действительности, к текущей истории.

Самая из них ключевая — совсем другое переживание времени. Рембо в своем «ясновидчестве» эсхатологичен, жаждет избавиться от временных пут, вольным прыжком

переселиться в царство вневременного, и в этой вражде к неумолимой власти времени он, при всей своей из ряда вон выходящей самобытности, один из сыновей «конца века», для которых их эпоха — сумеречное безвременье, гиблое стоячее болото: если там что-нибудь и меняется, то по закону гниения. Жизнечувствие Аполлинера насквозь исторично в том смысле, что среди лириков Франции он не имеет, пожалуй, себе равных



Гийом Аполлинер.
Рисунок Мориса Вламинка

по чуткости к ходу вещей во времени, к нагруженности каждого сегодня своим вчера и чреватости своим завтра. Именно отсюда помыслы, всегда владевшие Аполлинером, послужить упрочению «связи времен»: нечасто встречаются одержимые изобретательством реформаторы, которые бы не просто с его ненасытной любознательностью дорожили культурой былых веков, но и так успешно, как он, продвигались колеями преемства, прежде чем замахнуться на коренные преобразования, да и тогда сохранили бы право на аполлинеровское самоопределение: «Я никогда не поступал как разрушитель, всегда как строитель».

Правда, сознание вписанности в необратимый поток дней поначалу и у Аполлинера, успевшего в молодые годы хлебнуть воздуха «конца века», далеко не бестревожно, хотя уже тогда подернуто дымкой меланхолии, смягчающей трагическую горечь. В неукоснительно, подчас не без стилизации традиционном, по большей части раннем пласте первой его книги, «Алкоголи» (1913), Аполлинер — кровный потомок

средневековых певцов поманившей было, но незадавшейся «любви-злосчастия», немецких романтиков с их умиленной памятью о патриархально-легендарном, Ламартина и Верлена с их напевной грустью. Источники аполлинеровской печали — древнее, извечное для народных заплачек и позднейших элегических дум сетование: река жизни неустанно катит свои воды и есть не что иное, как вереница невосполнимых утрат, преходящих радостей, развеянных мечтаний, остывших страстей:

Уплывает любовь как текучие воды
Уплывает любовь
Как медлительны годы
Как пылает надежда в минуту невзгоды

Пробил час наступает ночь
Я стою дни уходят прочь

Вновь часов и недель повторяется смена
Не вернется любовь
Лишь одно неизменно
Под мостом Мирабо тихо катится Сена

Пробил час наступает ночь
Я стою дни уходят прочь.

«Мост Мирабо».
Перевод Н. Стрижевской

Не чужд жалоб на быстротечность дней и другой, отчетливо неклассичный пласт «Алкоголей» — по словам самого Аполлинера, плод «исканий лиризма нового и одновременно гуманистического», решительной подстройки «старинной стихотворческой игры» к обстановке людного города с его сумятицей, оглушительным размахом, причудливой путаницей обычаев стародавних и нравов только что народившихся. Ход меняющего все на свете времени и здесь для Аполлинера неперемнная мыслительная призма. Однако он несет теперь с собой не одни безутешные потери, но и вдохновляющие свершения. В свою очередь, они вскармливают надежды на еще более щедрую жатву в будущем («Холмы»). Не впадая в розовое благодушие, Аполлинер тем не менее захвачен зрелищами постоянно революционизирующей саму себя действительности, которая сотворена умелыми руками и пытливым умом — той могучей цивилизацией, что пьянит его ничуть не меньше, чем нетронутая природа. Внемлющее любой мелочи опознавание перемен во всем, от облика городских улиц до строя душ, само по себе оказывается увлекательным лирическим путешествием в краю сегодняшних чудес, не

уступающих тем, что изговаривал вымысел Рембо. И Аполлинер зачастую просто-напросто перебирает свои встречи незначай с этим диковинным, стоит только свежо взглянуть и счастливым попаданием свести вместе понятия, далеко отстоящие друг от друга, в образе взрывном из-за своей крайней неожиданности: «Пастушка о башня Эйфеля стадо мостов блеет у ног твоих поутру»; «Бог умерший в пятницу и оживший в воскресенье // Христос взмывает к небесам выше всех пилотов// ему принадлежит мировой рекорд высоты» («Зона»)¹.

Измученная приглядка к окружающему и самому себе, смесь буднично простого и чарующе странного, вселенского и заветно личного, сердечности и остроумия, ученых мифологических намеков и свежей газетной хроники — основные способы аполлинеровского обживания нови. Готовность удивляться, вскрывая подобие вещей разновременных и разнопространственных, помогает тут высекать из заурядной, вроде бы неказистой подробности вспышку многозначно емкой метафоры, долженствующей дать снимок жизни в ее прихотливом движении. И тем самым нести в себе угадку «предположительной истины» будущего — предсказываемых Аполлинером дней «неопалимого Разума» («Рыжекудрая красавица»).

Смена ценностно-смыслового знака у аполлинеровского переживания времени — с минуса на плюс — настолько существенна, что дает о себе знать в самом построении «Алкоголей». Аполлинер как бы предпринимает в первой половине книги нисхождение в недра памяти удрученного сердца, дабы возродить дорогие ему призраки рассыпавшейся в прах любви. Но тщетно: ее заклинание-воскрешение в песнях оборачивается прощальным изживанием, после чего, во второй половине, пробивается и крепнет, пусть не без колебаний, устремленность к иным, обнадеживающе влекущим к себе далям, порыв навстречу другим небесам и щедрому солнцу. Подспудный стрежень «Алкоголей» неспешно и без прямолинейности — со своими завихрениями, попятными струями, рывками вперед — несет от песен бесприютного скитальчества к выплеснувшейся под занавес хмельной ра-

¹ Невольно приходит на ум позднейшая и, разумеется, переосмысленная кинометаморфоза этого сближения из программной аполлинеровской «Зоны» — зачин «Сладкой жизни» Феллини: вертолет над Римом тащит за собой по воздуху деревянную статую Христа. О «киномонтажности» ряда образных структур французской лирики XX в. см.: Б о ж о в и ч В. Поэзия зрительных образов. — «Вопросы литературы», 1978, № 5.

дости ощущать себя раблезианской «глоткой Парижа», утоляющей жажду из урожая виноградников всех уголков Франции. И это сок тех самых виноградных гроздьев, что оплодотворило кровью своих полуденных лучей встававшее на заре в последней строке «Зоны» «солнце с перерезанной шеей», которое горизонт, будто топор гильотины, каждое утро отрубает от тела Земли.

В следующей аполлинеровской книге, «Каллиграммы» (1918), заверения о тесной личной всепричастности к самым дальним и совсем близким, стародавним, сегодняшним и будущим событиям мировой жизни прозвучат еще громче, вопреки невзгодам окопной страды:

И я вместе с ротой своей влился в вязкую сладость войны
и растекался вдоль длинных окопов
Короткие выкрики вспышек возвещают о том что я здесь
Я прорыл себе русло в котором теку разветвляясь на сеть
бесконечных притоков
Я в траншее переднего края но в то же время и всюду
а точнее я лишь начинаю быть всюду
Я предвестник далекой эпохи
Но ее наступленья придется ждать дольше, чем ждали полета Икара

Я завещаю грядущему жизнь Гийома Аполлинера
Который был на войне и одновременно везде
В тыловых городах на счастливых бульварах и скверах
В каждой точке земли и в заоблачных сферах
В тех кто гибнет сменяя ногой загражденья
В лошадях в лицах женщин в лафетах
В зените в надире во всех четырех странах света
В особом накале который бывает лишь в ночь перед боем

«Чудо войны». Перевод И. Кузнецовой¹

Испытывая, как и Рембо и по-своему Малларме, потребность чувствовать себя подключенным к тайнам мирового всеединства, Аполлинер в свою очередь вверяет себя покровительству легендарного Орфея, который «изобрел все искусства, науки и, будучи сведущ в магии, знал грядущее». Однако же, в противовес Малларме, он не бьется над извлечением квадратного корня всех вещей — их единосущей непреложности, а ждет «орфических» озарений от самого бурлящего вокруг жизненного круговорота. Он гостеприимно впускает в поле своих наблюдений своенравную случайность, будь то врезавшееся в память уличное происшествие, редкое ученое или просторечное словечко, поразивший своей броскостью

¹ Аполлинер Г. Избранная лирика. М., 1985.

бытовой штрих, мелькнувшее в уме фантастическое допущение. И предоставляет всем кусочкам этой мозаики прихотливо сочетаться или размежевываться с соседними — столь же по видимости случайными, чтобы их внезапные пересечения пролили непривычный свет на своеобычность и каждого из них, и всего, что к ним вплотную или отдаленно прилегает. Единство целого тут не задано выдержанностью правильно и плавно разворачивающегося письма в одном ключе, а вырастает из чересполосицы разнотемья — свободного монтажа впечатлений и мыслей, очутившихся друг подле друга вопреки своему несходству; сращение их между собой не нуждается ни в каких обоснованиях, кроме воли безошибочно меткого воображения и чутья.

Рассеянный строй такой, не вытянутой в линию и не стянутой к своему центру, а тем не менее упорядоченной лирической россыпи перестал бы быть самим собой от принудительной просодической размеренности и нуждается если не обязательно во внестиховом «инобытии», как в «Озарениях» Рембо, то по крайней мере в извилистом, местами расширяющемся, местами суженном русле стиха свободного. У Аполлинера он минует, как и река времени, свои привольные плесы, тесные горловины, тихие заводи, крутые излучины. И всякий раз меняет свой лад на перепадах от признаний в самом сокровенном, оброненных как бы мимоходом, к нестесненно громкому красноречию либо, наоборот, к непритязательной устной беседе; от строк распространенных, как цепочки из двух-трех звеньев, — к совсем кратким, выпукло подвешенным посреди пустоты пробелов-отбивок. Но при всех своих метаморфозах это разнопорядково-безразмерное течение исповеди остается в берегах всегда и везде верного себе аполлинеровского голоса. Непринужденный и вместе с тем проникновенный, он изощренно подвижен в своих отливах, приливах, переливах из отрывков обиходно-разговорных в звонкий метафорический мазок или в периоды стройно подтянутые, чеканные, где письмо классической выделки выглядит вдвойне классичным из-за своего неклассического окружения.

Пред вами человек не чуждый здравых мыслей
Я жизнь постиг и смерть насколько мог постичь ее живой
Немало испытал и горестей и радостей любви
Способен бы кого-то в чем-то убедить
Немало языков освоил
И странствовал немало
Был на войне как пехотинец и артиллерист

Был ранен в голову и трепанирован под хлороформом

Хочу я быть судьей в той давней распре традиции с открытием
Порядка с Риском

Вы чьи уста подобье уст Господних
Уста которые и есть порядок
Имейте снисхождение к нам не сравнивайте нас
Искателей и следопытов
С великими в ком образец порядка
Ведь мы вам не враги
Хотим открыть для вас обширный дивный край
Где тайны пышный цвет дается прямо в руки
Где столько новых красок и огней не виданных доньше
И тысячи видений бестелесных
Ждут воплощенья
Хотим разведать область доброты безмолвный необъятный материк
А также время которое направить можно вперед и вспять
Так снизойдите ж к нам сражающимся на границе
Грядущего и бесконечного
Грехи простите нам и заблужденья

А лето близится оно приходит разом
Весна моя прошла и юность позади
О солнце о пора когда так пылок разум
Я жду приди
Как форма строгая приди ко мне приди же
И вот она уже явилась и пьянит
Влечет меня к себе сильнее чем магнит
И обретает вид
Одной красотки рыжей

Ведь этих медных прядей пыл
Как молния чей свет застыл
Так пламенеет луч случайный
На золотистой розе чайной.

«Рыжая красотка». Перевод А. Ревича

Опробованный во Франции еще в конце XIX века свободный стих именно у Аполлинера используется во всеоружии своих задатков. Вольное неравнострочие вкупе с несплошной рифмовкой дают вместо моноритма полиритм — отнюдь не беспорядок, а контрапунктическое звуковиденье жизни как совокупного множества слагаемых. Они находятся в отношениях взаимодополнительности (частный ее случай — противоположности) друг к другу и движутся в пространственно-временном поле не по ленте, а взброс и перемененно: стремительно, замедленно, плавно, вяло, лихорадочно.

Сведение их к всеисчерпывающе-непреложному, «основополагающему ритму» — знаменателю всех ритмов — еще

могло рисоваться задачей, посыльной Малларме с его избранным сознанием своей вхожести в святая святых всех истин, где пестрота дробных ограниченных смыслов снята в чистом, распрямленном и потому нетленном Смысле — совершеннейшей полноте возможных совершенств, светском подобии божественной Мудрости. Но такая даруемая разве что верооткровением или культуроскратическими подражаниями ему эзотерическая цель меркла, коль скоро самосознание «авангарда», теснившего маллармеанство, проникалось чувством исторично локальной невечности и неповсеместности, сущностной подвижности уклада всякой работы в культуре. И следовательно, отвыкало мыслить свое дело так, будто оно покоится на устоях во веки веков неизменных и повсеместно пригодных по причине их «абсолютности» — то есть на посылах религиозного или квазирелигиозного толка. Зато строило себя, оглядываясь отныне не столько на священное, сколько на просвещенное — созвучно научному знанию, для которого все абсолюты в конце концов относительны, все непререкаемости рано или поздно оспоримы, все однажды найденное служит почвой для дальнейших поисков. Пуповину, еще соединявшую философию французской лирики «конца века» с христианскими воззрениями, «авангард» на пороге нашего века покусился перерезать окончательно. Не будет поэтому чрезмерным огрублением сказать, что приспособленный им для передачи множественно-дополнительного переживания разноструйного потока действительности свободный стих вряд ли смог бы прижиться в словесной культуре без тех сдвигов, которые повлекло за собой упрочение к XX веку в странах Запада первой на земле за всю историю человечества цивилизации преимущественно безрелигиозной, независимо от того, судить ли о ней по неуклонно тающей горстке прихожан в соборах или по самой природе ее духовно-мыслительных образований.

Разумеется, рабочее орудие культуры — прием — обычно и используют, и воспринимают без того, чтобы всякий раз отчетливо осознавать неявные, доконцептуальные смыслы, которые вызвали его когда-то к жизни и которыми он исполволь начинен. Докапываться до таких смыслов-предпосылок, ускользающих от обыденного рассудка, — дело аналитики, на то она и существует. Не упорствуй она в стараниях вскрыть прячущееся за очевидностями, люди по сей день держались бы мнения, будто Солнце вращается вокруг Земли, а сама Земля — плоская.

Как бы то ни было, во Франции, да и не в одной Франции, именно тот вид подстройки лирического письма к цивилизации XX века, который разрабатывался в кругу Аполлинера, был в конце концов бесспорно предпочтен и надолго возобладал.

Среди шедших непосредственно по аполлинеровским стопам и находился смолоду Поль Элюар.





Жизнь как путь, каждый очередной отрезок которого являет собой продвижение в поиске, со своими находками и своими потерями,— нет ничего естественнее этого привычного мыслительного ключа к пониманию любого из мастеров культуры всех веков и всех народов. И все же особенно он уместен, решительно необходим применительно к таким неклассическим классикам лирики в XX столетии, как Маяковский, Арагон, Незвал, Бехер, Неруда или Элюар. Наряду с разительной свободой письма их роднит сделанный однажды и бесповоротно коренной выбор — поставить свое слово на службу революционному делу. Каждый из них рано или поздно к этому пришел, но именно пришел — пришел издалека и не сразу. Очевидно вместе с тем, хотя нередко и забывается, что подобные подступы вряд ли одолимы без отработанной предрасположенности к шагам именно в эту, а не другую сторону.

Чуть ли не каждый раз, когда заводят речь о пути Поль Элюара, где-то по соседству с его именем ложатся, подобно тени, слова, сказанные им о себе в 1947 году: «От горизонта одиночки к горизонту всех». Но тень есть тень и, в зави

симости от угла падения света, почти всегда столь же обманчива, сколь и неотчуждаема: сжимаясь или растягиваясь, она действительные очертания предмета искажает. Когда же она отброшена какой-то его частью, резко выступившей в ущерб всему остальному, их и вовсе бывает трудно опознать. Нечто похожее произошло и в случае с крылатым элюаровским изречением. Сам Элюар подразумевал в нем мучительные месяцы своей биографии, последовавшие за смертью жены, а никак не всю пройденную им дорогу длиною в жизнь. Долголетние искания и в самом деле распахнули перед ним горизонты всех людей. Но утверждать, будто кругозор Элюара раннего замкнут горизонтом одинокого затворника, значит допустить неточность, граничащую с упрощением.

Да, в его жизни и писательской судьбе случались тяжелые полосы, когда «одиночество преследует по пятам своей злобой». Однако он никогда не принадлежал к числу смиренных жертв этого преследователя. «Есть слово, которое всегда меня воодушевляло,— признался он однажды,— слово, заслышав которое я испытал сильную встряску, великую надежду, самую великую — надежду победить власть разрухи и смерти, тяготеющую над людьми. Слово это — братание». И запало оно в душу Элюару впервые еще тогда, когда ему, солдату, было двадцать с небольшим и он вступал во взрослую жизнь в окопах вместе со своими сверстниками из поколения «потерянных».

Огонь — чтоб жить

Груз прожитого и передуманного за плечами у новобранца Эжена-Поля Гренделя (позже для подписи на своих книгах он возьмет фамилию бабки по материнской линии — Элюар), получившего повестку через неделю после того, как ему исполнилось 14 декабря 1914 года девятнадцать, был куда легче походного вещмешка. Беззаботное детство в городке Сен-Дени, где отец служил бухгалтером, пока не завел собственного дела. Переезд с семьей в Париж. Усердные школьные занятия, поиски редких книг в ларьках букинистов на набережных Сены. Полтора года, проведенные из-за болезни легких в высокогорном швейцарском санатории, и встреча с лечившейся там русской девушкой Еленой Дьяконовой, подругой сестер Цветаевых; в 1917 году, перебравшись в Париж, она станет женой Элюара (а еще десять лет спустя уйдет от него к Сальвадору Дали). Элюар звал

ее Галя, и ей посвящены первые пробы его пера. И хотя вскоре он отрекся от двух своих юношеских книжечек, сочтя их слишком ученически неловкими, тем не менее это — пусть робкие, но совершенно непосредственные предвестья того «долгого любовного раздумья», каким виделась ему вся его лирика за сорок лет без малого.

Залечив болезнь, хотя и не вылечившись вполне (слабость легких давала о себе знать на протяжении всей его жизни), Элюар едва успел завершить учебу, как ему пришлось неловкими руками крутить обмотки и кутаться в не по росту сшитую шинель. Солдат нестроевой службы, он был назначен санитаром в госпиталь и четыре военных года провел в тылу, досадуя на свой недуг, вынуждавший отсиживаться вдали от передовой. Всего на несколько недель в январе—феврале 1917 года ему удалось добиться отправки с пехотным полком на фронт, откуда он вскоре был отослан назад с острейшим приступом бронхита.

Незадолго до этого испытания себя под обстрелом Элюар сумел отпечатать на гектографе тетрадку своих стихов «Долг». Скупое и просто рассказал он здесь об участии своих вчерашних однокашников, ныне однополчан, оторванных от родного дома и среди слякоти, холода, невзгод уставших надеяться на возврат похищенной у них радости жить, не остерегаясь каждую минуту смерти. К сетованиям одного из заложников «чужой войны» на свое злополучие в расширенной книжке 1917 года «Долг и тревога», изготовленной уже типографским способом, прибавятся пропитанные едкой горечью мысли фронтовика, побывавшего в окопной мясорубке и больше не склонного послушно принимать навязанный ему долг. Обыденные подробности солдатских трудов и дней складываются у раннего Элюара в развенчивающее трескотню ура-патриотов личное свидетельство об исторической трагедии поколения обреченных умирать и убивать, которым однажды сунули в руки ружья и послали копошиться в траншейной грязи во имя того, что их школьные учителя величали «цивилизацией» и что обернулось братоубийственным одичанием. Еще вчера они «грелись в зимнюю стужу у приветливого очага», а теперь затерялись среди «печальных земель, где люди безумно устали, устали за радостью гнаться» и где они без передышки «воздвигают дворцы» землянок, укрытий, пулеметных гнезд. И словно заповедь крепко усвоенного этим поколением неписаного окопного устава звучит элюаровский афоризм, в который отлилась премудрость вполне кротовьего землеройства:

Трудись в поту.
Копай нору —
Скелету согнуть дотла во рву.

Нелепица подобного образа жизни — и смерти — мучительна для Элюара прежде всего тем, что поглощенный этими занятиями человек отлучен от приветливой прелести земли и неба. Солдатские дороги, «дороги к слезам и крови», пролегают среди овсов, расцвеченных розовыми нитями клевера, меж долин, залитых золотистыми лучами солнца, где желтые каменоломни — словно плывущие по безбрежной зелени облака. Но путники в сапогах тут чужие: они бредут в походном строю, озабоченные чем-то своим. И шагающий в их рядах Элюар угнетен, раздавлен этой отчужденностью от щедрого покоя, раскинувшегося вокруг: «О, жить не в столь ужасном изгнании под этими нежными небесами!»

Пока у Элюара — и тут он близок другому солдату, Аполлинеру, с которым познакомиться не успел, но чью смерть в ноябре 1918 года оплакал в одном из писем как непоправимую личную утрату, — не встретишь того гневного вызова, какой был брошен тогда же в «Огне» Барбюса от лица ожесточившихся, доведенных до отчаяния «пуалю» виновникам кровавого лихолетья. «Мне было двадцать лет, и я воевал за наших хозяев — они нуждались в юных. Я был до того наивен, что даже не защищался; я получал удары, не помышляя их вернуть», — скажет Элюар много лет спустя, оглядываясь на свою молодость. Но он уже далек и от покорного всепрощения. «Одни ответственны за жизнь. Мы ответственны, — писал он отцу в январе 1916 года. — Другие несут ответственность за смерть, и они должны быть нашими единственными врагами». Летом 1918 года, когда по обе стороны колючей проволоки еще истекали кровью враждующие войска, Элюар выпустил в обход цензуры поистине «пораженческую» листовку со своими «Стихами для мирного времени». Он рисовал здесь возвращение под родной кров изнуренного солдата, который обнимет близких и снова обретет «ненужное» ему недавно лицо — «лицо, чтобы быть любимым, чтобы быть счастливым». Помыслы Элюара о тихом непритязательном счастье в кругу заждавшихся домашних казались пока несбыточны, но тем отчетливее слышался вложенный в них призыв. В противовес продолжавшим свирепствовать страстям разрушения и убийства Элюар славил заповеди иной мудрости — труда работника, сменившего винтовку и лопату для рытья братских могил на рубанок, плуг, перо:

Трудись.
Труд моей головы и моих натруженных рук,
Труд всемогущего бога, рабочей скотины труд,
Жизнь и наша надежда дней, и недель, и лет,
Наша любовь и насущный хлеб.
Трудись*¹.

Еще в разгар войны у Элюара зародилась и окрепла прометеевская мечта об огне, без которого не прожить здесь, на искалеченной снарядами, вытопанной, вымерзшей земле. «Чтобы жить здесь» — так и озаглавил он стихи, написанные им в 1917 году (хотя и напечатанные двадцать с лишним лет спустя, в самый канун другой мировой войны) и служившие ему затем неизменным исповеданием веры:

Лазурь покинула меня, и я развел огонь,
Огонь, чтоб с ним дружить,
Огонь, чтобы войти под своды зимней ночи,
Огонь, чтоб жить*.

В эту притчу, отзвук древней легенды о житнетворном пламени, вложено не прочитанное философическим книжником, а пережитое солдатом — и еще столькими призывниками кровопролитной страды! — в пору крушения ценностей, прежде мнившихся им незыблемыми. Обвал устоев поглотил осиянную лазурью благодать детства, когда природа великодушно одаряет нас своими богатствами — всем тем, с расстроганностью и тоской перечислит Элюар дальше, «что дал мне день: леса, кусты, поля пшеницы, виноградники и гнезда с птицами, дома с ключами, цветы и букашек, праздники». Клубы порохового дыма затянули небосвод, больше нет синевы над головой. Ночная темень опустилась на землю. И в непроглядном мраке вчерашнему подростку, ощутившему вдруг свою покинутость, одиночество на пороге зрелости, предстояло либо сгнуться, либо среди обломков лазурной тверди заново изобрести самому способ выстоять.

Первым делом, первым доказательством мужества не-

¹ Здесь и дальше, за исключением особо оговоренных случаев, стихотворные переводы из Элюара на русский, отмеченные *, принадлежат Морису Ваксмахеру и даются, как правило, по книге: Элюар Поль. Стихи. М., 1971 («Литературные памятники»). В остальных случаях приводится мой подстрочный перевод. («Литературные памятники»). В остальных случаях приводится мой подстрочный перевод.

Другие русские издания Элюара: Стихи. М., 1958; Избранные стихотворения. Перевод П. Антокольского. М., 1961; Стихотворения. М., 1985. Выходила у нас и книга избранной лирики Элюара в подлинниках: Eluard P. Choix de poèmes. Moscou, 1958.

сдавшегося человека стало разведение огня. Вызов тьме, стуже, вызов ненастью. Источник жизни и залог ее продолжения сотворен собственными руками, вопреки недоброй судьбе. Разожженное пламя рукотворно, в отличие от горней лазури, томившей некогда Малларме своей холодной прозрачной бесплотностью. Костер освещает, но и согревает, оживляет, возрождает. Простейшим актом созидания человек в беде вступает в противоборство с выпавшей ему злой долей, перед которой беспомощно страдательное созерцание.

Огонь несет не просто свет и тепло. Он отменяет затерянность: сотворивший пламя больше не одинок, он обрел друга, «чтоб другом быть ему», как сказано в подлиннике, он заложил краеугольный камень братства. Покончено с изгнаническим уделом: оправдание моего бытия — в бытии другого, в том, чтобы охранять и поддерживать костер. Пламя, в свою очередь, заставляет отступить морозную мглу, посылая волны тепла в недра земли — туда, где съежилась, притаилась замерзшая было и замершая жизнь. Огонь общается к тому скрытому под покровом тьмы и льда круговороту вселенной, что готовит не близкий пока рассвет и весенний рост побегов. И потому огонь возвращает надежду, придает силу, пролагает тропы к иной, лучшей жизни.

От безмятежного погружения в житейский поток, когда доверчиво принимается все от века данное, — через утрату беспечного блаженства и испытание катастрофой — к убежденности в своем призвании созидателя жизненного пламени — таково становление личности Элюара, как оно осмыслено им самим. Отныне для него «жить здесь» означает делить жизнь с другими. «Жить здесь» значит искать, как сделать жизнь лучше, как ее изменить. И пусть тому, кто развел в морозной ночи костер и, точно поглощенный своим кумиром огнепоклонник, «затаив дыхание, шум пламени ловил и теплый аромат вдыхал», еще не так скоро предстояло постичь, что огонь по-настоящему прометеев тогда, когда его поддерживают вместе с товарищами-единомышленниками, в гуще самой истории и ради освободительных задач. «Чтобы жить здесь» — подлинно манифест рано сложившегося элюаровского гуманизма, для которого «созидание» и «братство» понятия тесно сопряженные и первоосновные.

Провидеть в деревьях доски,
Провидеть в горах дороги,
В лучшем возрасте — возрасте силы —
Ткать железо, и камни месить,

провозгласил Элюар вскоре после приезда в Париж свое намерение быть на земле жизнестроителем.

Тупики дада-мятежа

В растерзанной послевоенной Франции эти добрые побуждения слишком быстро были, однако, отравлены и искажены. Жизнь мало-помалу втягивалась в слишком знакомую, до отвращения постылую колею, однажды уже приведшую к пропасти. В стране хозяйничали по-прежнему те, ради чьих доходов недавно истреблялись миллионы. Среди интеллигентов поколения Элюара, как всегда, нашлось множество приспособившихся: из осторожности, цинизма или просто по лености душевной они предпочли потихоньку врасти в наспех залатанный мирный быт и прозябание на службе, по возможности заполучить местечко потеплее. Другие, кто не мог и не хотел забыть пережитое в окопно-газовом аду, ощутили себя окончательно выбитыми из заскорузлого уклада существования, чреватого повторными взрывами, — отщепенцами в нем и ниспровергателями. Их душила ярость, презрение к культуре, еще вчера поставленной под ружье и рьяно обслуживавшей кроважанные лозунги. И они поднимали бунт против ценностей, которые достались им от благонравных предков.

Зачинщиками одного из таких запальчивых мятежей были приверженцы «дада» — этим словечком из лепета несмышленных детей румын Тристан Тзара, перебравшийся в Швейцарию, еще в 1916 году окрестил затею кружка своих друзей: устройство всяческих издевательств над привычными понятиями о словесности, живописи, музыке, над самим здравым смыслом. В 1920 году, по приглашению столь же вызывающе настроенных основателей авангардистского журнальчика «Литература» Андре Бретона, Луи Арагона и Филиппа Супо, вожак «дада» приехал в Париж. Вскоре дерзкое озорство ватаги дадаистов, наивное в своих угрозах разрушить дотла с помощью шумных богемных выходок здание христианско-торгашеской цивилизации Запада, оказалось если не самым значительным, то самым скандальным событием литературно-артистической жизни французской столицы.

Разношерстная дадаистская братия, собравшаяся спер-

ва в «пораженческом Вавилоне» — Цюрихе, а потом перекочевавшая в Париж, была не чем иным, как очередным «призывом» блудных — и нередко заблудших — сыновей добропорядочных семейств, и имела почти вековую духовную родословную, которая тянется по меньшей мере от поздних романтиков и первых «проклятых» во Франции. Самой преемственностью своего бунта против всего, что освящено блюстителями «приличного вкуса», эта одаренная молодежь свидетельствовала о хроническом недуге порядков и нравов, при которых от культуры ждут бездумной забавы вперемежку с хвалой своим мнимым добродетелям и сомнительным заслугам. Задыхаясь в спертom, застойном воздухе умственной жизни, отданной под надзор мещанину, презрев героинку чиновничьей карьеры, мудрость приходно-расходных книг, а заодно и блага, которые сулит привычка думать по команде, мятежные пасынки общества вновь и вновь устремлялись на свой страх и риск в поиски не высказанных ранее истин, еще не освоенных залежей духовности. Порой им и в самом деле удавались открытия, чаще они гибли пленниками тех самых идеологических сетей, из которых так иступленно вырывались, либо растрачивали себя на бури в стакане воды. Первая мировая война, сорвав с жизнеустройства, где они родились и выросли, чтобы сделаться пушечным мясом, все благообразные маски и обнаружив его разрушительную природу, довела этот неистовый микромятеж до возмешенного «дада» культурканнибальства.

Уже в Швейцарии Тзара придад ему вид «потешных» сбороищ, выглядевших от начала до конца мистификацией — оплеухой всем благопристойным обычаям. На концертах и выставках «дада» вместо музыки посетителям преподносили хаос шумов и утробных чревоуещаний, вместо живописи — «коллажи» с использованием лоскутков, жестянок и прочего утильсырья; вместо поэзии — абракадабру, сострюпанную по рецепту: берется газета, рвется на клочки, их бросают в шапку и встряхивают, извлеченные затем наугад обрывки складываются подряд и с выражением зачитываются вслух. В довершение кто-нибудь из устроителей оглашал очередной «манифест», наподобие следующего, принадлежавшего художнику Пикабия и озаглавленного вполне точно — «Каннибальский манифест дада»: «Честь покупается и продается, подобно заднице. Задница — изображение жизни, как и печеные яблоки, и от вас — серьезных — будет вонять хуже, чем от коровьего навоза. Дада же не пахнет ничем, оно — ничто, ничто, ничто.

Оно, как ваши надежды: ничто.
Оно, как ваши райские кущи: ничто.
Оно, как ваши кумиры: ничто.
Оно, как ваши политики: ничто.
Оно, как ваши герои: ничто.
Оно, как ваши живописцы: ничто.
Оно, как ваши вероисповедания: ничто.

Освистывайте, вопите, разбейте мне физиономию, а что дальше? Повторяю: вы — шляпы».

Как бы диковинно несерьезно ни выглядела эта бузотерская игра «взрослых детей, пылких, честных, ненавидевших всякий мрак, всякое примиренчество» (Арагон), она питалась умонастроениями далеко не беспочвенного протеста против порядков, ухитрившихся выхолостить и опошлить самые чтимые святыни. Спустя много лет Тзара вспоминал: «Дада родилось из бунта, который разделяли многие юноши и который требовал полного доверия личности к глубинным побуждениям своей натуры, без оглядки на историю, логику или расхожую мораль, на Честь, Родину, Нравственность, Семью, Религию, Свободу, Братство и прочие понятия, отвечающие исконным человеческим потребностям, но выродившиеся в скелетообразные условности, поскольку из них было выпотрошено первоначальное содержание».

В Париже дадаисты получили пополнение отчаянных выдумщиков и сорвиголов. Они то выпускали журнал с репродукцией «Джоконды», которой были подрисованы усы, и с «поэмами» в виде автобусного билета, наклеенного на чистый лист бумаги; то оглашали план «паломничества к историческим памятникам» с целью наметить те из них, которые подлежали разрушению, и первым в списке значился Лувр; то устраивали «литературные утреники», и на них в полной темноте под аккомпанемент трещоток и диких воплей из-за кулис разыгрывали скетчи с раздеваниями, свалками и оскорблениями сидящих в зале, которые в ответ забрасывали самозванных лицедеев тухлыми яйцами. Зачастую подобные скандалы выливались, впрочем, и в прямой политический выпад. Так, на «фестивале дада» в мае 1920 года Элюар в одеянии фокусника тесаком прокалывал и кромсал воздушные шары с начертанными на них именами видных членов правительства. Самой же дерзкой выходкой стал нашумевший «показательный суд» над властителем дум французских шовинистов, писателем Морисом Барресом, который в тот день даже вынужден был уехать из Парижа. На скамье подсудимых вместо него восседал деревянный истукан. В ходе заседания были заслушаны, по всем прави-

лам судопроизводства, речи «обвинителя» и «защитника», произведен «опрос свидетелей» и вынесен «приговор», изобличавший Барреса в «преступлениях против безопасности духа». Кошунственный в глазах столпов порядка, а если вникнуть, не такой уж нелепый «суд» принес его организаторам славу злонамеренных нарушителей общественного спокойствия.

Головокружительный перелом в мышлении, предпринятый «дада» по нехитрому правилу: «круши и делай все наоборот», — не мог, разумеется, ни поколебать торговлю поставщиков ходовых подделок под искусство, ни тем более стать почвой для плодотворной работы. С первых своих шагов он нес в себе предчувствие скоростного краха. Уже к 1923 году дадаизм сходит на нет, оставив после себя кипу зажигательных писаний, несколько курьезных страниц в парижской артистической хронике и довольно скудное наследие переживших его картин и книг. Впрочем, застрельщики его и помышляли ведь о том, чтобы низвергать, а не созидать, и не спешили выдать за вклад в словесность свои упражнения в тарабарщине. Зато в судьбы таких мастеров, как Арагон, Элюар, Деснос, этот эпизод вошел довольно прочно. Не как пора свершений — скорее как полоса отчаянных экспериментов и кризиса. Из тех, однако, кризисов, что именуются «кризисами роста». И потому хотя бы отчасти он послужил подготовкой к будущим их серьезным достижениям.

Элюар подвизался среди самых заядлых исполнителей дадаистских пощечин добропорядочному вкусу. Позади у него была та же безбедная юность, что и у остальных приверженцев кружка, и он тоже впервые в окопах почувствовал себя отверженным и разгневанным. Схожими были у него и духовные устремления. Элюар не менее пылко ратовал за уничтожение обветшалой рутины в культуре и помышлял о неведомых дотоле приключениях мысли и слова. Годы «дада» стали для него временем, когда кристаллизовалось его стихийное возмущение буржуазным укладом, а в пылком творческих исканиях, подчас весьма рискованных, он выработал свое особое лирическое жизневиденье и неповторимый строй языка.

Основанный Элюаром в 1920 году (совместно с лингвистом и литератором Жаном Поланом) журнальчик «Пословица» был не столько листком всеиспепеляющих анафем и широковещательных прокламаций, сколько языковой лабораторией, и выходил с эпиграфом из Аполлинера: «О уста,

человек ныне в поисках неведомого наречия, которому ничего не дадут грамматики былых времен». На страницах «Пословицы» Элюар пробовал выявлять заглохшие было родники свежей, незахвачанной, первородной речи и в самом что ни на есть ходовом языке — лозунгах и броских сентенциях, застывших фразеологических оборотах, газетных «шапках», разговорных присловьях, народных поговорках. Перестраивая грамматический порядок, изобретая фразы-перевертыши, сталкивая схожие по звучанию, но далекие по смыслу слова и целые обороты, он составлял то замысловатые ребусы, то, наоборот, возвращал стертым речениям их изначальную свежесть, блеск, лаконичную меткость. «Постараемся, а это трудно, остаться совершенно чистыми, — объяснял он свою задачу. — Тогда мы обнаружим, что нас связывает друг с другом. И ту противную речь, какой довольствуются болтуны, речь столь же мертвую, как венки на наших похожих лбах, обратим, преобразим в речь чарующую, подлинную, пригодную для взаимного общения».

К тому же стремился он и переноса сугубо лабораторные пробы в пределах одной-двух строк на более просторную испытательную площадку тогдашних своих книг — «Животные и их люди, люди и их животные» (1920), «Потребности жизни и последствия снов, предваряемые Примерами» (1921), «Повторения» (1922). Элюаровское завоевание чистоты задумано как постижение окружающего будто с азов — с простейшего обозначения того, на что упал случайный взгляд:

Тысячи птиц —
В костлявых капканах веток.
Тысяча веток —
В когтистых капканах птиц.

Перевод С. Северцева

Словно пронзительный луч врасплох и наугад выхватил из бесконечного изобилия жизни одну-единственную крупницу. Внезапная вспышка упавшего на нее света ничем не нарушает облика самих вещей: тут не рассказ, а прямой и честный показ, избегающий кружных пояснений и толкований, когда нетрудно подsunуть вместо истины досужий домысел. Запечатленному сообщена непреложность почти осязаемого. Подмеченное «невинным», как бы детским взором наблюдателя становится поучительным «примером» беспримесно чистого виденья для всех и каждого. Еще и потому, что сама речь здесь общезначима и общедоступна, лишена малейших уз-

ров, поразительно проста в своем тяготении либо к сжатой до предела безглагольной максиме:

Прекрасно в счастье,
Уродливо в несчастье,
Зримо для слепых,

*«Прекрасное»**

либо к перечню назывных предложений:

Тень снеговая,
Белое сердце, бедная кровь, сердце ребенка.
День.
Дни несхожи, прозрачны одни, а другие
Ненастны.
Небо, раскрытые руки, готовность принять
Небо.

*«Стареть»**

В строгой чистоте подобных миниатюр тем не менее нет и привкуса суховатой аскетической жесткости. У Элюара слово ожидают удивленные встречи с самим собой и другими словами, оно живет своей вольной — «самовитой» — жизнью, а образ, по наблюдению Т. Тзара, зачастую «схвачен в момент зарождения и утробного созревания», излучает еще тепло своего «недавнего сотворения». «Новорожденное» письмо и дает простоте элюаровского слога ту действительно «чарующую прелесть», о которой Элюар мечтал, — и с тех пор эта лирика, как метко сказал один из его младших собратьев по перу, К. Руа, подкупает своей «фосфоресцирующей обыденностью». Позже к Элюару придет слава певца тех «райских» прозрений, когда воздушная греза, похоже, сбывается, все кругом сияет улыбками безоблачного детства и вселенная предстает средоточием прозрачной лучистой чистоты. Такие «звездные миги» доступны Элюару уже и в начале его пути.

У одержимости чистотой настолько девственной, что все живое рядом с этим совершенством небезупречно, есть, однако, и свои подвохи, испытанные на себе когда-то Малларме. Спотыкался на них по-своему и Элюар, коль скоро вместе с товарищами по «дада» в безоглядном «восстании духа» не останавливался и перед самыми крайними перехлестами, доходя подчас до приписывания изначальной ущербности всему земному, обремененному житейской плотью. «Однажды будет сказано, — вырвалось как-то у Тзара, — что глаза, которыми смотрел мятеж, были пусты, в них не было человеческой радости».

Действительно, молодые бунтари с их запальчивой безудержностью не желали видеть окрест себя ничего или почти ничего достойного сохранения, и в таком случае сама чистота оказывалась чем-то «не от мира сего», невоплощенным и невоплотимым призраком. Упаси бог внедрить желаемое в жизнь — белоснежное платье мечты замараются, как только коснется этой грязи. Элюар горько сетовал, что его преследовали «галлюцинации добродетели», что он ощущал себя «повешенным на дереве морали» — того парящего над землей «нравственного абсолюта, предполагавшего недостижимую чистоту побуждений и чувств», к которому было, по свидетельству Тзара, устремлено все «дада». И самым жутким из этих наваждений для Элюара, как полвека назад для совсем, казалось бы, непохожего на него философического Малларме, был мираж совершенства, столь же безусловного, сколь и безжизненного:

Все наконец расплылось
Все изменяется тает
Разбивается исчезает
Смерть отступает

Наконец
Самый свет теряет свою природу
Становится жаркой звездой голодной воронкой
Утрачивает лицо
И краски

Молчаливый слепой
Он везде одинаков и пуст.

*«Совершенство»**

Лирическим дневником мысленного странствия в далях мертвого безлюдья, опустошенных умом, который впал в недоброе пренебрежение ко всему на свете, и была элюаровская книга 1924 года «Умирать оттого, что не умираешь». За парадоксальным заголовком, названным однажды «черным бриллиантом этой испепеленной книги» (Ж. Лескюр), кроется вовсе не остроумие наигранного отчаяния. В нем неподдельная боль и растерянность человека, который измучен холодом вселенной, обескровленной его же неприязненным взглядом, от чего, в свою очередь, продрогла, смерзлась и собственная его душа. Кругом пустыня без оазисов, ночь без намека на рассвет, гробовая тишина. Очутившемуся в этих гиблых краях остается разве что последний поступок живого существа: закрыв глаза, повернуться ко всему спиной и погрузиться в забытие, предпочесть бодрствованию — сон души. Элюар, несколько лет назад помышлявший о

«сотворении огня», который рассеивает промозглую тьму и позволяет завязать узы братства, теперь познает проклятье одиночества и летаргии. Дада-мятеж, укрепив умонастроения протеста, одновременно привел элюаровский гуманизм к болезненному расщеплению чистоты и жизни, парализующему личность, делающему ее добычей трагедии.

У отчаянья крыльев нет.
И у любви их нет,
Нет лица,
Они молчаливы,
Я не двигаюсь,
Я на них не гляжу.
Не говорю им ни слова.
И все-таки я живой,
Потому что моя любовь и отчаянье живы.

*«Нагота правды»**

Поистине надо изведать, как ледяное одеревенение подбирается к сердцу, чтобы вообразить себя на этой жуткой встрече троих немотствующих, безликих и окаменелых... Элюар мучительно осознал, что находится на пороге молчания. Накануне выхода книги «Умирать оттого, что не умираешь» он исчез из Парижа. С дороги он послал домашним несколько записок, в одной из них было обронено: «Я уезжаю, потому что не могу больше писать».

Сев в Марселе на первый попавшийся корабль, беглец от самого себя пустился в кругосветное плаванье, был на Антильских островах, Малайском архипелаге, в Океании, Новой Зеландии, Индонезии, на Цейлоне, застрял в Сайгоне, без денег, больной. Лишь через полгода после этого «идиотского», по его словам, путешествия, о котором он избегал вспоминать, Элюар вернулся на родину вместе с выехавшей за ним женой.

«Идиотское путешествие» завершало злосключения духа в трех соснах ребячливой анархии. Судя по всему, оно принималось Элюаром в надежде разрубить узел одолевавших его сомнений и на свободе, вдали от парижской мельтешни и давшего теперь трещину семейного очага, разобраться в себе самом, отыскать выход из тупика. Попав обратно в Париж, где кое-кто из его друзей еще продолжал опьянять себя угрозами «поджечь земной шар с четырех концов» или, по крайней мере, «сбросить все в Сену», Элюар вскоре подготовил книжку стихотворений в прозе «Изнанка одной жизни, или Человеческая пирамида» (1926).

Подобно исповеди Рембо «Пора в аду», это потрясающе искренний самоотчет об опасном самоослеплении и суд над самим собой, какой бывает необходим, чтобы разомкнуть

порочный круг собственных блужданий в потемках. «Поначалу меня охватила жажда торжественного и праздничного,— рассказал здесь Элюар о происхождении своего мýрока.— Холод сковал меня. Все мое существо, живое и бренное, возжаждало одеревенения и торжественности мертвецов. Затем меня начала искушать тайна, в которой формы утрачивают всякое значение. Тяга к небу, откуда птицы и облака изгнаны», где зияет одна стерильная пустота. «Я сделался рабом моей чистой способности смотреть, моих невсамделишных и девственных глаз, не ведающих ни мира, ни самих себя». Отбросив земные масштабы и обретя «спокойное всемогущество» небожителей в заоблачных высях «без тени и без складок», отрешившийся от всего искатель вдруг обнаруживает, что на самом деле он «кружит по подземелью, где свет лишь подразумевается», что ему «недостает насущной пищи света и разума». И «чем дальше я продвигаюсь вперед, тем сильнее сгущается мрак... Никогда я не достигну желанного... Я заслуживаю смерти. Ешь свой хлеб на повозке, влекущей тебя к плахе, ешь бестрепетно свой хлеб. Я уже сказал, что зари не дождусь. Ночь бессмертна, как и я».

Но заблудившееся разорванное сознание, нашедшее в себе силы для подобного самоанализа, тем самым уже выросло над своей трагедией, готово к тому, чтобы ее преодолеть. Элюар не опускает рук в безнадежности: «И теперь остался один последний способ вырваться из этой темноты — связать свои помыслы с простыми невзгодами». «Источник добродетели не иссяк. Прекрасные, широко открытые глаза служат еще тому, чтобы следить за движением трудолюбивых рук, которые никогда не делали зла». После погони за обманчивыми призраками Элюар с доверчивым упованием тянется к тому, чем совсем недавно так опрометчиво пренебрег. «Отныне я не могу без слез на глазах рисовать себе Жизнь,— заявил он в одном из своих тогдашних выступлений,— сегодня она предстает передо мной в своих мельчайших неловких проявлениях, которым нежность служит единственной поддержкой». В близлежащем, каждодневном и вполне заурядном старается он различить ростки той освежающей чистоты, которая не разлучена с обыденностью.

Кризис доверия к жизни, вызванный резким разрывом во всесветном бунтарстве желаемого и сущего, завершился не усталой сломленностью. В конце концов он упрочил решимость Элюара раскапывать, ободрять то жизненно чистое, что упрямо существует рядом с мерзостями и вопреки им, что

не заглохло под наносным мусором. И заслуживает заботливой помощи, а может и служить, в свою очередь, залогом искоренения ушербной скверны — помогает сопротивляться ее засилью.

Грезы бодрствующего сновидца

После «одеревенения» в снегах духовной Арктики шаги идущего прочь от нее, навстречу живой жизни, затруднены. Колебания, заминки, кружные обходы тут огорчительны, но почти неизбежны. Прямая, конечно, короче, однако человек в поиске чаще вынужден двигаться по кривой и спотыкаться на ухабах. Возврат Элюара к действительности лежал через дебри «сверхдействительного».

Сдвиги во взглядах его единомышленников по авангардистскому кружку, окончательно обозначившиеся как раз в отсутствие Элюара в Париже, давали теперь, как он думал, немало точек опоры для возобладавших у него устремлений. Мятеж против подгнивших устоев западной цивилизации, провозглашенный «дада», продолжался, но после выхода в декабре 1924 года журнала «Сюрреалистская революция» он миновал сугубо разрушительную стадию и вступил в пору изысканий некоего созидательного начала. Последнее и предлагалось открыть в области, названной словом, взятым на прокат у Аполлинера: «сюрреальность». Учение о том, как ее освоить, — сюрреализм — домогалось, по крайней мере по замыслу Андре Бретона как предводителя всех исповедовавших эти установки, обосновать не просто очередную школу в литературе, живописи, театре, кино. Замах был гораздо шире — на научно-философское, а точнее — натурмагическое, исследование, прибегающее, среди прочего, к технике художественного образотворчества и в конечном счете призванное ни больше ни меньше как «изменить жизнь», согласно лозунгу, на сей раз заимствованному у Рембо.

Надежды возлагались на раскрепощение человеческой психики от оков рассудка — в нем, вслед за перетолкованным на мятежный лад Фрейдом, усматривали злокозненного носителя мещанских «табу», — на вольный разлив той стихии подсознательного, что бушует в глубинном подполье души. Дать этой раскаленной лаве прорвать запруды логической мысли и выплеснуться в мечтах, сновидениях или даже безумном бреде — не значило ли это, по всем расчетам, даровать человечеству, измаявшемуся в кандалах трезвого благоразумия, столь вожаделенную свободу духа? И не заговорит ли

тогда языком восхитительных грез или жутковатых фантазмагорий сама первозданная природа, от которой личность XX века отгорожена глухой стеной культуры? Согласно Бретону, постаравшемуся украсить свое детище энциклопедической дефиницией и потом три с лишним десятка лет подряд раскручивавшему этот постулат в пространных философических выкладках, сюрреализм есть «чистый психический автоматизм, посредством которого предполагается выразить — устно, письменно или любым другим способом — действительное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля разума, помимо любых эстетических или моральных соображений... Сюрреализм зиждется на вере в реальность тех видов ассоциаций, которыми прежде пренебрегали, на вере во всемогущество сновидений, в незаинтересованную игру ума». Игру, исполненную нешуточной экзистенциальной всамделишности — освобождающее дух игровое действо изобретенной применительно к XX веку черной магии, которая имеет психоаналитическую закваску и предназначена для полного переворота в человеческом мышлении.

Задуманный переворот рисовался самим его ревнителям гораздо более скорым и надежным путем избавления всех страждущих от гнета и бед, чем революционная перестройка негодного общества. Потому, разъясняли новоиспеченные чернокнижники, что он решительнее: ведь стереть с лица земли предстоит не одни буржуазные социально-политические порядки, но, по заверениям Элюара, «всякий порядок, здравый смысл, логику, труд, воспитание, все гражданские обязательства, школу, семью, армию, все цепи, которыми мы опутаны». Однако всякий раз, когда надо было перейти от оглушительных клятв: «Мы полны решимости произвести Революцию... Мы бросаем в лицо обществу это торжественное предупреждение» — к растолковыванию того, что же все-таки имеется в виду определенно, следовали уточнения куда скромней: «Непосредственное бытие сюрреалистской революции не столько в том, чтобы изменить внешний физический уклад вещей, сколько в том, чтобы вызвать движение в умах... Она предполагает прежде всего создание нового мистицизма». Гора, как следовало из этой «Декларации» кружка от 1925 года, рождала мышь: левацкие словеса подразумевали достаточно безобидную устремленность к душеспасению в одиночку, дабы вытравить из себя наследственную скверну обывательского здравомыслия.

Что же касается культуротворчества, и особенно лирики.

то она, будучи по сути своей деятельностью, менее других зависимой от умозрительной работы рассудка, должна была овладеть лишь некоторыми дополнительными приемами, чтобы вплотную приблизиться к подновленному натурмагическому волхвованию. Среди таких приемов в первую очередь поощрялись «запись снов» и «автоматическое письмо» — нанизывание с предельной скоростью; так чтобы не успеть задуматься, первых пришедших в голову выражений, каким бы ошарашивающим ни было их соседство. И чем оно диковиннее, тем ценнее, чем сильнее смущает сопряжением вещей, никак не сопоставимых в обычном логическом ряду, тем ярче высеченная при этом искра озарения может осветить неразведанные залежи души, а заодно и толщи всего мироздания.

На долю поэтики, следовательно, выпадают задачи прикладные, чисто служебные. Сама она выглядит в таком случае всего лишь набором секретов, как обычному человеку сделаться загипнотизированным сновидцем, способным войти в состояние горячего бреда и служить передатчиком восхитительных видений — послушно и безвольно запечатлевать в словах хаотичный, нескончаемо вихрящийся поток посетивших его грез. Ни особого дара, ни навыков мастерства для подобного занятия вроде бы не требуется, оно доступно едва ли не каждому. Бормотание душевнобольного, равно как и «бесконтрольную» графоманию всякого захотевшего побаловаться пером вполне резонно подлежало причислить к достижениям словесности. Единственное, чему необходимо научиться, это умению «не вмешиваться», позволить «провидческому сновидению» вырваться на простор, изгнать «направляемую мысль» ради торжества произвольно изливающейся мысли, которая сошла с логических рельсов: сочинение должно являть собой поле «разгрома интеллекта», вызывающе утверждал Элюар, приглашая помнить о «священном расстройстве разума» по Рембо и забывая о его покаянной книге «Пора в аду».

Заколдованный круг намеченных так способов избавиться от дурной литературщины обнаруживался уже в том, что они сплошь и рядом вели к наихудшей литературщине: ведь сознание, отрекшееся от власти разума над собой, тут же становится жертвой привычек, привитых ему с детства и окрепших в школьные годы. «В умах, так напичканных литературой, как ваши, автоматическое письмо могло развязать лишь буйство прециозности, изощренности, — пришлось изобретателям этого письма принять в 1925 году меткий

упрек одного из своих проницательных противников справа, писателя Дриё ла Рошеля.— Сновидения — это память... Напрасно стараетесь вы сбросить с себя платье изысканной культуры, она кишит в вас, точно клубок червей».

На протяжении почти полутора десятка лет Элюар оставался признанной поэтической гордостью сюрреалистов, бесспорно самым проникновенным из лириков, сплотившихся в их рядах. И тем не менее подход его к учению Бретона, которое он поддерживал открыто и кое в чем самостоятельно дополнял, отнюдь не однозначен, во всяком случае не лишен существенных оговорок — предвестий их будущего разрыва.

Элюар был в числе вдохновителей самых разных — как вполне достойных, так и скорее забавных — выступлений кружка, от протестов против разбойничьей карательной войны Франции в Марокко до призывов выпустить обитателей сумасшедших домов, от попыток сорвать в 1931 году Колониальную выставку в Париже до поездок с лекциями в Прагу и Мадрид и устройства международной выставки сюрреалистов в Лондоне. Он был неперменным сотрудником почти каждого выпуска их журналов, особенно «Сюрреализма на службе революции», как они переименовали свой печатный орган в 1930 году, в пору сближения с французскими коммунистами (Элюар был в их рядах с 1927 по 1933 год), впрочем, весьма краткую из-за левацких срывов со стороны таких строптивых попутчиков. Разделял Элюар в основном и философские воззрения Бретона. После недавних метаний в одиночестве, когда он тосковал: «и нет вокруг других лиц», ни близких, ни дальних,— его весьма привлекла предложенная теперь возможность подключиться к токам могучей энергии, которая совершает безостановочный круговорот где-то в космических недрах и в каждой клеточке вселенной, переливаясь безо всяких помех в сокровенные хранилища подсознания, откуда ее легко черпать пригоршнями. Элюар даже присоединился к Бретону и Рене Шару в подготовке текстов для двух совместных книг 1930 года, «Замедлить работы» и «Непорочное зачатие», подсказанных бретоновскими натурмагическими построениями. Манили к себе Элюара, наконец, и раскованность воображения в произвольном — без оглядки на правила благоразумия — словотворчестве, равно как и обещанный доступ к никогда не иссякающей кладовой грез во сне и наяву.

И все же была граница, за которой кончалось его подчинение даже самым благожелательным с виду советам и самым заманчивым умозаключениям друзей. При всем своем

мягком нраве, Элюар упрямо не соглашался путать работу поэта с «автоматическим письмом». По его мнению, оно лишь подсобно — «без конца распахивает двери в подсознательное... приумножает наши сокровища». Но само по себе есть только хаос сырых заготовок, накапливая которые «дух пользуется такой свободой, что не помышляет пока о проверке самого себя». Стихотворение же требует обдумывания, осмысленного труда, подчиненного внятно уясненной задаче — это «плод достаточно определенной воли, эхо какой-то четко обозначенной надежды или отчаяния», постройка из слов, где «ничего нельзя ни убрать, ни изменить». Элюар отмежевывался от подмены сочинения стихов нагромождением строк по чистому наитию, за что уже тогда вызывал, как признался Бретон много лет спустя, подозрения в «архиретроградных» пристрастиях. Подтверждает в свою очередь, но одобрительно, эти давние расхождения, до поры до времени не предававшиеся огласке, и другой зачинатель сюрреалистских опытов, Ф. Супо: «Среди наших друзей Элюар меньше всех тяготел к автоматическому письму... Он всегда находил время писать стихи такой нежности, что самые критические из нас зло оценивали их как «верленовские»... Несмотря на свои личные привязанности и преклонение перед некоторыми людьми, Поль Элюар оставался самим собой, шел собственной дорогой... Поэзия его из ряда вон выходяща, она кажется не причастной ни к каким поветриям и не похожа на все то, чем восторгались и что возвеличивали его современники-сюрреалисты».

Нарекания в «старомодности», обращенные к Элюару, звучат конечно же нелепо: даже беглое знакомство со словесно-стиховой тканью его выделки убеждает, что он отнюдь не архаист, а лирик отчетливо неклассического, поискового настроения и своей непривычностью вызывает поначалу известные затруднения, если не кривотолки. Высказанное или невысказанное недовольство им со стороны тогдашних единомышленников лишний раз подчеркивает поэтому неслучайность того факта, что почти вся история движения, возглавленного Бретоном, была историей ухода оттуда недюжинных мастеров — один за другим осознавали они вред для себя предписаний и запретов этого крайне нетерпимого авангардистского сектантства шиворот-навыворот, — и, напротив, прихода под его знамена многочисленной рати ремесленников как в самой Франции, так и за ее рубежами. И если Элюар покинул круг сюрреалистов позже других — позже Десноса, Превера, Кено, Шара, Тзара, на пять с

лишним лет позже Арагона, окончательный разрыв которого со своими недавними единомышленниками в 1932—1933 годах получил шумную огласку, повлек за собой и длительное личное отчуждение между ним и Элюаром, — то одной из причин затянувшегося элюаровского пребывания в этом кругу была, очевидно, как раз непреклонность в самом для него дорогом и существенном — в работе лирика. «Советы» со стороны меньше сбивали Элюара с толку и причиняли меньше ущерба его самобытности, внушавшей невольное почтение, заставляя воздерживаться от попыток уличить этого скрытого «еретика» в рутинерском отступничестве. При всем том, что независимость Элюара от ближайших спутников относительна, что попросту изъять его книги тех лет из наследия сюрреализма трудно, не впадая в упрощенчество, свести их к сюрреализму не менее трудно: истина сложнее, а главное — предметна, требует непредвзято вникнуть в свете элюаровских высказываний в уклад самого лирического письма Элюара. Важно свыкнуться не столько с внешними приметами этого письма, сколько войти с доверием внутрь и тут освоиться, поняв исходные обоснования.

Элюаровской поэтике, какой она сложилась к середине 20-х годов и оставалась без особых изменений вплоть до начала 40-х, хотя и позже не оторвалась от своих корней, прежде всего чужд классический аристотелевский завет подражания природе. И здесь Элюар прямой и самый решительный наследник представлений, утвердившихся во французской лирике со времен Бодлера, Рембо, Малларме, особенно же прочно возобладавших благодаря Аполлинеру с его соратниками. Элюар тех лет, а зачастую и в дальнейшем, одинаково пренебрегает зарисовкой, рассказом, раздумьем об однажды случившемся, подмеченном, всплывшем в памяти — короче, строит свою вселенную без опоры на происшествие, сегодняшнее или былое. Его можно было бы отнести к визионерам: своим вымыслом он создает микрокосм, подчеркнуто не прикрепленный к историческому или житейскому календарю, обходящийся без отсылок к чему-нибудь вне самого себя — к внешним обстоятельствам. Их для Элюара как бы вообще не существует, а потому нет у него и столь привычного риторического хода, благодаря которому они обычно расширяются до поучительно-общезначимого «всегда» и «повсюду» — так, мол, случается, такие переживания по такому поводу бывают, давайте об этом поразмыслим как о частице нашей совместной человеческой правды.

Словно бы отмена обстоятельств в элюаровской лирике — не поверхностная и праздная прихоть. Она проистекает из мировоззренчески сущностного для Элюара страстного спора против приспособленческой трезвости кущего рассудка как проводника внутрь сознания личности того, что философы с XIX века именуют «отчуждением», — принудительных требований к ней, ее поступкам и мышлению, со стороны окружающих, всячески внушающих ей правило: «по одежке протягивай ножки», не своевольничай, «шагай в ногу со всем отрядом». Потому-то Элюар, как и его сподвижники по бунту против любого законопослушания, с порога отметал власть обстоятельств, затягивающих человека в житейское болото, будь то деловая сутолока, политиканство или заскорузлый быт. По Элюару, всякого, кто смолоду впрягся в телегу служебных обязанностей и суетных забот и вплоть до могилы тащит ее за собой по дорогам размеренно-унылого прозябания, неминуемо всасывает тряпина. Изю дня в день ему недосуг замечать, что рядом с ним «юность на коленях и на коленях гнев», «испуг вежлив, а нищета в привлекательных лохмотьях», «усталость респектабельна, уродство почтенно и девственность грязна». Неудачник обречен здесь на участь рабочей скотины, наподобие того хворого, оборванного парижанина, не помышляющего даже вернуть оскорбителям сыплющиеся на него отовсюду удары, чей портрет, в котором сквозят жалость и презрение одновременно, нарисован (случай чуть ли не единственный в тогдашней лирике Элюара) в стихотворении «Небо смотрится в себя ночью» из книги «Роза для всех». Что же до тех, кому удалось преуспеть, кто выбился в хозяева жизни, то они для Элюара лишь омерзительно самодовольные потребители и заслуживают пощечины наотмашь:

Эти люди всегда едят
Объедаются наслаждаются
А засмеются жаднее едят.

«Заготовки, VIII» — «Сама жизнь»*

Но в обоих случаях — безмозгло страдательном и таком же безмозгло жевательном — узники житейского застенка мало-помалу низводят себя до положения обездушенной утвари тюремного обихода. Они не живут, а наличествуют:

Отныне они не одухотворяют свет
Отныне они не играют с огнем...

Их лица избиты слезами
Они поймали в капкан страх и скуку
Одинокие для всех
Они приручили молчание
И заставили его гримасничать
В пустыне своего наличия.

«Вторая натура, XX» — «Любовь Поэзия»

Никакого другого исхода Элюар не предвидел для сделавших рабство у привычек своей «второй натурой», давших втянуть себя в конвейер дней серых, будничных, до отворачивания стертых, как пятаки.

В противовес приниженному житью-бытью по указке обстоятельств Элюар делает свой выбор в пользу повстанческого сопротивления ходу вещей и дел, исстари заведенному. Вольный дух жаждет опрокинуть стесняющие его материальные порядки и перестроить их по собственному свободному разумению, а вернее — желанию, волеию:

Один-единственный порыв,
Порыв стремительного ветра —
От горизонта к горизонту,
Из края в край, по всей земле:
Чтоб далеко развеять пыль,
Чтоб сбросить листьев мириады,
Чтоб все посевы уничтожить,
Чтоб все деревья оголить,
Чтоб стаи птиц швырнуть на землю,
Чтоб разбросать тугие волны,
Чтоб клочья дыма разметать,
Чтоб даже солнце пошатнулось
Пылающее в небесах...

«Длиться» — «Плодоносные глаза».
Перевод С. Северцева

Умонастроение такого рода и вложено в самое элюаровское образотворчество. Первая ступень здесь, предпосылка всех последующих, — разорвать «пути, принимаемые за конечные пределы теми, кто хранит память о скованных в движениях, загнанных в тупик, обузданных хищниках». «Наручники длительности», кандалы тяжести, границы пространства, строгая причинность — простейшие физические скрепы всех этих оков. Довольствоваться спокойным созерцанием наперед данных и неизменных законов значит, по Элюару тех лет, сдаться им на милость, покориться року. Истинная же свобода в том, чтобы сбросить их стеснительное бремя — раздвинуть все рамки, достичь невесомости, отменить конеч-

ность, подчинить причинность, восторжествовать над однонаправленным временем. словно Фауст или Иисус Навин, Элюар приказывает мгновению остановиться, застыть даже солнцу в небесах, сменяющему день ночью и весну зимой. Он ощущает себя, как когда-то и Рембо, не пылинкой во временном потоке, а полновластным хозяином: мимолетное «сейчас» по велению своего владыки может то растянуться до безбрежной вечности, то предельно сжаться и замереть. У горизонта вырастают крылья, пространство послушно покоряется человеческому глазу. Своим лозунгом Элюар провозглашает стремительный бросок вперед: «Бежать, бежать, освобождаясь... бежать так быстро, что даже знамя обгонять». Скорость безостановочного отрыва от всего налично сущего так велика, что дух, сбросивший материальные вериги, преодолевает земное притяжение, приобретая пьянящую легкость — «светозарный и чистый, как ангел, он вместе с деревьями устремляется в небо».

Самочувствие победителя обстоятельств, познавшего ангельскую раскованность, щедро питает затем работу «воображения, которое изжило в себе инстинкт подражания» как познавательного источника приспособленческих установок личности. Словесные плоды этой работы суть, по Элюару, прямые носители его несогласия оставаться на земле покорным созерцателем и решимости хотя бы мысленно подчинить запросам духа косную материальность, перековать ее по мерке нашей мечты, ибо «человеку нужно сознать свое превосходство над природой, чтобы обороняться против нее, чтобы ее побеждать». Труд лирика для Элюара, как и труд близких ему живописцев Пикассо, Брака, Кирико, Эрнста, Танги и других, в ком он видел «наставников свободы», не есть поэтому наведение зеркала и даже не глубинная рентгеноскопия вещей, но «смертельная схватка с видимостями»: действительное бытие сперва как бы расчленяется в уме на простейшие слагаемые, чтобы потом можно было сложить их заново уже по собственным понятиям о желаемом и должном. В каждом из таких сопряжений вещи, явления, признаки, переживания, принадлежащие к самым разным и подчас полярным областям, срачиваются независимо от законов природы и обычного здравого смысла. Вопреки всем утомительно благоразумным, кто «оберегает равновесие, основанное на ничтожестве покоя», Элюар пылко возвещает необходимость случайного, когда «устанавливает связи между зачарованными гротами и горной лавиной, между лошадиной подковой и кончиками

пальцев, между сонной артерией и солнечной радугой, разветвлением рельсов и дремлющей голубкой» — между всем, что, согласно трезвому рассудку, никак вроде бы не соединимо, но что дано соединить уму, уверовавшему в себя: «любые превращения возможны».

Возникающий таким путем образ — скажем, знаменитое, покоряющее и загадочное сравнение: «земля вся синяя как апельсин» — есть вполне самостоятельная данность¹. И приглашает не к проверке своей «верности природе» или (что то же самое, хотя и в другом повороте) к логическому оправданию увязки отдельных примет и свойств, но к непосредственному, на веру, восприятию в качестве доказательства творчески преобразующего, а не созерцательно отражающего присутствия человека во вселенной. Цель и смысл подобных озарений — вызвать и у нас пьянящее торжество свободного духа, на миг уподобляющегося богу из легенды о семи днях творения.

Изготовленные воображением словесные грезы по-своему предметны и принадлежат, согласно Элюару, к веренице вещей рукотворной «второй природы» наравне с другими изделиями трудовой человеческой деятельности. И так же самозаконны, не нуждаются в прямом природоподобии, чтобы быть полезными и действенными, как это происходит, допустим, с домом, книгой или повозкой. Да и сами слова тут орудия одного из ремесел в ряду прочих: «Я не изобретаю слова. Я изобретаю предметы, живые существа, события, и мои чувства способны их воспринимать. Я создаю переживания. От них я страдаю или испытываю счастье. Они могут быть для меня безразличны. Я храню о них воспоминания. Случается, я их предвижу. Если бы мне пришлось усомниться в их действительности, все сделалось бы для меня сомнительным — и жизнь, и любовь, и смерть. Мой разум отказывается отвергнуть свидетельство моих чувств. Предмет моих желаний всегда реален, ощутим».

Вольное, а зачастую и своевольное сцепление в вереницу строк этих «опредмеченных» словами зарниц пережитого предполагает, естественно, не менее прихотливую чересполосицу стиха безразмерного, свободного. Дробящее период неравнострочие для него важнее плавной повторяемости, и

¹ Земля преображена греющим взором, рисуется ему средоточием счастья: лазурная безоблачность и вместе с тем душистая золотистость делают ее похожей на обитель блаженства. Ср. другой не менее хрестоматийный и полученный таким же способом троп: «Твой златогубый рот звенит в моей груди».

здесь нет заранее заданного рисунка рифм, ассонансов, метрических ходов при том, что подвижной звукопереключкой все бывает порой насыщено и в самом деле «по-верленовски». Строки у Элюара то вытягиваются, то свертываются до одного-двух слов, а иногда и вовсе отрываются от соседних, «выламываются» из отрывка и существуют как бы сами по себе на отшибе, получая дополнительную смысловую весомость. Между собой они стыкуются непосредственно, сопоставлены или противопоставлены, а точнее, поставлены рядом без повествовательных, хронологических, причинно-следственных или иных очевидных переходов. Между отдельными строками — метафорическими вспышками завязывается неоднoliniейное перемигивание — прямое, окольное, обратное: лучи пересекаются, преломляются, отражаются друг от друга, взаимно притягиваются или отталкиваются. Непрерывного последовательного движения мысли по проводу синтаксиса и версификации у Элюара нет, а есть скорее переключка огней в фейерверке. Гроздья их создают вокруг себя известный духовно-душевный климат, однако не выстраиваются в повествование, обсуждение или четкое раздумье.

Так образуется в результате метафорическая кардиограмма взрывов восторга или горестных наваждений, через которые прошел Элюар — «бодрствующий сновидец». Испытанное им закреплено в иносказательной лирической композиции, своим ворожающим строем похожей на композицию музыкальную, — недаром Элюар настаивал на «музыкальности мысли» в своей лирике. На язык жестких умозаключений ее перевести невозможно, да и не нужно, зато эта очень осязаемая неопределенность «внушает и вдохновляет без отсылок» к уже известному, к обстоятельствам. Она «дает пищу надежде или отчаянию», будит в нас отклики, «словно живое существо, заставляет грезить наяву», как бы приобщая нас к победе надо всем от века предначертанным. И тогда можно разделить с Элюаром горделивое ликование: «Я в силах существовать без судьбы».

Не бретоновские вещания безвольного передатчика мистических позывных из космоса, опосредованных подсознательным, а гуманистическое мифотворчество, одновременно вызов всякому стеснению, застылости, приниженности и пророчество счастья быть хозяином своего удела, повелителем сущего — такой мыслил Элюар свою лирику и такой старался сделать ее в каждой клеточке, каждом словесном узле.

Пробьет час, когда суровые потрясения истории вынудят Элюара понять, что грезу не претворить в повседневную явь до тех пор, пока не вмешаешься в самую гущу действительной жизни, не попробуешь овладеть ее независимыми от нашего хотения законами. И тогда воображение Элюара породнится с правдой, а греза с гражданственностью, тогда в его лирике наметится частичная перестройка. Пока же это ворожащее визионерство легко и надежно служит благодарному славословию счастливой, хотя и не избежавшей своих трагедий любви в следовавших одна за другой книгах от «Града скорби» (1926), через «Любовь Поэзию» (1929), «Саму жизнь» (1932), «Розу для всех» (1934), «Плодородные глаза» (1936), «Естественный ход вещей» (1938), «Полную песню» (1939) и вплоть до двухтомной «Открытой книги» (1940—1942).

Складывавшиеся годами, зачастую из промежуточных сборников, книги эти очень различны хотя бы потому, что посвящены не одной и той же вдохновительнице: после 1929 года, когда Галя покинула Элюара, спутницей его сделалась Нуш, резко непохожая на свою предшественницу¹. Но тщетно было бы восстанавливать с прилежанием археолога по страницам огромной, на тысячи строк, «песни песней» Элюара облик той или другой воспетой им женщины, случаи и житейские подробности, послужившие толчком к сочинению тех или иных вещей, достоверную историю самого чувства. Даже и тогда, когда в заголовке прямо ставится имя, самые стихи как нельзя более далеки от портрета с натуры:

Облако неги
Жатва ласк
Полдня открытый глаз
На улады земные
Полдень знойно жаркий

¹ Биограф, близко знавший семью Элюара, Люк Дюкон, описывает Галю как «интеллигентную женщину, страстно преданную авангардистскому искусству, волевою, честолюбивую, хотя, впрочем, вполне практичную, подавлявшую Элюара своим беспокойством, которое она неизменно поддерживала и в нем». Зато Нуш, в девичестве Мария Бенц, дочь бедных бродячих артистов из Эльзаса, юность которой была весьма трудной и трудовой, — «настоящее дитя народа и по своему прошлому, и по душевному складу. Ей были присущи какой-то спокойный трезвый подход к жизни, энергичная мягкость, покровительственная нежность, которые отбрасывали на Элюара свою успокаивающую тень».

Женщины из молока сирени луны
Тепло молока свежесть луны
Сладкий язык сирени.

«Нуш»

Действительные черты любимой в этом «портрете»-видении опущены, преображены настолько, что след их неуловим. В иных случаях, как в элюаровских пронзительных стихотворениях в прозе «Разделенные ночи» («Сама жизнь») — исключительно для тех лет почти что «рассказу» об угасшей страсти, — жизненная трагедия старательно зашифрована и проступает едва различимым пунктиром сквозь иносказание. «Язык моей любви, — обронил Элюар однажды, — не принадлежит языку человеческому».

Загадочность этого самоопределения — тем более смущающего, что самый словарь Элюара по-прежнему на редкость прост, — лишь кажущаяся. В лирике его нет ничего от сознания своей непохожести на других людей ни, конечно же, от мучительно-сладостного томления «петраркистов», старинных или сравнительно недавних, по бесплотной женственности. Здесь все вполне земное, дневное; поскостороннее. Но при этом Элюара мало заботит все то, что зачастую поглощает влюбленных стихотворцев и составляет им материал: он не прикован к «приливам и отливам чувств, к вздохам, беспокойству, разочарованиям, ревности, унижениям, мольбам, приступам оскорбленной гордости, сердечным размолвкам, потерям, примирениям — короче, к психологии... Любовная лирика Элюара вообще чудесным образом неавтобиографична» (К. Руа). Причудливо неповторимые повороты особых, только ему одному выпавших удач, невзгод, приключений мало занимают Элюара, охотно вспоминавшего слова Лотреамона: «Личная поэзия отжила своей век... Подхватим снова никогда не обрывавшуюся нить поэзии безличной».

«Безличность» эта подразумевает вовсе не обезличенность и не безличность в духе парнасцев середины XIX века: просто в книги Элюара получает доступ преимущественно то, что, по его мнению, не есть сугубо личное достояние, а присуще всем, роднит человека с человечеством и в пережитом одним кристаллизует возможное для прочих людей: «Сходство (с данным единственным предметом. — С. В.) уничтожает общезначимость... Один человек говорит от имени всех людей, один камень за все камни, одно дерево за все леса, за безымянное эхо — за то, что в конечном счете только и сохраняется, что заслуживает быть выраженным. Всеобщее

это, одна жизнь, состоявшая из каждого мига, каждого предмета, каждой жизни — Жизни... Любовные стихи без адреса объединяют влюбленных... Любимая женщина для влюбленного замещает всех желанных женщин, значит, она может быть любима всеми». Оставаясь доверительной беседой наедине и о самом сокровенном, лирика Элюара вместе с тем приветливо распахивает двери перед каждым, призывая его войти и почувствовать себя дома: речь здесь ведется обо всех и от лица всех. Попытка через одну страсть постичь любовь человеческую, да и саму жизнь нашу, она глубоко миросозерцательна без малейших уступок ходульному нравоучительству.

«Мужчины и женщины, постоянно рождающиеся для любви, в полный голос заявите о своем чувстве, кричите «Я тебя люблю» вопреки всем страданиям, проклятиям, презрению скотов, хуле моралистов. Кричите это вопреки всяческим превратностям, утратам, вопреки самой смерти... Слова любви — плодоносящие ласки... Любить — это единственный смысл жизни. И смысл смыслов, смысл счастья». В этой пылкой прокламации вечного влюбленного, переданной по радио в 1947 году, Элюар повторил то, что не уставал твердить всегда: без любви человек — лишь тень самого себя, от любви зависит, быть ему или не быть, знать или не знать, что он существует, что он — есть. Элюаровское «люблю» неизменно звучало подобно прославленному «мыслю...» Декарта. И потому в задушевнейшей любовной исповеди Элюара не просто заложена философия нашей земной судьбы, она сама, в каждом своем признании, есть эта философия.

В XX веке на Западе нередко выдается за непреложную истину броский и грустный афоризм «Ад — это другие», принадлежащий Сартру, который чутко уловил склад чувств и самосознание личности там, где каждодневно кипит «война всех против всех». Для уверовавших в него любовь — взаимное мучительство, тщетные судороги двух узников, бессильных выбраться из тюремных одиночек своих душ. Элюар даже в самые тягостные часы отчаяния не поддавался этой философической безнравственности. Для него нет ада страшнее, чем одиночество, и «я» вообще становится самим

¹ «Там, где нет «ты», нет и «я», и различие между «я» и «ты», эта основа основ всякой личности и всякого самосознания, наиболее жизненно проявляется в разнице мужчин и женщин», — занес Элюар фразу из «Сущности христианства» Фейербаха в свои заметки «Старые мысли заново» (1939)

собой только вместе с «ты»¹, без этого личность и для себя не больше чем смутное нечто, зияющая пустота, безликое отсутствие. «Плоское наслаждение и унылая тайна не быть видимым» — сказано в стихотворении, так и озаглавленном «Отсутствия» («Град скорби»). Тот, кто не находит себя в глазах близкого человека, по Элюару, зрячий слепец, довольствующийся жалким подобием жизни, подделкой. «Когда тебя нет, мне снится, что я сплю, мне грезится, будто я грежу». Кремень дает искру лишь при ударе огнива, огонь жизни рождается лишь при встрече меня и другого, а потому все то прошлое, что этой встрече предшествовало, кажется провалом, мертвой полосой в чреде дней и не заслуживает памяти: «И годы, когда глаза мои не видели тебя, я позабыл».

Зато с момента встречи каждая секунда заполняется до краев, и в эти волшебные миги Элюар настолько потрясен своим как бы воскрешением из небытия и так захлестнут приливом свежести, что на все лады, не переводя дыхания, нанизывает подряд одни возгласы: «вместе нераздельны живой живая живые», — блаженный лепет спасенного любовью, давшей ему припасть к самому роднику жизни:

Радость пою, с которой тебя ожидаю, чистоту,
с которой тебя узнаю,
Ты отменяешь забвенье, надежду, незнание,
Отменяешь отсутствие и рождаешь меня на свет,
Я пою, чтобы петь, я люблю тебя, чтобы петь
Тайну, в которой любовь меня создает
и себя выпускает на волю.

«Вечная, вся» — «Град скорби»*

Песнь эта в первую очередь есть прямое и восторженное свидетельство того, как происходит исчезновение всех перегородок и помех, сливаются два дыхания, как даже нестройные мысли перестают течь порознь и два пульса становятся одним:

Встала она на веках моих,
Косы с моими смешав волосами,
Форму рук моих приняла,
Цвет моих глаз вобрала
И растворилась в моей тени.
Как брошенный в небо камень.

«Возлюбленная» — «Град скорби»*

Словно зеркало, женщина возвращает любящему самое мимолетное движение его сердца, тень улыбки или огорченности, проблеск мысли, пробуждение желаний. Его взгляд, прикосновение, солнечным лучом скользнув по ней, застав-

ляет ее вспыхнуть пестрой радугой отсветов: «От одной моей ласки ты озаряешься всем своим сияньем». Погрузившись в созерцание этой игры переливчатых бликов, мужчина открывает в самом себе источник света, остававшийся ему неведомым до тех пор, пока перед ним не было вечно фосфоресцирующего экрана, очертания и окраска которого меняются вслед за мерцанием светового пучка. «Я заключен в круг зеркала такого чуткого, что даже если воздух струится во мне, то и у воздуха есть лицо, любимое лицо, любящее лицо, твое лицо».

Зеркалом может быть все: тело, руки, губы возлюбленной, но прежде всего — ее глаза. Наряду с огнем и светом глаз — один из ключевых образов элюаровской лирики. Старинная поговорка гласит: «Глаза — зеркало души»; Элюар делает женские глаза еще и зеркалом своей собственной души. «Твои глаза отдаются тому, что они видят, видимы тем, на что они глядят». Он часто смотрит в них, еще чаще смотрится, ловя в этих зрачках подтверждение своей причастности к тем, кто не скован духовной мерзлотой, в ком не заглохло бурление молодых токов. Ибо зеркало это наделено даром проникать сквозь непроницаемые толщи, «разламывать камни», а не просто с холодным безразличием скользить по поверхности вещей и лиц. Ему дано улавливать истинное под наносным, прорываться сквозь рутину привычек, окутавших «я» оболочкой столь плотной, что оно иной раз само себя под ней не различает. И тогда на помощь приходит это «зеркало мгновения»: «Оно показывает людям образ, избавленный от всякой видимости... и его сиянье таково, что все маски обнаруживают свою лживость». Высвобождением своей подлинной личности любящий обязан именно магической мощи нежных женских глаз. Они одухотворяют предметы, пробуждают заснувших, «заселяют пустыни», исцеляют, воскрешают. Поистине житнетворные, «плодоносные глаза».

Самопознание Элюара в этом чудо-зеркале, дающее ему пронзительное чувство своего живого присутствия в мире, не имеет, однако, ничего общего с самолюбованием Нарцисса, пусть даже последний наделен умом интеллектуала — искателя конечных аксиом мышления, каким предстал под пером Поля Валери простодушный юный красавец из древнего мифа, очарованный своим отражением в водах ручья. «И кто может любить что-нибудь, кроме самого себя?» — скептически задумывался Валери, а его юная Парка страдала в канун того часа, когда прекратится ее блаженное затворни-

чество и она «увидит, как ее видят». Для владычицы людских судеб Парки земная страсть и смерть — близнецы, для певца житнетворных глаз Элюара страсть — соперница смерти. До предела обостряя самосознание любящего, женщина, по Элюару, «вручает первый взнос одиночеству, но лишь затем, чтобы верней покончить с одиночеством». Познание себя — только первая ступень взаимопознания, предпосылка выхода за пределы своего «я». Зеркало покрыто отбрасывающей свет амальгамой и одновременно прозрачно, как кристалл горного хрусталя. «Вскоре я стану читать по твоим венам, кровь твоя пронизывает тебя и тебя освещает». Элюар с такой же жгучей ненасытностью всматривается в тайны зазеркалья, с какой он только что следил за своим обликом на сверкающей поверхности:

Сокровенно влюбленная ты свою наготу
Прикрываешь улыбкой а любовные речи
Обнажают тебя твою шею и грудь
Твои бедра и веки
И в глаза я целую тебя
Чтобы явилась ты предо мной
Целиком и навеки.

«В начале начал, XIII» — «Любовь Поззия»*

Потемки чужой души рассеяны, как рассеялись одновременно и потемки собственной души. «Нельзя меня знать лучше, чем знаешь ты... Нельзя тебя знать лучше, чем знаю я». Отныне над этой завоеванной ясностью, над этим знанием-родством не властны ни километры, ни годы. Оно еще допускает с болью «до свиданья», но никогда — «прощай». Поверх всех расстояний и разлук два человека, мужчина и женщина, навеки вместе, и ни одна из половин их единства не может оторваться, не обрекая на гибель обе.

Даже когда мы с тобой друг от друга вдали
Все нас роднит

Частица тебя обитает в голосе эха
И в зеркале
В комнате в городе
В каждом мужчине в женщине каждой
В моем одиночестве
И это всегда частица тебя

И это всегда частица меня
Мы разделили наследство
Свою долю ты мне завещала
Я свою завещаю тебе.

*«Роза для всех»**

Возникшая в такой любви-слиянии, любви — взаимном сотворении нерасторжимая цепочка жизни «я — ты» на этом вовсе не обрывается, не порождает супружеского отшельничества вдвоем в отгороженной ото всего спальне. Возлюбленная у Элюара — посредница, соединяющее, а не конечное звено. Она «одна за всех», «заместительница всех женщин, волнующих меня» и «украшена всем, что мне на свете желанно: покоем и свежестью, солью, водой и солнцем, нежностью и отвагой, и тысячью причуд, и тысячью уз». Для «полюбившего любовь» близкая женщина сродни всем женщинам: «Слушай себя, ты говоришь за других, и если ты отвечаешь, другие слышат тебя. Высоко в небе под солнцем, которое избавляет тебя от тени, ты занимаешь место каждой, и твое бытие бесконечно». И оттого близость с ней — предвестие и зародыш всесветного родства, которое личность устанавливает с человечеством и, больше того, со всем беспредельным мирозданием.

В таком космическом своем настрое любовная лирика Элюара, при всем ее застенчивом целомудрии и трепетном изяществе, чем-то напоминает пантеистическое язычество поэтов Возрождения. Христианское недоверие к плоти — источнику первородного греха — здесь начисто отмечено, как отмечен и угар чувственности болезненной, дурманящей. О женском обнаженном теле, о «пылающей лампе желания, что зажигается на твоём лице средь яркого дня», о «разделенных нотах» и «расстеленной кровати — усыпанном звездами кусте превращений» говорится откровенно и просто, без пуританских недомолвок, но и частого их спутника — скабрёзности. Эрос Элюара светел, радостен, не омрачен бодлеровским разладом плоти и духа, потому что он щедрый дар живого и естественен, как дыхание, тут нет ничего ни зазорного, ни запретно-унизительного. Женщина — не служительница в храме сладострастия, а душа природы, владеющая языком недр. Она из тех «дев ночи, дев дождя, дев огня», что «танцуют на родниках солнца»; сама «заря обвиняет её шею ожерельем из окон». «Во всех шорохах мира» влюбленному Элюару слышится звучанье её голоса; «нежные дороги, прочерченные её прозрачной кровью, соединяют все земные создания». Между ней и вселенной существует какая-то таинственная перекличка, исконное родство.

Ты встаешь и вода раскрывается
Ты ложишься и вода расцветает

Ты вода от пучин отведенная
Ты земля пустившая корни
Чтобы все стало прочным на ней

Ты пузырек тишины в огромной пустыне скрежета
Ты играешь ночные гимны на струнах радуги
Ты везде и дороги стали ненужными

Приносишь ты время в жертву
Вечной молодости костра
Который природу окутывает воссоздавая ее...

«Легкая» — «Плодоносные глаза»*

Вот почему каждое слово, обращенное к любимой, — как бы разговор прямую со всем сущим, каждая ласка — прикосновение к самой плоти земной, каждая минута близости — слияние с бытием, от обыденных вещей до космических стихий:

Я сказал тебе это для туч
Я сказал тебе это для дерева на морском берегу
Для каждой волны для птицы в листе
Для камешков шума
Для привычных ладоней
Для глаза который становится целым лицом и пейзажем
И которому сон возвращает небеса его цвета
Я сказал тебе это для выпитой ночи
Для решеток у края дороги
Для распахнутых окон для открытого лба
Я сказал тебе это для мыслей твоих и для слов
Потому что доверье и нежность не умирают.

«В начале начал, IV» — «Любовь Поэзия»*

Подлинным масштабом чувства двоих оказывается безграничность вселенной, а не пространство меж четырех домашних стен; на смену любви, заслонившей собой целый мир, идет любовь, которая кажется множеством окон, настезь распахнутых в мир. И каждое — чудодейственно. Смотрящий сквозь них обнаруживает на всем отпечаток могучей энергии, которая исходит от той, что способна «испарять солнца». Она «сбивает шар земной с размеренного шага и задает ему другую поступь»; «дней и ночей череда покорна ее ресницам». Похоже, что «ее молчащий рот способен доказать невозможное». Ей по плечу повелевать рассветом и отодвигать сумерки, среди лачуг возводить дворцы, заполнять карнавальным шествием пустынные улицы и площади, поворачивать земную ось и менять орбиты планет, выращивать цветы на запорошенных снегом полях. Эта фея-волшебница не переносит за тридевять земель, в страну молочных

рек в кисельных берегах, она совершает свои чудеса здесь, среди будней — тусклых, серых, осенних, и Элюар, как заво-роженный, перебирает в уме ее дары: «дневная листва и мох росистый, камыш на ветру, благоухающие улыбки, крылья, покрывшие землю светом, корабли, груженные небом и морем, ловители шумов, источники красок, пахучий выводок зорь на соломе звезд».

Да и как не преисполниться веры в ее всемогущество, если благодаря ей однажды для того, кто «умирал оттого, что не умер», наступила «ночь, которая была, наверно, не последней, но все же первой ночью без страхов, ночью, подобной дню без трудов, без отвращения»? А потом были еще и еще эти сказочные ночи-дни, ночи-праздники, ночи — путешествия в радость. Значит, любви дано в конце концов избавить нас от несчастья, как она избавляет от одиночества, значит, счастье — не выдумка утешителей, оно вокруг, рядом, достаточно протянуть за ним руку. Вопреки всем пророкам отчаяния, всем скорбникам и плакальщикам, вопреки сдавшимся и сломанным, Элюар поет доверие. Он не сомневается: «Случайно все, что жжет, подтачивает, старит, что гложет и приносит смерть, но вечен, вечен блеск согласия меж золотом волос и человеком». Он сам испытал:

В полный голос
Проворно любовь поднялась
И ослепительно вспыхнула
И рассудок в мансарде своей
Признаться во всем не посмел.

В полный голос
Тучи воронов кровью сокрыли
Память о прежних рожденьях
Опрокинутых в волны света
В замученное поцелуями завтра.

Есть на свете одно существо и немыслима несправедливость
Любовь избирает любовь не меняя лица.

«В начале начал, I» — «Любовь Поэзия»*

«Несправедливость немыслима!» Опровергнув легенду о роковой разобщенности людей, любовь, согласно Элюару, развеивает и миф об изгнанничестве греховной твари в юдоли земной. Близости с женщиной он обязан теми минутами-зарницами, когда доверие к жизни не отдает розовым прекраснодушием, когда он умом, сердцем, всем существом постиг, что почва для свободы и радости доступна, страдания

наносны и преходящи, что сама жизнь может и должна не на один миг, а всегда и повсюду быть послушной человеческой жажде счастья.

С давних пор у лириков Франции любовь повелось рисовать совсем по-другому — как любовь-злосчастье. От Ламартина и Марселины Деборд-Вальмор до Бодлера, от Нерваля до Корбьера и Лафорга они куда как чаще оплакивали хрупкую, не выдержавшую превратностей судьбы близость двух любящих, страшились испепеляющей страсти или безнадежно по ней томились, чем исповедовались в любви счастливой. За редкими исключениями, вроде Нуво, любовь оборачивалась для них горем, терзанием, катастрофой, на худой конец утраченным навсегда или вовсе несбыточным блаженством — *mal-aimer*, по слову Аполлинера, заимствованному им из средневековых заплачек.

Элюар, как и Арагон, Бретон или Деснос, мыслил себя одним из душеприказчиков Рембо с его повелительным заветом потомкам: «Любовь надлежит изобрести заново». Наказ этот подхватывался ими не ради красного словца, а с попыткой по-своему внятно уяснить как его духовно-историческую содержательность, так и собственные устремления. Элюар улавливал в нем волю изжить бодлеровский вкус к несчастью, который отнюдь не был признаком душевной хилости, а, наоборот, составлял «сверхъестественную добродетель» в «эпоху, когда смысл слова «счастье» деградировал до того, что оно сделалось синонимом бездумья», покорного подчинения раз и навсегда заведенному порядку вещей. «Роковая» склонность Бодлера переживать и осознавать действительность трагически была поэтому бунтом против «всех довольных карликов, расплывавшихся в блаженной улыбке юродивых». Но замороженность несчастьем, будучи гораздо достойнее счастьяца мещан-приспособленцев, все же далека от тяги к счастью неподдельному. Отсюда у Элюара стремление включить в собственное исповедание веры и наказ Рембо, и призыв Лотреамона заменить «меланхолию мучением» и «отчаяние — надеждой».

У человека нет других путей подчинить жизнь своим запросам, кроме труда и исторического действия. Однако в глазах тогдашних друзей Элюара по сюрреализму, ставивших знак равенства между работой и рабством, между политикой и политиканством, оба эти пути неприемлемы. Иное дело воображение, греза: они давали иллюзию немедленного претворения самых смелых мечтаний, они были свободой без жертв и уступок. И любовь служила как бы

залогом осуществимости этого счастья: разве не откликается возлюбленная на каждый прилив желания, не она ли совершает чудо преображения полночи в сияющий полдень и одиночества в родство со всем живым? Именно в любви, по Бретону и вполне согласному с этим Элюару, обретаемо «земное спасение», именно «идея любви, вопреки мнению величайших пессимистов, единственно способна примирить человека, на минуту или на долгое время, с идеей жизни», как говорилось в предуведомлении-врезке к «Анкетe о Любви», проведенной в 1929 году журналом «Сюрреалистская революция». Тогдашняя лирика Элюара и пронизана этой философией любви как инструмента мгновенного достижения «полнейшей, непосредственной власти над действительностью», какой не дано было изведать Бодлеру. «Я отождествлял тебя со всеми существами,— обращался Элюар к возлюбленной,— которых я преображал, как я преображал тебя, при свете дня, как преображают воду родника, наполнив ею стакан, как преображают руку, взяв ее в свою руку».

Оттого-то любовная лирика Элюара очень редко воспоминание и почти никогда не ожидание, она вся в том, что сегодня, сейчас, здесь, сию минуту. Речь в этой, так сказать, лирике присутствия идет про обретаемое прямо у нас на глазах счастье человека лепить жизнь по образу и подобию своей заветной мечты — про то, как в «новорожденных строгих глазах» черпают «силу существовать без судьбы». Самые дерзкие помыслы о торжестве надо всем предустановленным, в которых и коренится, собственно, элюаровская поэтика грез наяву, сбываются как раз в минуты близости с любимой: «пространство между предметами принимает форму слов моих», «равные взгляды делят чудо быть вне времени», «звезды рассеивают мрак, и нет ничего, кроме звезд», нет ни опоры под ногами, ни свода над головой, прошлое и будущее слились в настоящем — наступает «конец обстоятельств». Любящий вырван из круговорота вещей, в котором он мало-помалу переставал ощущать себя самостоятельной личностью и делался слепым исполнителем навязанного извне житейского ритуала. Исчезли огорчения и тоска, «больше нет теней у красоты», и «вселенная выглядит такой легкой, что не стоит на месте, и такой веселой, что не испытывает ни в чем недостатка». У ее властелина — любовью окрыленного человека — захватывает дух от чувства своей полной раскованности, головокружительной свободы от всяких пут и запретов:

Свобода чуть-чуть голова кружится и спокойны босые ноги
Свобода ты легче и проще
Чем весна в стыдливой прозрачности.

«Свобода» — «Свободные руки»*

О счастье писать трудно, гораздо труднее, чем об утратах и тревогах, о разлуке и гибели, чем даже о преградах, преодоленных на пути к нему. Недаром ведь и Льву Толстому случалось косвенно это признавать: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Счастливы тоже по-разному, все дело в том, что счастье едва ли поддается рациональному описанию, неизменно ускользая от расчленяющего анализа и жесткого закрепления в словах. И как часто даже виртуозы языка, потрясающие нас в трагических эпизодах, спотыкаются, впадают в розовую пустопорожность или дубоватое косноязычие, когда заводят рассказ о нежности и блаженстве. Не это ли, в частности, расхождение между тяжеловесной заземленностью повествования и искрящейся воздушностью счастливых состояний проза XX века пробует иной раз преодолеть с помощью подтекста, а раньше нее обнаружившая пределы логики лирическая поэзия — с помощью музыкальной звукописи, которой поручается выразить нечто гораздо более сокровенное, «несказанное», чем просто заключенный в словах и их сочетаниях смысл? Элюару эти трудности будто вовсе неведомы. Легко, безо всякой натуги и ходулей поднимается он к вершинам восторга, беря слово зачастую там и тогда, где и когда «повествователь или мемуарист... складывают свое оружие и передоверяют выразить невыразимое молчанию, многоточию, ходячей прописи: «Они были счастливы, и у них родилось много детей». Элюара, кажется, привлекает как раз то... что мы по стыдливости, из боязни вызвать ревность небожителей и зависть смертных, скорее склонны передавать смехом или ласками, пеньем или молчанием» (К. Руа).

Чтобы высказать «несказанную радость», настороженно оберегаемую от посторонних взоров, Элюару нет нужды заимствовать плавную верленовскую напевность — слагать «романсы без слов». Счастье для него родная стихия, и ему достаточно вызвать в нашем воображении приветливое согласие между человеком и его окружением, как и мы вслед за Элюаром в нее погружаемся:

Все листья в лесу говорят «да»
Они не умеют ничего произносить кроме «да»
На каждый вопрос следует ответ

И роса течет в глубинах этого «да»
Человек с легкими глазами описывает небо любви.

«Жорж Брак» — «Град скорби»

Конечно, Элюар далеко не всегда так подкупающе бесхитроsten. Когда открытое признание, четкое обозначение грозит разрушить мимолетную прелесть пережитого, тогда вступает в свои права остранивающая метафора. Своими кружными уподоблениями она призвана пробудить в нас нужный отклик, ради которого Элюар и живописует в слове свои хрупкие сны наяву — зримый слепок неуловимого «внутри»:

Лицо на закате дня
Колыбель в опадающих листьях дня
Охапка голого ливня
Ускользнувшее солнце
Родник родников в глубине воды
Зеркало битых зеркал
Лицо на весах тишины
Камень среди остальных камней
Для пращи угасающих отблесков дня
Лицо похожее на все забытые лица.

«Прекрасная и похожая» — «Сама жизнь»*

Но какими бы неожиданными, загадочно-фантастичными ни были иные из подобных элюаровских видений, строй чувств, их подсказавший, проступает обычно с немалой отчетливостью. Атмосферу беззаботности, просветления и чистоты, сопутствующих счастью, приносят в лирику Элюара прежде всего улыбающиеся лики детства — напоенного свежестью утра человека, человечества, вселенной. «Золотой век» младенческой беспечности, возвращенный на землю волшебницей любовью, меняет природу вещей. Земной шар приобретает невесомость пылинки, срывается с места и вольно кочует в межзвездных просторах. Твердые тела струятся, плотные предметы просвечивают, тусклые поверхности излучают сияние. Огонь и снег вовсе не враждуют, дождь обжигает, а зной несет прохладу, ночи озарены снопами искр, день не знает теней, на зелени трав нет ни пылинки, голубизна небес безоблачна. Чудится, что повсюду дворцы из какой-то радужно-переливчатой кристаллической породы. Она прозрачна, как слеза, гладка, тверда на ощупь и поминутно вспыхивает блуждающими зарницами. Отдаленно она напоминает драгоценные камни — их россыпи там и здесь встречаются у Элюара. Но только отдаленно, поскольку и самая искусная обработка не может дать самоцвету то жи-

вое свечение, тепло, чистоту, какими обладает материал элюаровских грез. И когда Элюар хочет представить его нагляднее, он просто смешивает природные стихии огня, света, воды: так возникают «родники солнца», «светящиеся слезинки», «дождь языков пламени», «капельки огня в холодной воде»... Залитая полуденным солнцем, омытая росой, страна Эльдорадо из элюаровской метафорической мифологии выкроена воображением по мерке огромного счастья, которым одарила Элюара возлюбленная, «одетая в платье из хрусталя».

Под стать этому сказочному краю и его обитатели: мужчина и женщина, двое — «мы». Неподвластные земному притяжению, не ведающие границ времени и пространства, пренебрегшие причинностью и необходимостью, они наделены восхитительной легкостью птиц, столь стремительных в своем полете, что возникает впечатление, будто это какие-то дневные светляки — «птицы-брильянты», «орлы из чистой воды» и у них «никогда не было тени». Любимая похожа на «воздушного водолаза в легчайшем оперении», и, когда она несет своего спутника «на крыльях глаз», он верует: «больше нет ничего, кроме их полета, стряхивающего прах моих невзгод, кроме их звездного и светозарного полета». Оба они, он и она, делаются средоточием жизни в этой чудесной вселенной. Элюар обнаруживает источник жизнотворного тепла в себе самом: «дремлет стоя во мне огонь», чаще — в подруге, чье «лицо — обнаженное солнце», чьи «зрачки — башни света», чьи «руки в зарослях трав рожают день». «И вижу я, как в ладонях ее загорается свет, и они взмывают ввысь, словно языки пламени после дождя. Пламя пальцев тянется навстречу небесному пламени». Происходит встреча любимой и солнца, огня души и огня мироздания. И человек, благодаря своей любви обручившийся с самим солнцем, отныне и навсегда постигает, что он не жалкая пылинка, не червь в норе своего одиночества, а богоравный собрат светоносного источника всей природной жизни.

Впрочем, доподлинное ли знание приносит та гипотеза всемогущества, какой выступает вскормленная любовью греза? Не примешана ли здесь изрядная доля самообольщения? И не отсюда ли проистекает навязчивое желание Элюара на самых вершинах радости погрузиться в сладкую дрему, забыться: «Любовь прекрасней, чем мир, где я живу, и я закрываю глаза»? Ласки любимой, баюкая, сплошь и рядом походят на соломинку, о даровании которой молит утопаю-

щий: «Еще поцелуй, один-единственный, чтоб больше не думать о пустыне». Значит, пустыня все же продолжает обступать со всех сторон, значит, сколько бы фантазия ни превращала ее в цветущий сад, дыхание раскаленных песков не перестает о себе напоминать? Элюар далек от того, чтобы не замечать: он лишь «воображает свое всевластие».

Само по себе это немало: мечты Элюара — пророчества возможного счастья подчинить жизнь человеческим запросам, а не побудители к отчаянному бегству «куда угодно, лишь бы прочь из этого мира» (Бодлер). Но это еще и не так много: действительность волшебством не переделаешь. Преобразованная с помощью озарений «бодрствующего сновидца», жизнь шла себе все тем же постылым чередом. Она по-прежнему протекала в «домах пустынных, отвратительных, домах жалких, как полые книги». По-прежнему в ней на каждом шагу подстерегала разобщенность: «Словно понижнее зная, влачу я свой лоб по холодным улицам черной пустой комнаты, крича о моей нищете». И вскоре после того, как Элюар вроде бы покончил с замкнутостью одиночки, он внезапно ронял: «Одиночество преследует меня по пятам своей злобой». Или вдруг меркли залитые солнцем видения, среди прозрачного полудня вырисовывались гнусные подробности повседневья: «жирные пятна на потолке, стекла измызганы плевками, и свет ужасен». Как бы часто ни окрыляло чувство восхитительной несвязанности, победы надо всем сковывающим и налитым тяжестью, едва ли не так же часто горло сжимала тоска: «Бодრствуя, я зачастую испытывал ощущение изоляции, страха, страданий, агонии». Промозглый холод прокрадывался в сердце, превращал в жуткие гримасы зимы недавние по-весеннему безмятежные улыбки природы:

Зима вся в голых ветвях и застывшая точно покойник
Человек на скамейке на улице человек от толпы убежавший
И одиночеством переполненный
Дайте место отчаянью самому заурядному
Зеркалам свинцовым отчаянья
Струям булыжным отчаянья
Монументам гниющим отчаянья
Дайте место забвенью добра
Дайте место воспоминаниям о жалких отрешках истины
Черному свету пожару вчерашнему...

*«Роза для всех»**

Под серебристо-прозрачной гладью, усыпанной опрокинутыми в воду звездами, в лирике Элюара течет иной, встречный поток видений — сумрачных, кошмарных, залитых

апокалипсическими «черными лучами». Глубинные струи время от времени вырываются наружу, и тогда вместо алмазных россыпей утыкаешься в кучи мусора и груды булыжника, вместо горных озер — в гниющие мутные болота, вместо зеленых полей — в заброшенные пустыри. Живое пламя оставляет потухший пепел, замки из бирюзы затопляет вязкое месиво, уродливые тени ложатся на всю округу. Смятение липкой паутиной обволакивает мозг: «Единственное изобретение человека — могила». Элюаровская хвала обретенному счастью, при всей ее видимой безоговорочности, обременена изнутри сомнениями в том, что оно долговечно, способно не рухнуть под ударами несчастья, которое притаилось где-то за ближайшим углом и ждет своего часа. Обращенная одним своим ликом к празднику, лирика Элюара другим ликом повернута к трагедии жизни. Одно оттеняет — и обостряет — другое: трагедия подлинна, когда она отлучение от праздника, праздник черпает свое веселье в преодолении беды.

Но коль скоро победы Элюара надо всем косным во многом мнимы, а догадки об этом не покидают его и в разгар блаженства, учиненный в мечтах пир на весь мир грозит подчас обернуться пиром посреди чумы. В брызжущем беззаботностью смехе нет-нет да и проскальзывает тревога. Колебания между надеждой и беспокойством, между грезой и жуткими наваждениями придают порой песням Элюара во славу нежности как источника «торжества над судьбой» оттенок какого-то заговора от недобрых духов, могущих уже в следующую минуту похитить радость, с таким трудом добытую. Корни подобных опасений как раз там же, где и предпосылки головокружительно легкого причащения даров свободы — в подмене достигнутого желаемым. Манящие лозунги душеспасения через сны наяву ободряли, окрыляли, но по-своему и были чреватые подвохами. Оттого-то вслед за взлетами духа, разорвавшего очередную из своих пут, наступал упадок сил — ведь пут оставалось еще слишком много, и очень крепких. Оттого-то за возгласом вперёдсмотрящего, который завидел вдалеке полосу спасительного берега: «Слушайте, я говорю от имени тех немногих, что молчат, от имени лучших!» — следовало горькое признание: «Их была всего горстка на свете, каждый знал, что он одинок. Они пели, и были правы, что пели. Но они пели украдкой, пели так, как идут на смерть».

Но, если Элюару случалось впадать в уныние, обнаружив, что край обетованный его прометеевской грезы, увы, опять

далеко за горами и лесами, он никогда, однако, не отрезался от надежды сделать ее былью. И не устал искать в этом направлении.

Навстречу большому зову

Выпуская в 1951 году книгу «Может ли кружка для воды быть прекраснее самой воды», куда он почти полностью поместил свои стихи с 1930 по 1938 год, сам Элюар без недомолвок сказал о существе перемен, произошедших тогда в его лирике: «Здесь содержится все, что написано Полем Элюаром за восемь лет, которые привели его к более ясному и вместе с тем более драматичному представлению о действительном мире».

Прологом к этому проникновению поэзии в драму жизни было постепенное осознание драмы самой поэзии, однажды повергнутой в смятение тем, что она, всемогущая мечтательница, слишком немощна, чтобы стать вровень с запросами дня, с запросами своего века. Ценители изящной словесности, открыв в 1932 году элюаровскую книгу «Сама жизнь», были, надо думать, немало озадачены, когда после изысканной доверительной ворожбы:

Прощай печаль
Здравствуй печаль
Ты вписана в линии потолка
Ты вписана в глаза которые я люблю...
Прекрасная ликом печаль*,—

вдруг наталкивались на вызывающе-надрывную «Критику поэзии» под самый конец этой книги задумчивой грусти и робкого пробуждения к радости.

Разумеется я ненавижу царство буржуев
Царство шпигов и попов
Но сильнее стократ я ненавижу людей,
которые не ненавидят его
Так же как я
Всей душой

Я плюю в лицо ничтожнейшему пигмею
Который всем стихам моим не предпочтет
эту *Критику поэзии**.

Поначалу этот яростный плевок в лицо «хозяевам жизни», их охранникам и духовным пастырям склонны были зачислить в разряд тех привычных поношений, которыми со времен

романтиков охотно тешили себя бунтари от анархической богемы. Первые строки у Элюара и впрямь напоминали подобные издевательские выпады против мещан, зачастую переходившие просто в брань, чтобы тупого и подлового обывателя «разделатъ под орех». Однако откуда же тогда у этого очередного проклятия неожиданный заголовок: «Критика поэзии»? При чем тут стихи, да еще и собственные? Неужели это всего только дразнящий бузотерский парадокс?

Когда «неистовые» романтики, а вслед за ними «проклятые», упадочники «конца века» и все прочие беглецы от мещанского убожества обливали лавочника презрением, изобличая в нем пошлое, расчетливое и злобное животное, они чаще всего исходили из представлений о самих себе как обитателях замков духа, вознесенных над материальной вульгарностью, где увязла бездуховная толпа. Элюар смотрит на вещи иначе. Для него ненависть к буржуа по-прежнему непререкаема. Но он готов и свои крылатые грезы, которые уносили его прочь от грязи делячества и политиканства, поставить ниже пощечины делягам и политиканам. Ибо уже догадывается, что самыми проникновенными «прощай» прежней любви и «здравствуй» любви зарождающейся, самым лихим «разгромом интеллекта» и вылазками в звездные просторы мечты не поколеблешь устоев «царства буржуев, шпигов и попов». Больше того, «буржуи, шпики и попы», освободившись от дневных занятий, иной раз с легким сердцем засыпают в своих постелях, мурлыча напевы этих баюкающих грез. К 30-м годам XX века сюрреализм, раньше отпугивавший мятежностью своей фразеологии, мало-помалу получает благословение высоколобых блюстителей вкуса. И, сколько бы его приверженцы ни уверяли, будто они «на службе революции», официальное признание их картин и книг безжалостно опровергало эти самообольщения. Ловушка захлопывается, и Элюар знает, что доля вины лежит на нем самом. Не потому ли он клеймит как «ничтожнейшего из ничтожных» всякого, кто осмелится предпочесть одной филиппике в семь строк чуть ли не всю его Книгу Любви, будто вовсе и не он вложил туда страсть, боль, упование? Не потому ли он с отчаянием прозревает: в кружке, пусть она украшена тонким узором, слишком мало той освежающей влаги, которая одна может утолить жажду, сжигающую его самого — и еще столько — в повседневной жизни. «Критика поэзии» засвидетельствовала, что человек по имени Эжен Грендель и поэт Поль

Элюар с некоторых пор не в ладу друг с другом, как бы это ни было прискорбно.

Раздвоение, при всей его мучительности для Элюара, оказалось довольно затяжным. Одна за другой выходили его книги, в них от страницы к странице разматывался клубок проникновенно-нежной ворожбы, но там не найти отклика на то, что лихорадило Францию накануне и в пору Народного фронта и к чему сам Элюар вовсе не оставался равнодушным. Напротив, он сразу и безошибочно распознал врага в рвавшемся к власти фашизме, отечественном и зарубежном, и без колебаний встал в ряды левой интеллигенции. В феврале 1934 года, после провала фашистского путча в Париже, он участвовал в составлении «Призыва к борьбе» — обращения «ко всем трудящимся, организованным или нет, но исполненным решимости преградить — дорогу фашизму, отстаивать лозунг: «Единство действий!» Тогда же Элюар вошел в число учредителей Комитета бдительности интеллигентов. Весной 1935 года он выступал с лекциями в Праге на собраниях «Левого фронта», летом поднимался на трибуну Конгресса в защиту культуры в Париже для зачитания речи заболевшего Бретона (весьма, впрочем, путаной), осенью стал одним из основателей «Контратаки» — боевого союза революционных интеллигентов.

В одном из писем 1935 года к дочери Элюар так разъяснял ей свои убеждения: «Ты хорошо знаешь, что я за коммунизм, против фашизма. Я часто пытался объяснить тебе почему. Я люблю справедливость, а справедливость — это значит, чтобы все люди, у которых одинаковые потребности, удовлетворяли эти потребности. Только режим, основанный на равенстве, способен обеспечить мир и исчезновение богатых и бедняков. В настоящий момент мне просто хочется, чтобы ты была за угнетенных и против угнетателей. А угнетатели это те — вся буржуазия, — кто непрестанно, ради самообогащения, заставляет людей работать, кто с этой целью держит их в невежестве, твердя им, будто необходимо, чтобы были бедные (а следовательно, и богатые). И вот эти-то хозяева даже не умеют разумно править, не умеют предотвращать кризисы, безработицу, войны... Чудовищное неравенство царит в современном обществе».

Тщетно было бы, однако, вплоть до 1936 года искать в самих стихах Элюара следов этих раздумий. Правда, его взыскующая счастья лирика уже сама по себе была вызовом всему, что калечит и принижает человека, но до поры до времени она словно страшилась запачкаться, погрузившись в тот

самый общественный поток, который захватывал его самого, едва он отрывался от рабочего стола. Нужен был, видимо, резкий толчок извне, который больно затронул бы за живое, чтобы предрассудок, предписывавший лирике чураться истории, был сдан Элюаром в архив. Таким потрясением стала для него гражданская война в Испании.

В начале 1936 года Элюар был приглашен в Испанию для чтения лекций о Пикассо в связи с проходившей там выставкой работ его друга. Страна бурлила революционными надеждами:

выборы 16 февраля должны были принести победу Народному фронту. Еще по Парижу знакомый с Рафаэлем Альберти, Элюар в Испании встречался с Лоркой, Антонио Мачадо, Пабло Нерудой (тогда чилийским послом в Мадриде), Хосе Бергамином, с живописцами, университетскими преподавателями, студентами. Он вернулся домой, полной грудью хлебнув воздуха освободительной весны. Через несколько месяцев из-за Пиренеев дохнуло отравленным ветром: войска под командованием генерала Франко, при поддержке авиации Гитлера и Муссолини, подняли мятеж и двинулись на Мадрид. В те дни Элюар, как и тысячи его соотечественников, жил трагедией Испании. Летом 1936 года он протестовал против политики «невмешательства», провозглашенной правительством Франции¹. А когда к стенам



Поль Элюар. Рисунок Пабло Пикассо

¹ В 1938 г., в письме к дочери, Элюар писал об испанской трагедии: «Я в отчаянии от всего, что происходит в Испании: все эти бедняки, идущие
8*

Мадрида вплотную подошли фалангисты, когда в небе Мадрида хозяйничали их бомбардировщики, Элюар выступил с «Ноябрем 1936» — криком боли и тревоги за город, осажденный «строителями развалин»:

Взгляните, как работают строители развалин
Размеренные цепкие богатые тупые
Как злобно эти нелюди изводят все живое
Как метко и старательно оплевывают душу
И в прах втоптать торопятся беспечные дворцы.

★

Ко всему привыкаешь
Только не к этим свинцовым птицам
Только не к злобе с какою они затмевают солнце
Только не к мысли им уступить*.

За «Ноябрем 1936» последовала скорбно-саркастическая сюита миниатюр в две-три строки «Победа Герники», навеянная эскизами Пабло Пикассо к его полотну¹ о зверской расправе фашистов над обитателями испанского городка и крестьянами, съехавшимися туда в базарный день 26 апреля 1937 года: за несколько часов бомбардировки он был стерт с лица земли. Пепелище Герники стало предвестием Орадура и Лидице, Бабьего Яра и Хиросимы. В строках, столь же пророческих, как и картина его друга, Элюар заклеил хладнокровных воздушных убийц, чья «гнусность — унылого цвета ночи». Ради устрашающего примера они заставили людей, поглощенных каждодневными мирными делами, «заплатить смертью за хлеб, за небо, за землю, воду, солнце, за нищую их жизнь», и без того проходящую в тяжелом труде и заботах, «в лачугах, на шахтах и в поле».

Уже в «Ноябре 1936» и «Победе Герники», первых пробах Элюара — политического лирика, фашистские молодчики для него попросту «нелюди», чье ремесло — убийство и которых он и обозначает не иначе как презрительно-безымянным «они». Стадо безмозглых и бездушных истуканов, «терпеливых, размеренных, мрачных, тупых», рассуждающих только по команде и на один манер, они «не от нашего мира», мира

на смерть ради свободы и терпящие поражение, оттого что бесстыжие правители Франции и Англии желают Франко, желают кого угодно, лишь бы не возобладал режим, угрожающий их грязным деньгам... В Испании на карту поставлена судьба человечества, судьба цивилизации, которая слишком быстро устремилась навстречу свету путями Революции».

¹ Текст Элюара висел рядом с картиной Пикассо в вестибюле павильона республиканской Испании на Международной выставке в Париже в 1937 г. Позже, в 1951 г., Элюар написал сопроводительный текст и к документальному фильму о «Гернике» Пикассо.

одухотворенной человечности. У них ампутировано сердце, а вместо него вставлен приказ начальства, и они «едва принадлежат роду человеческому», в лучшем случае «засоряют его отбросами». Подонки-палачи лишены самых насущных в глазах Элюара радостей — созидания, ибо умеют возводить одни руины, братства, ибо робот одинок в пустыне таких же, как он, роботов.

Рядом с этими железобетонными громилами те, кто оказался мишенью их бомб, выглядят хрупкими, заслоненными лишь легко уязвимой броней своей человечности:

Дети и женщины владеют одним сокровищем
Свежей весенней зеленью и молоком чистейшим
И вековечностью
В чистых глазах.

«Победа Герники»

Но эта хрупкая чистота — не добродетель смиренно-жалких агнцев, предназначенных для заклания. В ней таится огромный запас прочности: скромным «просто людям», в отличие от «белокурых бестий», ведомо братство. И оттого сегодняшние жертвы завтра могут и должны стать победителями. Отклики Элюара на трагедию испанского народа — плач по безвинно загубленным, но и призыв выстоять, не согнуться, встретив шквал в сомкнутом строю, плечом к плечу.

Пусть рот к своей вернется правде
Дыханье и улыбка звенья вечной цепи
Пусть человек отринет прошлого нелепость
И к братьям обратит свое лицо как равный

И разуму даст вольных два крыла.

*«Ноябрь 1936»**

Человеконенавистничество, даже оснащенное мощными бомбардировщиками, даже на миг торжествующее, — это, по Элюару, достояние слабых, обреченных; оружие мужества куется из иных, только на первый взгляд непрочных материалов — нежности, доверия, душевного тепла. Сила и доброта идут по жизни рука об руку. И потому стихи об ужасах Герники несут заголовок «Победа Герники», а завершают их слова надежды: «Мы одолеем их».

«Вчерашние победители погибнут» — озаглавил Элюар и последний из тогдашних своих откликов на войну в Испании, созданный в пору трагического исхода событий (под

ним проставлена дата «14 апреля 1938 года» — день падения Барселоны). Жуткие видения истерзанной страны нагнетаются с первых строк: труп теленка гниет на развалинах, повешенные качаются на деревьях в цвету, алмазы отшлифованы шершавой запекшейся кровью... Но сквозь безмерную скорбь словно исподволь пробивается мужественный повтор: «И лишь огонь дает крепкие всходы на земле хозяев... И лишь огонь дает крепкие всходы в страдающих глазах». На осунувшемся от горя лице испанского народа глаза по-прежнему не потухли, свидетельствуя, что дух его не сломлен: «Горькое лицо, оно из синего молока и черного меда, запекшегося на огне лихорадки, оно иззябло от нищеты, лицо, не ведающее позора, осажденное лицо с широко распахнутыми глазами, живыми, как народ, и бдительно следящими за всем вокруг». Они внушают страх тем, кто победы празднует на могилах, до краев заваленных трупами. В ночи они бодрствуют, различая, «о братья, красную звезду, которая, несмотря ни на что, отвоевывает пространство у ужаса».

По-своему поразительно, насколько легко, без ломки привычного ему письма и отречения от себя вчерашнего вводит теперь Элюар ключевые для его лирики образы — огонь, глаза, лицо, звезда — в почти неведомое ей прежде русло гражданственности, памфлетной и героической одновременно. И точно так же опорные для элюаровского жизневиденья противоположности — созидание и распад, детская чистота и вязкая грязь, хрупкая окрыленность и хмурое окаменение, кровное родство со всем живым, с другими, и угрюмое отъединение от природы, от людей, — присутствуют и в «Ноябре 1936», и в «Победе Герники», и во «Вчерашние победители погибнут». По-прежнему эти мотивы сталкиваются, кружат, оттеняют друг друга в потоке вольного ассоциативного монтажа. Элюар все тот же доверительный и негромкий лирик, плетущий чуть загадочную в своих переходах и бесхитростно-наивную в каждой отдельной строке словесную вязь, где фразы прямые, лаконичные, афористически-назывные соседствуют с метафорами изысканными, слегка причудливыми, построенными на неожиданных сдвигах смысла и предельных «допусках» воображения. На редкость благополучно Элюар минует подводные рифы декларативного риторства, где так часто застревают в подобных случаях поэты, долго замыкавшиеся в пределах сугубо потаенных переживаний и метафизических озарений.

Книга «Естественный ход вещей», куда вошли «Ноябрь 1936» и «Победа Герники», увидела свет в 1938 году. Но

еще за два года до этого, на Международной выставке сюрреализма в Лондоне, Элюар прочел публичную лекцию «Очевидность поэзии», прямо сказав в ней о переменах, вызревавших как во французской лирике в целом, так и в его собственном творчестве. «Пришло время,— провозгласил он,— когда право и долг всех поэтов настаивать, что они глубоко погружены в жизнь других людей, в общую жизнь... Все башни из слоновой кости будут разрушены... Сегодня одиночество поэтов исчезает. Отныне они люди среди других людей, у них есть братья», «они вышли на улицы, они оскорбляют владык, они отвергли богов, они выучили мятежные песнопения обездоленной толпы и, не падая духом, стараются обучить ее своим песнопениям». Отныне для самого Элюара «истинная поэзия заключена во всем том, что освобождает человека... Она равно в изобретении радио, в подвиге ледокола «Челюскин», в Астурийском восстании (и, затем, в поразительной обороне испанского народа против его врагов), в забастовках во Франции и Бельгии». Гуманизм Элюара приобретает революционную устремленность.

А это побуждает Элюара, в свою очередь, приступить если не к переосмыслению, то к уточнению некоторых своих установок в творчестве, до сих пор казавшихся ему неизменными. И хотя в «Очевидности поэзии» имена маркиза де Сада и Фрейда еще значатся — наряду с именами Маркса и Пикассо — среди преобразователей, духовно раскрепостивших человечество, хотя прежняя фразеология зачастую тянет назад мысль и Элюар как бы по привычке повторяет иные доводы Бретона вроде положения о том, что «нам достаточно закрыть глаза, чтобы распахнулись двери чудесного», — гораздо более примечательно его стремление заново наметить самый подход к задачам лирики. В лондонскую речь 1936 года, к примеру, полностью вошел абзац из более раннего его выступления перед английскими сюрреалистами в 1932 году. Но в новом тексте изменена формулировка: вместо фразы о призвании человека-творца «опрокинуть действительность» появилась фраза о его долге «наконец-то приобщиться к той действительности, которая ему принадлежит». Иными словами, художник не отменяет ход самой жизни, воспаряя над нею воображением, но включается в работу благих сил, «сливается воедино с миром, с миром в движении, в становлении». Существующим порядкам противопоставляется не сновидение, сохраняющее все в неприкосновенности, а действенная попытка перестроить их по законам счастья, «под стать огромному росту человека».

В «Очевидности поэзии» Элюар не столько подводил черту под своим предшествующим развитием, сколько пролагал для себя иной, особый путь, ведущий за пределы бретоновских выкладок. После этой лекции-манифеста открытый отход его от сюрреализма становился лишь вопросом времени. И когда Бретон, все ближе сходявшийся с троцкистами, в дни мюнхенского сговора выбросил нелепо левацкий лозунг: «Ни вашей войны, ни вашего мира!» — Элюар, отдававший себе отчет, что позиция «скрещенных рук» только развязывает руки гитлеровским насильникам, покинул движение, к которому примыкал полтора десятка лет. Книга «Естественный ход вещей» открывалась поэмой «Без возраста» — своего рода прощанием Элюара с собственным прошлым и бывшими единомышленниками.

О мои братья-чужаки хранящие в зрачках
Неизбыточную ночь и ее кошмары
Где оставил я вас
С руками налитыми тяжелым ленивым маслом
Стародавних дел
С надеждой столь слабой что смерть над ней торжествует
Я же к жизни иду у меня человеческий облик
Чтоб доказать — мир скроен по мерке моей.

«Шагая вдоль улиц зари», Элюар ни на минуту не чувствует себя покинутым, затерянным вдали от надежных спутников. Он прорвался наконец к такому простому и так нелегко дававшемуся ему знанию: «восстание духа» на словах означает — на деле — беспомощность; бунтарь против всего и вся самой безбрежностью своих притязаний невольно соглашается, что он не от мира сего, и тем лишает себя возможности подчинить жизнь своим запросам; надежда, подкрепленная одними грезами, рано или поздно ведет к отчаянию. Удел такого мятежника — изгнанничество и в мироздании, и среди себе подобных. И лишь теперь, прощаясь с самим собой вчерашним, он по-настоящему «выбирается из бездны». Ничто больше не заслоняет от него братский взор тех, кто работает в самой гуще истории, кто стряхнул тяжелую дремоту, зачарованность отчаянием, кто бодрствует, собственным трудом добывая хлеб, радость, солнечный свет — то самое завтра, которое раньше только снилось обитателю «пещер покоя, усталости и самоотречения».

Размежевание с недавними попутчиками сквозной нитью проходит через «Естественный ход вещей», как и через последовавшую весной 1939 года книгу Элюара «Полная песня». В «Естественном ходе вещей» особняком выделен

раздел «Права и обязанности бедняка», где от стихотворения к стихотворению, штрих за штрихом рисуется весьма язвительный портрет некоего «третейского судьи», обладателя истины в последней инстанции, в котором без труда угадывается «папа сюрреализма» Андре Бретон. «Верьте мне, я есмь закон!» — вещает этот наставник мнимой мудрости, давно «переставший что бы то ни было понимать» и упорно цепляющийся за обветшалые заповеди, из которых выветрились последние крохи мысли. Бесконечное плетение словес, ровным счетом ничего не меняющее в распорядке земных дел, ловушка громких фраз, куда вслед за ее изобретателем попадают и его последователи, обрекая себя на суемудрие, никому не приносящее ни радости, ни облегчения, — такой предстает теперь в глазах Элюара доктрина его друга со всеми ее архиреволюционными лозунгами и мистическими поползновениями:

В свою очередь он говорит о несправедливости
О низменных вождениях
О тирании и варварстве
Но его слова разоружены

Сей образец для подражания
Отжил свой век среди нас
Сей всеотрицающий владыка
Однорукий с причудливым телом
Повторяет себя в последний раз
Он уменьшается
Его священный лик распластан
Ниже самой земли.

«Верьте мне, я есмь закон»

«Третейский судья», вместо драгоценностей нацепивший на себя ядовитые травы, «вполне заслужил» оскорбительную кличку «мертвеца». Ведь он не желал замечать вокруг себя никого, даже самых близких, навечно оставаясь причастным лишь к разряду «одиноких и равнодушных» («Среди прочих теней»). Быть может, большое горе когда-нибудь и приведет его в стан живых людей, сейчас же «плоды, круглый год растущие у него в саду, несъедобны» («Последствия одного преступления»). Крылья порхающих там бабочек потускнели, звезды кажутся потонувшими в мутной воде, а «летние дни бесполезно пожухли» («Итог»). Элюар жаждет вырваться из владений этого заносчивого, мертвящего все вокруг себя ума, куда попал по ошибке, приняв подделки мысли за настоящие самородки.

Но если до сих пор он слишком долго медлил, то в этом

повинен не только прикинувшийся подлинным кумир, а и он сам, поклонявшийся идолу, словно божеству. Элюар упрекает себя за многолетнюю слепоту по крайней мере с такой же резкостью, с какой развенчивает Бретона. Рядом с портретом «третейского судьи» в стихотворениях «Здесь, одному преступнику», «Еще дальше», «Ради вящей гордости» («Естественный ход вещей») и «Конец одного чудовища», «Добродетельный отшельник» («Полная песня») возникает автопортрет «добродетельного отшельника» — того самого, каким Элюар был еще вчера и с которым сегодня вступил в схватку. Словно два разных человека столкнулись в одном. У первого, обратившего лицо назад, «в груди мрак навсегда затянул небо», и только изредка вспыхивают слабые «проблески подземелья», его «уста — разбитое эхо», его «руки — свинцовые монеты», он весь — «плод праха». Зато у его соперника — «желанья цвета ветра», он жаждет вырваться из опостылевшего каземата и шагнуть на волю, где «красота, добро, правда и пылающие страсти». Между этими двумя нет и не может быть согласия, их распря достигла такого напряжения, что второй готов стереть с лица земли первого. Для Элюара этот поединок с самим собой — вопрос жизни и смерти: «Надо, чтоб ты видел, как ты умираешь, чтобы узнать, что ты продолжаешь жить».

Сражение, полем которого стала душа Элюара, пока далеко от завершения. Но сама его ожесточенность, та искренняя страсть, с какой Элюар отбивается от всего, что тянет его назад, показывает: исход предрешен. Близится день, когда он спокойно, с сознанием превосходства, которое приходит к победителю, скажет: «Люди грядущего, давайте задумаемся на минуту о прошлом. Так доблесть думает о несчастье. Мое прошлое, мое настоящее, вы больше нас не пугаете». Слова человека, который в последний раз оглядывается на оставленный за спиной отрезок пути, перед тем как зашагать вперед, к иным далям. И который знает уже, что ему суждено избавиться от тяжелого груза собственного прошлого, что счастье без преследующих по пятам страхов и забот, доверчиво повернувшееся лицом к будущему, доступно и даже неминуемо.

Уверенность эту Элюар черпает уже не в том легко пересыхавшем источнике, каким ему недавно служило ни с чем не считающееся воображение. Она в гораздо более надежном сознании своего кровного родства с теми, кто своими руками строит жизнь. «Полную песню» открывает видение утренней, обжитой и вполне прирученной Земли. Элюар при-

ветствует пришествие «людей из низов, что познали пот, удары, слезы и которые снимут жатву всех своих мечтаний. Вижу я, как настоящие люди, чувствительные, добрые, полезные, сбрасывают с плеч бремя, что ничтожнее смерти, и радостно отдыхают под шум солнца» («Мы существуем»). И Элюар не сомневается: «...вскоре встанут они во главе городов».

Чтобы заговорить обо всем этом в лирике, следует резко раздвинуть ее границы. Отныне ей предстоит «не идти к сердцу других людей, а исходить из него», научиться не просто передавать мимолетные озарения одного, но пережитое всеми, каждым. Прежний арсенал приемов письма, самый словарный запас во многом уже недостаточны для встающих теперь задач. Элюар остро ощущает разрыв между накопленным мастерством и материалом, с которым предстоит иметь дело; недавно еще значимые для него предписания теперь спутывают по рукам и ногам. В стихотворении «Несколько слов которые до этого дня почему-то считались запретными для меня» («Естественный ход вещей») как бы наугад перечислены существительные, с пренебрежением исключавшиеся им раньше из лирического словаря, поскольку они «часто встречаются в газетах, в песнях». А между тем это «слова чудесные, не хуже прочих», и пренебрежение ими — обкрадывание самого себя. И если прежде без них хоть как-то удавалось обойтись, то теперь Элюар, преисполненный решимости охватить «область человеческого» во всем ее многообразии, в том числе и в ее житейской обыденности, возвращает права поэтического гражданства бывшим словам-изгоям,

Словам что сегодня пишу
Наперекор очевидности
И с великой заботой
Все сказать*.

За этой жаждой «все сказать»¹ кроется прежде всего жажда «все разделить», со всем породниться, «все понять, все соединить и... сделать речь столь же великодушной, как поцелуй». «Подлинные поэты, — напишет Элюар вскоре,

¹ Все это действительно привело к расширению словаря Элюара. По подсчетам одного из французских исследователей, Р. Пьера, словарный запас поэта насчитывал в 1930 г. около 950 слов, а к 1942 г. возрос примерно на 450 слов, то есть почти в полтора раза. Причем наиболее заметное увеличение приходится именно на конец 30-х — начало 40-х гг., когда «мир других людей и возможность быть в нем счастливым открылись взору Элюара».

в 1942 году, — никогда не думали, будто поэзия их личное достояние... Нет ничего редкостного, ничего божественного в повседневной работе поэта... Каждый человек — брат Прометей. Мы не наделены каким-то совершенно особым умом, мы — существа нравственные, и мы в гуще толпы».

Так завершается изживание тянувшегося издавна квазисвященного жреческого самосознания лириков Франции в XX веке: Элюар здесь идет вслед за Аполлинером, но еще дальше, вплоть до уравнивания себя с другими полезными работниками на поприще истории.

«Полная песня», «Открытая книга. 1938—1941» — сами названия книг Элюара провозглашают открытость этой лирики для всех тех поэтических из окружающего большого мира, к которым в прошлом он оставался глух. Тяга к все-ленской широте в лирике, прежде делавшая ставку на кладовые грез, постепенно обретает источники своего питания в действительной жизни. «Дневной свет и отчетливое сознание поставляют мне теперь столько же тайн, столько же невзгод, сколько прежде ночь или сновидения». Мысль Элюара, рвущегося к ясности, вся в поиске прямых, непосредственных связей личности с природой и столь же очевидных связей с человечеством и каждым из живущих.

Все стало сразу проще
Я опрокинул необъяснимые пейзажи лжи
Я опрокинул жесты стертые и дни пустые
Я зашвырнул за край земли расхожих мнений жвачку
Я стал кричать
А до меня все говорили слишком тихо все говорили и писали
Слишком тихо

Я широко раздвинул границы крика.

«Кричать» — «Открытая книга, I»*

И этот все нарастающий клич не остается, как прежде, гласом вопиющего в пустыне. Он повсюду рождает отклики, ведь сам он — лишь один из многих призывов в той братской переключке, которую из края в край земли ведут люди, веками «восходившие по громадной лестнице радости».

Я убежден что каждую секунду
Дитя и предок всей моей любви
Моей надежды
Счастье
Фонтаном бьет из крика моего
К зениту в поисках другого зова
Чьим отголоском хочет стать мой зов.

*«Кричать»**

В разомкнутой цепи элюаровского пантеизма «я — любимая — мироздание» возникает потребность в еще одном звене — «звене братства». И пусть до поры до времени в самой лирике Элюара потребность эта лишь заявлена. Подлинное братство складывается в историческом бытии людей, будь то труд или гражданская деятельность, и добавление такого важного, по самой своей сути общественного «звена» неизбежно накладывает свой серьезный отпечаток на все соседние сцепления мировоззренческого ряда.

Сознание, с порога отмечающее весь наличный уклад жизни как совершенно несостоятельный, изначально и во веки веков враждебный запросам личности, волей-неволей воспринимает все окружающее как нечто навек закосневшее в своей ущербности. Когда Элюар усматривал в поэтическом акте «отмену всех связей», самих устоев миропорядка, вплоть до времени и пространства, он не мог и помышлять о воздействии на жизнь: он лишь «воображал свое всемогущество». Теперь, когда Элюар шел навстречу «большому зову» тех работников и воителей, что в самой гуще событий старались раздвигать рубежи человеческого счастья, к нему возвращалось по-настоящему деятельное и действенное отношение к жизни, которое опирается на попытку проникнуть в ее самодвижение. «Время течет в моих венах», — открывает теперь недавний сокрушитель часового маятника. Он осваивает неведомую ему раньше азбуку, с помощью которой можно «прочесть счастье без границ в простоте линий настоящего», в сегодняшнем посеве распознать завтрашние всходы.

С некоторых пор для него не секрет: «уже поет настойчивое лето за мерзлыми воротами», а «долгая ночь готовит бесконечный день». И просторы «вселенной без судьбы», где все вечно, а значит, недвижимо, мало-помалу отступают в его лирике перед видениями иного, быть может, не столь радужно фосфоресцирующего, зато действительно обитаемого мира, в котором кипит работа молодых жизнетворных стихий:

Я вам твержу кричу я вам пою об этом
Струится смех под смертными снегами
Рассвет и смех и радость жить на свете
И в зеркале плодов себя цветы увидят

До срока спят под смертными снегами
Мои друзья чье трепетное сердце
Готовит лето землю будоражит
Чтоб в день урочный воцарилось лето

И сотни солнц струятся под морозом
И сотни ласк под холодом таятся...

«Я зверь лесной» — «Открытая книга, II».*

В мире, где «судьба» есть не что иное, как круговорот его вечного становления, человек, в свою очередь, перестает ощущать себя пылинкой, хаотически перемещающейся по собственному мгновенному хотению. Он плоть от плоти всего сущего, «птица в небе, простор в птице, цветок во льду, река в солнце, рубин в росе, — по-братски одинок, свободен по-братски». И не просто продолжение природы, а само средоточие добрых ее сил, ее жизнестойкости: «Чтоб не падали с дерева листья, чтобы билось сердце воды, чтобы день возвращался всегда, да пребуду живым». Ни все сметающий произвол духа, ни дивный золотой сон ему больше не подходят. Его свобода — «свобода брата», она в том, чтобы расти вместе с растущей жизнью, помогать ее росту и в нем черпать юношескую свежесть:

Жить в каждой на свете руке такова моя доблесть
Существует одна только смерть на земле одиночество
От нежности к ярости от ярости к ясности
Я себя самого создаю и во всем живом преломляюсь
Во всех временах на земле и во всех облаках
Сменяется осенью лето но я остаюсь молодым
Я жил на земле в этом сила моя
Кровь моя воздвигается над пеплом пожарищ моих.

«Жить» — «Открытая книга, I»*

Из поля зрения Элюара вовсе не исчезает зло, свирепствующее в исторических потрясениях и личных трагедиях. Он не забывает, что везде плоды «тяжелого труда брошены на съедение прожорливым ничтожествам», что повсюду творятся дела, от которых «люди чернеют от стыда, другие прославляют подонков, и лучшие опускают иной раз руки». Опасность не за горами, гроза вот-вот разразится, и даже «бродячие псы несчастны» («Покончить»). И тем не менее элюаровская гипотеза счастья пускает корни в надежную почву убежденности: канули в прошлое и не вернутся те дни, когда, случалось, «глаза и мужество мои служили лишь тому, чтобы снести несчастье, и я с ожесточением сполна изведаль ад». Пожалуй, никогда раньше лирика Элюара не была залита потоком чистых утренних лучей, как та, что создавалась на исходе тревожных 30-х годов, когда на его родину из-за Рейна уже надвигалась катастрофа.

Источником этого ослепительного света по-прежнему

остается любимая. «Женщина — пламя природы, ткущее солнечную основу», «повелительница зеленых трав... хозяйка воды и воздуха». Она, как и раньше, служит Элюару проводницей на земных и космических дорогах, дарующей ему безграничную радость и ощущение своей спаянности со всеми живущими, с человечеством. Только связь эта делается все менее созерцательной, все более деятельной. В круговороте всего живого возлюбленная — носительница неуывающей юности, той самой энергии, без которой нет ни рождений, ни всходов, ни весен, ни рассветов. Она — сама «молодость, бегущая впереди жизни». И оттого близость с ней не просто безмятежный покой и наслаждение, но высшее счастье — счастье помогать рождению всех зорь: «Наша молодость нежно повелевает солнцу взойти над землей». Такая любовь, включающаяся в «работу» самого мироздания, достойна, по Элюару, быть поднятой до высот прометеевского подвига. «Мы говорили «любовь», и это было жизнью... от признанья к признанью мы становились другими... мы изобретали огонь, всегда лишь один огонь». Пламя двоих несет тепло не только им самим, а всем и всему — людям и растениям, животным, камням, морю и деревьям, облакам и полям. В стихотворении «Под золотым лучом» («Открытая книга, II») вслед за привычными для Элюара приветливыми, сверкающими далями, куда приглашают мужчину глаза его подруги, развернуто языческое зрелище мощного притока плодоносных сил, вызванного в природе встречей любящих:

Когда мы смотрим друг на друга,
Страх исчезает, терпкий яд
В траве теряется высокой,
А в мертвых опустелых храмах
Протягивает нам терновник
Над узловатой тенью веток
Багряно-черные плоды.
И свежее вино земли
Захлестывает буйной пеной
Цветные мириады пчел.
И вспоминаются крестьянам
Надежды урожайных лет.

Перевод С. Северцева

Это уже не столько видение, сколько прозрение: толчком ему служит не отряхнувшая земной прах греза, а потребность распознать, где и как под ряской застойной заводи бьют свежие ключи, дать выход наружу тем сокам, которыми набухают недра матери-земли. Страсть двоих мыслится те-

перь Элюаром как вклад в становление самой жизни, как творчество всерьез, не просто в помыслах и мечтах. Отныне человек, взыскующий счастья, на деле всемогущ своим умением, вопреки разрухе и смерти, открывать в труде и в любви, пестовать и приручать то, что нарождается в необратимом созидательном потоке дней:

Два великана белый и красный
Хлеб и вино
Взращают людей.

«Боги» — «Открытая книга, I»*

Афористическая трехстрочная миниатюра о возвращенных человеком и в свою очередь возвращающих его титанических помощниках как по мысли, так и по стилистике звучит прямым эхом тех давних славословий в честь садовника, возделывающего свою землю, которые Элюар сложил когда-то по дороге домой с фронта. Не случайно памятное «Чтобы жить здесь», рукопись которого два десятка лет лежала похороненной где-то в ящиках письменного стола и была теперь извлечена из-под вороха черновиков, напечатано именно в «Открытой книге». Элюар как бы заново постигал мудрость труженика, разжигающего огонь, когда небо заволакивают тучи ненастья. В промежутке она не то чтоб была забыта, но затуманена и подменена сновидчеством наяву. И трудно сказать, насколько мучительнее могла бы сложиться вскоре судьба Элюара, не пробейся он к этой мудрости снова в канун «странной войны» и разгрома Франции. Во всяком случае, кое-кто из его недавних близких друзей, так и не отставших от жонглирования «разоруженными словами», поддался соблазну уклониться от повестки, посланной историей; другим пришлось пройти сквозь все круги отчаяния.

Элюар оказался достаточно крепок, чтобы не сломиться в жестокое лихолетье. И больше того — распрямиться в полный рост.

Я пишу твое имя, Свобода

Осенью 1939 года Элюар был снова мобилизован. Томительные месяцы «странной войны», которая оказалась чревата молниеносной национальной катастрофой, он провел в Солони, на небольшой железнодорожной станции, охранявшейся его частью. Волна отступления в мае 1940 года, вылившегося в беспорядочное бегство, забросила Элюара

далеко на юго-запад, в департамент Тарн. 22 июня в Компьенском лесу были подписаны позорные капитуляция и перемирие, поделившие Францию на зоны: северную, оккупированную немцами, и южную, где возникло коллаборационистское «Французское государство» со столицей в Виши. К концу лета Элюару удалось вернуться в Париж, над которым развевался флаг со свастикой. Сразу же по приезде он подготовил к печати первый выпуск «Открытой книги», вышедший в конце 1940 года. А через год появилась тоненькая книжечка Элюара «На нижних склонах» — одна из первых ласточек патриотической лирики Сопротивления (позже этот цикл составит особый, последний раздел «Открытой книги, II» — 1942).

Когда Элюара настигли первые порывы «дымом окаймленного, пеплом увенчанного» урагана, что «стек в гробницы городов, в клочья разорвал белье любви и, дождем пронесшись по всем дорогам крови, стер чертеж, который вел живых»; когда затем на родной земле он встретил фашистов — тех самых безымянных «их», что недавно бесчинствовали в Мадриде, спалили Гернику, — и воочию убедился:

Они в одеждах смерти

И нет для них удела хуже чем свобода —

все эти вестники коричневого апокалипсиса потрясли его, но не испугали, причинили безмерное страдание, но не повергли в безнадежность.

Уже в «Открытой книге», где, по словам Элюара, «бледная предвоенная пора, серый сумрак войны сошлись в схватке с вечными чудесами» жизни, он в равной мере сохранил в поле своего зрения «красоту и ужас, желание и возмущение». Почти безмятежные поначалу страницы «Открытой книги» к концу все сильнее пропитывала едкая гарь военного пожара, горечь поражения и рабства. Но все же и тогда под пером Элюара рождалась лирика трагическая, а не лирика смятения. В самый момент краха, когда французы были оглушены стремительным разгромом, а затем жутким исходом на запад и юг беженцев вперемишку с отбившимися от своих солдатами, Элюар различал, как «в серой, бесчувственной, притихшей стране... перекликались немые, переглядывались слепые, друг друга слушали глухие». Он предрекал: в замерших «пристыженных владениях, где и у слез одни лишь грязные зеркала... солнце скоро стряхнет с себя пепел». Эта ударная заключительная фраза элюаровских версетов «В воскресенье после полудня» («Открытая книга, II») по-

добна внезапному солнечному лучу, рассекающему мутную пелену тумана: она внушает, что не все потеряно, вселяет надежду. Уже самые первые прямые отклики Элюара на катастрофу 1940 года — не плач отчаявшегося, а песнь побежденного и все же восстающего против своей доли. В полном смысле — лирика Сопротивления.

Даже для французской литературы, всегда обладавшей обостренной гражданской чуткостью, поэзия Сопротивления — явление поразительное. Ничего подобного ее история не знала по крайней мере со времен революции XVIII столетия и освободительных битв демократии в первой половине XIX века, когда во Франции едва ли не на каждой лире была своя туго натянутая «медная струна». Однако после Парижской коммуны лирическая речь, оттачиваясь как инструмент личностной исповеди или метафизического раздумья о вечных истинах любви и смерти, очень редко и лишь в последнюю очередь служила оружием прямого вмешательства в граждански-историческую жизнь.

«У нас был безупречный язык — так, по крайней мере, казалось нам в ту пору, пока все это не произошло,— вспоминал поэт и эссеист Жан Марсенак летом 1956 года на вечере в память писателей, павших от рук гитлеровцев.— Мы говорили «добрый день», «спокойной ночи», «приятного аппетита», и сказанное обретало столь прозрачный смысл, что угроза исчезала перед ясностью. Свет был нежным, сон легким, и мы безмятежно преломляли свой белый хлеб... Во Франции стоял ясный день, мрак будто и не собирался поползти через ее границы.

Однажды утром солнце не взошло, ночь с широко открытыми глазами уселась у нас на груди и хлеб сделался черным. Но какое-то время, подобно слепцам, еще не вполне уверенным в своей слепоте, мы продолжали говорить так, как будто ничего не случилось. «День добрый»,— приветствовали мы человека, который шел на смерть; «спокойной ночи»,— напутствовали того, чей сон тревожили страхи; «приятного аппетита»,— желали тому, у кого глаза ввалились от голода. А прах и нелепица жизни с каждым днем все сильнее глушили древний голос жизни. И впереди нас не ждало ничего, кроме молчания или лжи.

И тогда появились поэты. Нежно, сдерживая ярость и отчаяние, взяли они руку Франции и приложили к своим губам, чтобы эта немая вновь научилась говорить. Они припали к самому источнику речи, чтобы там, в глубинах омраченных сердец и потрясенных умов, почерпнуть слова самые

важные, те несколько слов, без которых все прочие слова теряют смысл. И правда была спасена песнью.

И дерево зазеленело, едва было произнесено слово «весна». Города и веси, вновь заселенные людьми, ответили на клич родины. К тому, кто звал брата, каждый незнакомец обратил лицо брата. Наконец обозначенный своим именем, враг стал врагом. И все заняло свои места и обрело свое истинное значение, когда было сказано: «Свобода». Франция опять заговорила. Она заговорила на заново воссозданном языке, которому исходными понятиями послужили нищета и позор, страх и гнев, безмерное страдание, безграничное мужество...

О поэзия тех давних лет, о вечная поэзия — ты, что учишь человека наречию Человека!»¹

«Слово» Марсенака в честь подвига его собратьев по перу и подполью отметило самую суть дела: прорыв к текущей исторической действительности, которым французская поэзия обязана Сопротивлению. Именно это позволило ей выйти за рамки собственно культурного ряда, прямо вторгнуться в ход событий, строить душу и дух народа. И она достойно выполнила обращенный к ней нелегкий гражданский заказ. В те годы сочинение стихов было делом не менее ответственным, чем изготовление взрывчатки, выпуск книги связан порой с не меньшими трудностями и риском, чем подготовка крушения на железной дороге. Стихи печатали в запрещенных газетах, тайком пускали по рукам, расклеивали на стенах домов, перевозили наравне с оружием, в листовках сбрасывали с самолетов над партизанскими районами, передавали по радио из Москвы, Лондона, Алжира. Лирики, не так давно печатавшие свои произведения чуть ли не на собственных средствах и распространявшие нумерованные экземпляры по знакомым, обрели миллионную аудиторию. Они дрались в отрядах макизаров, они работали в подполье. В мартирологе Сопротивления имена литераторов соседствуют с именами военных командиров. Строки стреляли, и за них расстреливали.

Опубликовав «На нижних склонах», Элюар, как и Арагон (после десяти лет разрыва они вновь стали товарищами по общему делу), выступил одним из зачинателей поэтического Сопротивления. Эта книжечка еще получила разрешение цензуры: пока что язык Элюара — язык намеков, хотя и

¹ Я пишу твое имя, Свобода. Французская поэзия эпохи Сопротивления. М., 1968, с. 5.

весьма прозрачных. Метафорически окольная речь визионера граничит здесь с эзоповой речью свидетеля, сполна разделившего трагедию соотечественников.

Угроза под небом багровым
Исходила от челюстей
От щупальцев от чешуи
От скользких тяжелых цепей

Развеяли по ветру жизнь
Щедрой рукою чтоб смерть
Дань собирала свою
Без счета и без числа

И все же под небом багровым
Над яростной жаждой крови
Над голодом заунывным
Пещера сомкнула края

Заткнула живая земля
Жадные глотки могил
И дети уже не боялись
Материнских земных глубин

Глупость низость и бред
Уступили место свое
Людям братьям людей
Не дерущимся против жизни

Несокрушимым людям.

*«Незапятнанный огонь»**

Всего несколько лаконичных строф стихотворения «Незапятнанный огонь» дают как бы метафорическую кардиограмму работы большого сердца Франции в год после разгрома. Жан Полан в предисловии к «На нижних склонах» тонко подметил, что Элюар приостанавливал многолетнее сужение границ французской лирики, в межвоенный период замыкавшейся в изолированном сознании и даже подсознании одиночки. Он «не страшится ни рассказа, ни притчи, ни загадки или пословицы» — иными словами, возвращает лирике способность быть прямым откликом на происходящие события, равно как и выражать накопленную народом мудрость. Образы из арсенала ясновидческой космогонии Элюара обретают гражданский подтекст (скажем: «травя приподнимает снег, словно камень на могиле», отсылает теперь не столько к круговороту в природе, сколько к возникающему патриотическому движению). А заключительная ударная строка, как правило, у Элюара намеренно отделенная от

предыдущих и подводящая итоговую черту под всем сказанным, в своей чеканной афористичности заключает завет, призыв и заповедь, продолжая долго стучать в мозг и после того, как книга захлопнута (как строка о несокрушимости «людей — братьев людей» в «Незапятнанном огне»).

«Потемки — это привычка обходиться без света», — напомнил в 1942 году Элюар в подборке изречений «Поэзия преднамеренная и поэзия произвольная» афоризм одного из испанских схоластов-алхимиков. «На нижних склонах» — лирическое свидетельство о французах, не поддавшихся этой роковой привычке. Сразу после поражения их швырнуло на самый нижний из нижних склонов, «столь же низко, как молчание мертвеца, зарытого в землю»; «одни потемки в голове», вокруг глухое безлюдье, похожее на «осеннее болото, затянутое тусклым стыдом», «яд... выплевывает в людей сгустки ночи». Но уже следующее за этой кошмарной прелюдией стихотворение озаглавлено «Первая ступенька. Голос другого»: оглохший было от удара человек, заслышав издаля зов себе подобного, тем самым уже сделал шаг прочь из безмолвия «зеленеющей бездны». Упрямо, до боли сжавши зубы, начал он свой трудный подъем, и все его помыслы отныне сосредоточены на одном — сторицей воздать виновникам общих бед: «О ты, родич мой, мое терпеливое терпение... готовь для мщения постель, где заново рожусь» («Терпение»). Когда же он совсем рядом различил тяжелое дыхание соседа, с таким же упорством преодолевающего кручу, и всем своим существом постиг неистребимость человеческой тяги к свету, то даже в «уродливейшую из весен на земле» окончательно утвердился в давнишней своей догадке: «Из всех способов жить доверие — самый лучший». Доверие к жизнестойкости своих соотечественников «с красивыми лицами, добрыми лицами», просветленными уверенностью в том, что час расплаты для врагов недалек («Скоро»). Доброта сегодняшних побежденных, которым завтра предстоит похоронить пришельцев-хозяев, — не коленопреклоненное смирение или всепрощение. Нет, это сражающееся добро, и мощь его в том, что оно сплачивает, помогает преодолеть раздробленность, навязанную разгромом.

Одна и та же мечта у невинных,
И тот же шепот, и то же утро,
И все времена года в полном согласье
В два цвета окрашены: снег и огонь!

И толпа наконец собралась.

«Часы остановились». Перевод А. Ладинского

Конечно, до поры до времени Элюар по-прежнему пускает в ход издавна и до тонкости усовершенствованные приемы своего «грезящего письма». Однако теперь причудливо-фантастические видения свидетельствуют не только и даже не столько о духовном микроклимате и микропейзаже одного погруженного в самосозерцание ума, сколько о пережитом всеми — о бедствиях и медленном пробуждении самой Франции. Тайна, шепотом переданная из уст в уста и мгновенно разрушающая «привычку обходиться без света», не есть ли это весть о подполье, пароль патриотов, призыв к оружию? От гнетущей подавленности и далее через все ступени духовного возмужания книжка «На нижних склонах» — кстати, и построенная, в отличие от других сборников Элюара, на сквозном нарастании от начала к концу мотива сопротивления — неуклонно вела к пробуждению в жертве мстителя, в отчаявшемся — непокоренного, в одиноком — члена могучего союза товарищей по невзгодам, по надежде, по делу освобождения Франции.

Делу этому Поль Элюар посвятил себя всего без остатка. Певец хрупкой чистоты оказался неутомимым дерзким подпольщиком. Изо дня в день, с портфелем в руках, набитым рукописями, корректурами, листовками, он пускался в рискованное путешествие по улицам Парижа, чтобы повидать типографов, получить очередной материал, наладить распространение отпечатанного накануне, подобрать явочную квартиру, установить связь с патриотами, заключенными в тюрьмы и намеченными к отправке в «лагеря смерти». Один из тех, кто возглавлял французскую интеллигенцию, он брался за самую черновую работу. Элюар сделался душой крупнейших нелегальных изданий: он был среди учредителей «Полночного издательства», с первых номеров сотрудничал в газете «Летр франсез», составлял антологии «Честь поэтов», «Европа», выпускал книги «Французской библиотеки», в 1944 году основал журнал «Вечное обозрение». Когда жить в прежней парижской квартире на улице Ла Шапель стало крайне опасно, поскольку псевдонимы Элюара — Морис Эрван, Жан дю О — перестали быть секретом, он вместе с Нуш перебрался к друзьям, попеременно находя убежище то в заднем помещении книжной лавки библиофила Люсьена Шелера, то у поэта Жана Тардьё, то у писателя Мишеля Лериса или давнего своего знакомого, искусствоведа Кристиана Зервоса. Зимой 1943—1944 годов Элюар скрывался в горной психиатрической лечебнице Сент-Альбен, куда к нему приезжали связные. В канун Освобождения он опять в Париже, в самой

гуще конспирации, снова пишет стихи, которые были на устах у повстанцев, 19 августа покрывших столицу баррикадами и собственными силами вышвырнувших вражеский гарнизон. И хотя сам Элюар прямо не участвовал в операциях макизаров, партизанская медаль Сопротивления, которой он был награжден,— признание его вклада в победу над захватчиками, его боевых заслуг перед Францией.

Еще весной 1942 года, в дни, когда были казнены первые патриоты-заложники и за одно подозрение в принадлежности к Коммунистической партии Франции карали смертью, Элюар вновь стал коммунистом. Шаг, требовавший огромного мужества, был для Элюара вызовом врагу, данью восхищения «партией расстрелянных». И вместе с тем он как бы венчал искания всей его предшествующей жизни. От гуманизма добрых пожеланий и крылатой грезы Элюар приходил к гуманизму революционному. Граждански-патриотическое действие, подвиг сражающегося народа предстали перед ним благодаря Сопротивлению как воплощение на деле столь священных для него ценностей чистоты, созидания и братства, его давней мечты о человеке-работнике, который стал бы хозяином своей исторической судьбы. Примкнув к «партии Франции», заявил Элюар, «я хотел быть заодно с людьми моей страны, которые идут вперед к свободе, миру, счастью, к подлинной жизни»¹. В пору оккупации к Элюару, как и к многим деятелям культуры его поколения и склада, вернулось то живое, непосредственное чувство локтя в сомкнутом строю товарищей по борьбе, без которого он так тосковал и метался на протяжении многих лет и которое перед самым поражением 1940 года лишь начало у него возникать, пока оставаясь, впрочем, достаточно умозрительным, не подкрепленным совместным делом. С юности помышлял он о сотворении пламени, долгие годы строил в своей лирике воздушные замки. Понадобилась закалка подпольем, чтобы он научился разжигать с помощью искры, которую высекают при встрече человеческие сердца, настоящий огонь Прометея.

А вместе с ним мужала в подполье и его лирика. Он уже не мог довольствоваться «красотой, предназначенной для

¹ Уже упоминавшийся Люк Декон, комментируя это заявление, справедливо улавливает в концовке фразы своего рода полемическую реплику к знаменитому изречению Рембо, к которому присоединялись, хотя и не без оговорок, сюрреалисты: «Подлинная жизнь отсутствует». Теперь Элюар, по мнению Декона, отвергает это кредо мечтательных беглецов от убожества повседневно, как бы заявляя: «Подлинная жизнь может быть здесь, на этой земле: людям самим предстоит ее завоевать».

счастливец», созерцательной и настолько беспомощной, что в жестокий час борьбы она воспаряет над схваткой, предавая и людей, и саму себя: ее «скрещенные на коленях руки становятся орудием убийц», а дарованные ей природой «чаши чистого молока превращаются в груди шлюхи». Суровая пора нуждалась в иной красоте — красоте вооруженной, чья заповедь — «петь, сражаться, кричать, драться и спастись». Эта воинственная дева дольше не могла прибегать к подцензурному «рабьему» наречию: «чтобы перекрыть глухое бормотанье зверя, чтобы живые восторжествовали и стыд исчез», ей необходимо было «вновь обрести свободу выражения». Она жаждала «правды совсем обнаженной, очень нищей, жгуче пламенеющей и всегда прекрасной» — такой, которая бы «заняла в сердцах людских бережно хранимое место всей красоты, сделалась бы единственной доблестью, единственным благом». Своей очередной книге, увидевшей свет в мае 1942 года, Элюар подчеркнуто дал заголовок, заимствованный у Гёте и лишь уточненный датой: «Поэзия и Правда 1942».

Правда сорок второго вторглась на эти страницы прямо из жизни, поистине оголенной, кровоточащей. Она сама, без всяких подсказок, взывала к отмщению, как в этой жуткой миниатюре:

Вымуштрован голодом ребенок
У него на всё один ответ Я ем
Ты идешь Я ем
Ты спишь Я ем*.

Злободневный факт питал лирику. Она же, в свою очередь, вмешивалась в течение фактов, не просто констатировала, а вскрывала немощь мнившего себя всемогущим, стойкость казавшегося хрупким. Да, она не умалчивала, что «одна веревка, один факел, один человек задушили десяток людей, спалили деревья, поработили народ» («Сомневаться в преступлении»). Но во весь голос говорила она и о другом, о том, как в накрепко запертой тюрьме «ветви деревьев искали выхода наружу, как трава тянулась к небесам» и как в конце концов под напором изнутри «рухнула темница и живой, обжигающий холод» свободы обнял узника («Снаружи»). Она не скользила по поверхности, зорко различая таившееся в глубине — жизнь, что скрыта за непроницаемыми шторами, опущенными на окна по приказу о светомаскировке («Затемнение»). Она видела обе стороны медали, а главное — неуклонный круговорот вещей, залог надежды:

В поле земля прекрасна
В яме земля безобразна

В саду побеждает счастье
В пустыне простор для смерти

В ночи человек закован
В ночи он ломает цепи

В ночи он готовит утро.

*«Фреска»**

И потому, что жизнь продолжалась вопреки разгулу смерти, страшная правда сорок второго года под пером Элюара пробуждала бесстрашие. Не придавливала, а распрямляла. «Последняя ночь» — озаглавил Элюар поэму, замыкавшую книгу, и это название не было однозначным: от строфы к строфе обнаруживались все новые его грани и как бы наращивался запас взрывной силы. Последняя ночь — это несколько часов перед расстрелом заключенного, сумевшего даже смерть превратить в подвиг, в героический завет оставшимся на воле. Последняя ночь — это и небытие, которое вскоре неминуемо поглотит его палачей: те, кто придет похоронить казненного товарища, вместе с его «окровавленной плотью» похоронят и «черное небо», «страхнут прах немощных убийц».

Последняя ночь, наконец, — это сумерки толпы бедняков, что долго «свой хлеб у ручья собирали» и «друг на друга глядели сквозь призму своей задавленности». Но однажды они уверовали в себя и «заговорили о надежде, огромной, как ладонь», занявшись подсчетом, «сколько будет осенних листьев, если вместе сложить их, сколько в море спокойном поднимется волн, если ветер задует, сколько будет грядущей силы, если каждый протянет руку соседу». И в финале, который стягивает воедино все те нити, что тянутся от каждой из строф, монтирующихся друг за другом вразнобой, без явной логической связи, Элюар слагает отходную всем на свете долгим непроглядным ночам с их привидениями, заброшенностью, страхами:

Мы охапками темень швыряем в костер
Мы срываем засовы ржавой неправды
Люди грядут которые больше не будут бояться себя
Ибо верят они в людей
Ибо сгинут враги с человеческим лицом*.

И это написано в самом начале 1942 года, когда над всей Европой от Пиренеев до Волги повисла ночь со свасти-

кой вместо луны! А Элюар уже прозревал рассвет — пусть еще неблизкий. Он преподавал науку ненависти и лечил надеждой.

В огромном, накопленном за века наследии французской поэзии найдется не много произведений, которые могли бы встать вровень с подпольной лирикой Элюара по силе своего «магического» воздействия на тех, кому она предназначалась. Судьба поразительной «Свободы», открывавшей книгу «Поэзия и Правда 1942», невольно вызывает в памяти историю «Марсельезы». Подобно бессмертному маршу саперного капитана Руже де Лиля, она вскоре после своего рождения с быстротой народной молвы облетела Францию, сделалась патриотической клятвой, была пронесена подпольщиками и партизанами, словно боевое знамя, сквозь годы борьбы с фашизмом. Да и поныне, уже будучи положена на музыку, переведена на множество языков, включена в школьные хрестоматии, «Свобода» продолжает свой героический путь, начатый в тот звездный час, когда, кажется, сам гений Сопротивления осенил ее создателя, помог высказать то, чем жил, чем дышал каждый из соотечественников:

На школьных моих тетрадках
На парте и на деревьях
На песке на снегу
Имя твое пишу

На всех страницах прочтенных
На нетронутых чистых страницах
Камень кровь ли бумага пепел
Имя твое пишу

На безнадежной разлуке
На одиночестве голом
На ступенях лестницы смерти
Имя твое пишу

На обретенном здоровье
На опасности преодоленной
На безоглядной надежде
Имя твое пишу

И властью единого слова
Я заново жить начинаю
Я рожден чтобы встретить тебя
Чтобы имя твое назвать

Свобода*.

Слово *Liberté*, которым Элюар испещряет все, что ему дорого,— отнюдь не непривычное для французского стиха,

издавна бывшего верным спутником крестьянских мятежей, революций, боев на парижских баррикадах.

Когда-то, в канун 1789 года Андре Шенье вынес это слово в заголовок своей буколическо-диалога вольного козопаса и пастуха-раба; вслед за ним многие безвестные и всемирно знаменитые лирики брались за перо, чтобы прославить в веках имя отечественной заступницы Свободы. В честь нее слагали гимны и зарифмованные рассуждения, ей посвящали оды и пылкие признания. В стихотворческой традиции XVIII — XIX столетий обращение к свободе требовало торжественного классического парения или страстных романтических восторгов, а представление о ней чаще всего материализовалось в фигуре прекрасной девы-воительницы, будь то — во времена якобинцев Мари-Жозефа Шенье и Давида — величавая богиня в античном облачении или, позднее, простонародная обитательница парижских предместий, воспетая Барбье в «Собачем пире» и запечатленная на полотне Делакруа «Свобода на баррикадах 1830 года».

Подобные же аллегории нередко возникали и в поэзии Сопротивления — то как плененная родина-мать, взывающая о помощи к своим сыновьям (Арагон), то как пречистая дева, богомать, воплощение страдающей непорочности (П. Ж. Жув, П. Эмманюэль), то как все та же неистовая и желанная возлюбленная мятежных парижан, из века в век вдохновлявшая их на штурм тиранических твердынь (А. Френо).

В «Свободе» Элюара нет ни пышного славословия, ни пространных олицетворений. Ворожащее заклинание, она соткана из прямых безыскусных обозначений вещей вполне привычных и совершенно неожиданно поставленных рядом. Их сцепление друг с другом будто вовсе произвольно, зиждется на отработанной еще ранним Элюаром технике бесконечного потока прихотливых ассоциаций, которые проплывают в сознании пишущего и перенесены на бумагу вроде бы без отбора, рассудочной выверки. Непосредственность такого рода «инвентария», включающего все, на чем невзначай остановился глаз, что внезапно мелькнуло в уме, подвернулось под перо, и прежде очищала исповедь влюбленного Элюара от малейшего налета чего-то заранее заданного, умозрительного, сообщая ей редкостную доверительность. Теперь он поверяет Свободе, возлюбленной своих соотечественников, самые заветные помыслы с такой же нежной искренностью, с какой раньше обращался к любимой (кстати, стихотворение и было сначала задумано как посвященное

Нуш, чье имя должно было быть названо в самой последней строке¹).

Хаотичность подобного нагнетания взброс лишь кажущаяся, поскольку она-то и несет в себе, внушает мысль о всепроникающей, одухотворяющей все бытие — от простейших предметов каждодневного обихода до отвлеченных категорий разума — страсти, с детских лет овладевшей умом и сердцем человека. «Одна-единственная мысль» — была озаглавлена «Свобода» в первой публикации, и эта сосредоточенность на одном, самом насущном, при всей внешней необязательности каждого отдельного перехода (скажем, от «лоскутков лазури» к «мельничным крыльям теней», от «пустой ракушки кровати» к «собаке ласковой лакомке»), выражена без всяких деклараций, самим построением. И прежде всего — мастерски найденной Элюаром переключкой общего композиционного хода со структурой отдельной строфы — элементарное перечисление, стянутое концовкой в тугой узел. Виртуозный двадцатикратный синтаксический повтор целого четверостишья, который усилен еще и буквальным повтором последней его строки, обрывающей фразу на

¹ В этой замене нет ничего странного и нарочитого: гражданственность Элюара вообще лишена жестокого аскетического подвижничества, она включает в себя и нежность, и наслаждение всеми дарами жизни. Элюар — политический агитатор, даже обращаясь к сотням тысяч, всегда ведет разговор и о самых скромных земных радостях, близких каждому; понятно, что и о любви, самом дорогом для него чувстве, неизменно заходит речь в его пропагандистских текстах. Одно из свидетельств тому — своего рода радиопроповедка «Потому что ты добр», которая была записана на пленку в подпольной студии в 1943 г. и напечатана почти десять лет спустя: «Товарищи, час восстания близится, близится момент, когда мы вновь обретем друг друга. Остережемся же тогда пренебречь хоть чем-нибудь из тех простых чудес, которыми всех нас равно одаряет природа. Вслушайтесь в забытые созвучья, эти лоскуты, вырванные из ткани жизни и столь же прекрасные, как признания в любви. Вспомните, что для каждого из нас, для всех нас, товарищи, есть сияние весны, багряный цвет осени, ветер в лесной чаще и мучительные призраки обожаемого тела, мерцание прибрежного песка в пору отлива и танцующие прически девушек, рука друга и вкус вина в кругу собравшихся у залитого солнцем стола, сочавшийся кровью антрекот на фаянсовой тарелке и смех в кухне, хоровод живых слов вокруг костра и медлительные тополя, что вместе с небом смотрятся в воды озера. Ради этих очевидных сокровищ, ради любви, которая исходит от них волнами, ради наслаждения, ради всех стихий, созданных любить друг друга, ради всех людей, которые поймут друг друга, когда станут жить лучше, — именно ради всего этого надо быть суровым и твердым, надо наказывать, карать тех, кто пытается завладеть этими дарами за счет пота и крови других. Надо для того, чтобы мы не превратились в изгнанников среди омраченных цветов, чтобы все сокровища света стали нашим достоянием и никто никогда их у нас не отобрал».

полуслове, всякий раз все наращивает наше ожидание заключительного слова-разрядки. «Неупорядоченность» в частностях получает полновесную смысловую нагрузку; из кирпичиков, будто случайно оказавшихся под рукой, складывается здание, являющее собой высший поэтический порядок.

Под пером Элюара гражданская лирика, спустившись с ораторской трибуны и сделавшись тихой и чистой исповедью, обретает такую проникновенность, какой она во Франции, пожалуй, раньше не знала никогда. Чудо этого преображения в том, что предельная интимность высказывания как раз и служит здесь предпосылкой его универсальности. Хвала Свободе, из громогласно-меднотрубной став совсем приглушенной, на грани шепота, не только не оказалась камерной, а, напротив, получила подлинную общезначимость. Богиня Свободы у певцов демократии XIX века была кумиром, которому поклонялись, чем-то внеличным, искренне почитаемым и вместе с тем вознесенным над каждым из смертных. Для Элюара она не божество, а проникшая в кровь и плоть человека стихия, растворенная в любой клеточке его личности, посылающая свои позывные из любого уголка вселенной. Оттого-то она чрезвычайно близка всем и каждому. Элюар говорит исключительно от своего имени, но его слова складываются в исповедание заветной веры всех, дающее возможность «присвоить» это «верую», сделать своим собственным, выстраданным, достоянием многих и каждого в отдельности. Лирическое признание, которое в словесности нового времени, как правило, остается переживанием одного, отличного от меня и всех прочих человека, рассказом о том, что испытал кто-то другой, кто может быть мне чужд или понятен, но кто почти всегда не-Я (именно в этой «остранности» и коренятся истоки по преимуществу книжного склада западноевропейской лирики с Возрождения), в «Свободе» обретает былой пафос древней хоровой лирики. Здесь Я сугубо мое, личное, неповторимое и — одновременно — носитель коллективного сознания. Недаром композитор Пуленк, положивший слова Элюара на музыку, счел нужным сочинить кантату в духе старинных литаний для большого хора а capella.

«Свобода» — это сложенный изумительным мастером текст, к которому люди прибегают как к патриотической молитве, псалму вольнолюбия, когда им надо выразить самое сокровенное. Священная клятва поработленного, но не сделавшегося рабом народа — ее можно повторять про себя,

произносить вполголоса, скандировать сообща. Ее строки стучали в мозгу узников, партизан, отправлявшихся на опасное задание, рабочих, по ночам изготавливавших патроны и листовки, связных, переправлявших подпольный материал. В ее ритме бился пульс Сопротивления, пульс не ставшей на колени Франции. И Элюар, чья исповедь, продолжая быть все тем же ворожащим признанием, оказалась исповедью миллионов, теперь с полным правом мог сказать о себе как о глашатае непреложной для всех истины:

Говорю я о том что вижу
О том что знаю
О том что правда.

*«Оружие скорби»**

Правда эта — суровая или нежная, клеймящая или окрыляющая — всегда была прежде всего правдой сражающейся. Она воевала — каждой написанной Элюаром строкой. «Лицом к лицу с немцами» (так названа сводная книга его патриотических стихов 1942—1945 годов) он овладевал оружием лирической публицистики: тут и памфлет, и призыв-листовка, песня и хвала павшим, злободневный отклик и пророчество. Разумеется, освоение области, раньше «бодрствующему ясновидцу» Элюару почти незнакомой, происходило подчас не без издержек. Однако в подполье он не только приобрел ряд чрезвычайно плодотворных навыков письма, но уже и тогда поднялся до вершин, которые позволяют поставить его имя вровень с теми мастерами гражданской лирики, к чьей памяти он сам обращался в предисловии к книге «Честь поэтов»: «Уитмен, в ком жил дух народный, Гюго, зовущий к оружию, Рембо, дышавший воздухом Коммуны, Маяковский, вдохновенный и вдохновляющий,— все поэты огромного кругозора рано или поздно устремлялись к действию... И теперь снова поэзия, которой брошен вызов, перестраивает свои ряды, таящаяся в ней скрытая воинственность опять обретает четкие очертания, она кричит, обвиняет, надеется».

Лиризм, издавна бывший в глазах Элюара «развитием протеста», породнившись с гражданским действием, отнюдь не изменяет своей природе. Напротив, его подспудная мятежность выступает наружу, из окольной делается прямой, расшифровывает коды своей метафорики, отменяет смущавшие ее прежде табу. И прежде всего — запреты, лежавшие на «обстоятельствах». Стихи Элюара теперь зачастую прикреплены к злободневной хронике, к известиям, почерпнутым из

газет или радиопередач, и в свою очередь становятся газетным откликом, прокламацией. Выпуская после Освобождения книгу «Лицом к лицу с немцами», куда вошли стихи, в большинстве своем печатавшиеся подпольно, Элюар счел необходимым сопроводить их примечаниями, где рассказал о событиях, послуживших для них толчком. «Оружие скорби» возникло из сообщений о смерти восемнадцатилетнего эльзасского школьника Люсьена Легро, арестованного за участие в демонстрации, подвергнутого пыткам в гестапо, приговоренного к расстрелу, помилованного лично Герингом и потом казненного в качестве заложника. «Той, о которой они грезят», было откликом на слухи об участии ссыльных французов в гитлеровских лагерях смерти. «В середине августа» посвящено парижскому восстанию в августе 1944 года. «Продавцы индульгенций» — отповедь тем, кто после победы призывал к прощению предателей. Иным стихам даже заглавием послужили строки газетной хроники, да и сами они подчас напоминают газетную реплику («Некоторые французские интеллигенты пошли на службу к врагу», «Рождество. У обвиняемых Нюрнберга — каникулы»). Другие прямо тяготеют к листовке. Одно из них, так и названное «Извещение», расклеивалось подпольщиками в Париже на стенах домов и на заборах рядом со списками заложников. В нем говорилось о последней ночи приговоренного к расстрелу:

Была эта ночь перед казнью
Самой короткой в жизни
Он был еще жив и сердце
Сжималось от этой мысли
Тяжесть собственной силы
Камнем легла на плечи
На дне этой черной муки
Он вдруг улыбнулся ясно
Не ОДИН у него товарищ
Миллионы их миллионы
Они отомстят он верил
Для него заалело утро*.

Повешенное рядом с перечнем фамилий, за каждой из которых был человек, скорее всего обреченный на такую же ночь перед казнью, «Извещение» Элюара обладало точностью умного призыва агитатора. Французу, который, выйдя утром на улицу, обнаруживал его на соседнем доме, оно в лоб напоминало о его долге перед погибшими, перед живущими и самим собой: лишь смерть палачей искупит пролитую кровь, лишь их уничтожение сохранит жизнь жертвам, на-

меченным к аресту на завтра, а ведь в числе последних можешь оказаться и ты, прохожий!

Публицистическая лирика предполагает особую работу над словом, и Элюар, отнюдь не «наступая на горло собственной песне», овладевал той «техникой пропаганды идей», о которой вскоре скажет Арагон как о важнейшем завоевании поэтов Сопротивления. В письме Элюара, далеком от присущей французским гражданским лирикам со времен Ронсара и Агриппы д'Обинье привычки к ораторскому красноречию, обнаружились иные и, быть может, не менее важные задатки для такого рода работы. В «Поэзии и Правде 1942» и «Лицом к лицу с немцами» Элюару как нельзя более кстати пригодились давние эксперименты по добыванию «чистого», простого и подлинного слова, чуждого изысканной и выпяченной игры в слова, «противных» красот, «которыми довольствуются болтуны». Элюар — один из тех, кто на деле возвратил французской лирике XX века «честную силу» прямого, «обнаженного» языка:

Paris a froid Paris a faim
Paris ne mange plus les marrons dans la rue
Paris a mis de vieux vêtements de vieille
Paris dort tout debout sans air dans le métro
Plus de malheur encore est imposé aux pauvres
Et la sagesse et la folie
De Paris malheureux
C'est l'air pur c'est le feu
C'est la beauté c'est la bonté
De ses travailleurs affamés¹.

Нужно виртуознейшее умение, чтобы достичь простоты этих первых строк элюаровского «Мужества», почти такого же хрестоматийного, как и «Свобода». Здесь привычные внешние признаки «поэтичности» дерзко отброшены: нет ни устойчивого размера, ни рифмы, ни плавного декламационного нарастания в периоде; намеренная «бедность», «неказистость» словаря; с самого зачина обороты обиходно-разговорные: «Парижу холодно Париж голодает». Лирика как будто вызывающе отвергает все, что исстари служило ее отличительными приметами, помогало ей строить самое себя — жесткую метрическую схему, благозвучие для слуха,

¹ Парижу холодно Париж голодает// Париж больше не ест каштанов на улице// Париж надел старое платье старухи// Париж стоя спит без воздуха в метро// Еще большие невзгоды обрушились на бедняков// И мудрость и безумие// Парижа в невзгодах// Это чистый воздух это огонь// Это красота это доброта// Его изголодавшихся рабочих.

изящество и большую если не возвышенность, то книжность слога сравнительно с прозой.

И тем не менее она остается безукоризненной в своем совершенстве лирикой, очень тонко и сложно сделанной с таким расчетом, чтобы самые стершиеся банальные слова обрели свою природную весомость, а простейшая фраза не утратила и грана своей энергии в речевом потоке. Оголяя опорное понятие, Элюар почти не пользуется прилагательными, они вводятся лишь в узловых моментах, когда не заслоняют собой определяемого слова, а сами, именно потому, что так редки, выступают особенно ударными. Ради тех же целей глагол-связку он предпочитает глаголу значимому, а среди последних отбирает самые неброские, примелькавшиеся.

Звукопись и синтаксис «работают» в том же направлении: все случаи явной звуковой переключки приходится на существительные (аллитерация «f» в первой строке, ассонанс «u» — во второй, внутренняя рифма *beauté — bonté* — в девятой); в восьми строках из десяти существительное замыкает строку, попадая, согласно правилам французского произношения, в ударное положение; в конце отрывка четыре раза подряд существительные даны с усилительным оборотом *s'est*; наконец, некоторые ключевые существительные в соседних строках как бы отбрасывают тень — однокорневое прилагательное (*malheur — malheureux*; *la vieille — vieux*), причастие (*faim — affamés*), отрицательный оборот с тем же словом (*l'air pur — sans air*). Столь же отчетливо и стремление сделать предельно значимым каждое отдельное предложение. Отсюда двойной ритмообразующий ход: с одной стороны, частый синтаксический повтор одинаковой конструкции; с другой — постоянное сопоставление строк лаконичных, резко поделенных цезурой надвое, и соседних с ними строк развернуто-описательных или представляющих собой как бы «повисший хвост» предшествующей фразы, своего рода *enjambement*, растянутый до полной строки. Мысль в отрывке в целом четко и выпукло выявлена, помимо всего прочего, противопоставлением двух образных рядов: заземленно-зрительных мгновенных зарисовок быта оккупированного Парижа в долгих речитативных строках зачина — и отвлеченных по лексике, одухотворенных по тону, кратких последних строк, тяготеющих к сентенции.

Так возникает поистине «теснота стихотворного ряда» (Ю. Тынянов) — насыщенное магнитное поле смысловых, звуковых, лексических, синтаксических притяжений и оттал-

киваний. И в нем нет пустот, ни одно слово не «проваливается», ни один оттенок значения от нас не ускользает. Элементарнейший языковой материал, который тускнеет и выглядит неказистым тогда, когда его загоняют в роскошную оправу, здесь обретает первозданность самородка, который отобран из залежей ходовой речи, очищен от примесей и мусора и поставлен так, что он играет всеми гранями. Элюар красноречив самим отсутствием красноречия, у его письма поистине «новорожденная» простота.

Простое слово у Элюара близко к слову крылатому. Именно в афоризме, максиме, пословице то, что в разговорном обиходе утратило свежесть, что замусолено слишком частым, бездумно-механическим словоупотреблением, обнаруживает утраченную было точность, гибкость, мускулатуру. Еще в годы «дада», на разные лады выворачивая и оттирая покрытые шелухой речения на страницах журнальчика «Пословица», Элюар убедился в том, что дар настоящего словотворчества не в изобретении мудреных неологизмов, а в «возврате нам прелести речи самой чистой, речи человека с улицы и мудреца, женщины, ребенка, безумца. Стоит захотеть, и вокруг будут одни чудеса». Когда-то этот поиск обыденных чудес осуществлялся им в гроздьях образов-озарений, ошеломлявших сопряжением самых неожиданных стиливых и семантических рядов. Отсюда налет изыска, дававший о себе знать в элюаровской лирике межвоенной поры и отличавший ее от стихов совсем ранних, окопных.

В патриотической поэзии Элюара на поверхность вышел другой стиливой поток, никогда не пропадавший вовсе, но остававшийся подспудным, не вполне проявленным. Открытия и находки, прежде рождавшиеся по преимуществу из смещения и подрыва отстоявшихся во французской письменной традиции логических фигур стиля, теперь зачастую связаны как раз с построением из расползающегося и обезличенного языкового сырья крепкой, отточенной сентенции. Отработанные поколениями ходы — синтаксический параллелизм при смысловом контрасте, стройное двестишье, обнажение многозначности слова — здесь самые надежные. Элюар тем охотнее прибегает к этим безотказным приемам, что афоризм — всегда прочно западающая в память мысль, почти лозунг:

Нет камня драгоценней
Чем жажда отомстить за невинного
Нет неба лучезарней
Чем в то утро когда замертво падают предатели

Нет на земле спасения
Пока смеют прощать палачей.

«Продавцы индульгенций»

Подобные «стреляющие» изречения можно выписывать без конца. Иной раз все стихотворение целиком — лишь сжатый, как пружина, афоризм. И в этом, быть может, очевиднее всего сказывается национальная выучка Элюара-языко-творца — мастера, выросшего на почве именно французской культуры с ее приверженностью к ладному слову, гладко выструганному и жестко сбитому с другими во фразе, пронизанной ясным здравомыслием. Той самой культуры, которая вслед за Монтенем выдвинула не встречающуюся почти нигде больше фигуру литератора-«моралиста», проницательного наблюдателя человеческой природы, вооруженного огромными знаниями, но никогда не впадающего ни в проповедничество, ни в нагромождение туманных мудрствований, остающегося в самых сложных размышлениях изящным, лаконичным, остроумным. И сколько бы молодой Элюар в порыве мятежа против отечественного кумира, залапанного и опошленного рассудительными мещанами, ни ополчался на логику, жизнь показала, что он в привычках мышления, в самом складе языка — сын своего логичнейшего народа. Открытие, которое, впрочем, в пору Сопротивления, когда патриотическое самосознание французов обострилось до предела, сдалал не он один.

На страницы книг Арагона в те годы вторглась стихия французской истории — от битвы в Ронсевальском ущелье до Парижской коммуны, от Верцингеторикса и Жанны д'Арк до гамена-якобинца Барá и коммунистки Даниель Казанова. Рядом с историческими эпизодами и лицами возникли рыцари средневековых преданий, расиновские влюбленные, тираноборцы Гюго. Хроника очевидца сражения против чужеземных поработителей, арагоновская лиро-эпическая летопись народного бедствия и народного подвига сама сражалась во всеоружии памяти о преданиях старины или сравнительно близкого прошлого родины — о «воскрешенных мифах, способных вдохновить на действия, придать нашим мечтам и поступкам необходимую твердость, прочно их соединить». И той же задаче служила подключенность пера Арагона к совершенствовавшимся веками жанрово-стилевым аккумуляторам духовной энергии определенного заряда и накала: сказочной легенде, бичующему «ямбическому» памфлету, молитвенному речитативу, маршевой песне, зарисовке-фантас-



Арагон в 1942 г. Рисунок Анри Матисса

магории, клятве, пророческой притче, романсу рыцаря-трубадура, скорбной и героической балладе, плачу-причитанию, пламенному ораторству. Арагон словно бы скликал, переоснащал и подвигал на битву за Францию все рати ее стихотворческого наследия¹.

Опосредованное самыми разными культурно-историческими источниками, от древних до совсем недавних, виртуозное многостилие Арагона конечно же не было простой реставрацией стародавнего письма, хотя оттенок стилизации

¹ Подробно это исследовано в книге Т. Балашовой «Творчество Арагона» (гл. IV). М., 1964.

тут есть и имеет свой неслучайный патриотический смысл. Существо дела заключалось в отказе канонизировать одни приемы в ущерб другим, заветы Рембо и Аполлинера — в ущерб заветам Гюго, традиции сугубо книжные — в ущерб традициям фольклорным. Все достояние, накопленное трудами предшественников, надлежало полностью вернуть в арсенал национального стихотворчества, больше того — в строй защитников родины. В этом Арагон был первым, но не единственным: большинство его собратьев по Сопротивлению так или иначе заново открывало для себя учителей в Ронсаре или Агриппе д'Обинье, в Гюго или Пеге. Не был здесь исключением и Поль Элюар, хотя его стиль по-прежнему свободен от каких бы то ни было исторических и мифологических реминисценций и не усваивает ни повествовательного, ни декламационного строя, а его поэтика, допуская как частный случай классические размеры, рифму или ассонанс в окончаниях строк, все же не перестраивается резко на традиционный лад.

Элюару осталось чуждым то меднотрубное — пылкое в призывах, неистовое в обличении — лирическое витийство, которое в прошлом связано с именами Агриппы д'Обинье, Барбье, Гюго, юного Рембо. Через их головы, минуя набатную гражданственность лириков XVI—XIX столетий, он обращается дальше в глубь веков, к фольклорным истокам, когда-то прямо питавшим творчество таких мастеров, как Шарль Орлеанский — пожалуй, самый близкий Элюару из всех средневековых труверов¹. На свой лад эту полузабытую сокровищницу уже в XIX столетии старались заново открыть для себя Марселина Деборд-Вальмор, Нерваль, Верлен, Нуво, многие другие. Элюара тоже привлекает наивность, застенчивая музыкальность старых лириков, их чистая и неприязательная исповедь. Но для него их заветы шире, чем тот сплав нежного любовного томления и мистического обожания Прекрасной Дамы или Богоматери — покровительницы всех страждущих, который искали у них в первую очередь.

В старинных еще скорее песнях, чем стихотворениях Элюар распознает прежде всего сказ о земных бедах и земных чаяниях ушедших поколений, именно своей земной на-

¹ В составленной им после войны антологии «Поэзия прошлых веков» Элюар скажет о Шарле Орлеанском, чье «творчество, долгое время пребывавшее в забвении, до сих пор не заняло еще достойного места»: «Утонченная простота его переживания, ясность и гибкость языка делают его одним из величайших французских лириков». В перечне особенностей письма далекого предшественника есть доля и самохарактеристики Элюара.

сущностью близких потомкам. Запечатленный в этом наследии «вполне мирской дух непокорства, возвышенный или житейски обыденный, — ведь это и есть человек, не подчиняющийся ничему, кроме своих запросов, человек, который признается самому себе, другим людям и всему свету, каков он теперь и каким он хочет быть... Счастье всегда близко, так близко, что может завтра целиком сделаться сегодняшним днем. Человек меняется, он думает и громко рассказывает о себе... Он трудится и собирает плоды своего труда, и он их раздает. Человек убогий преображается в человека лучезарного». С той же скупой, неброской проникновенностью, какая присуща французскому фольклору времен Столетней войны или религиозных смут XVI века, Элюар сказал об утратах, унижениях и подвигах своих соотечественников в пору вновь обрушившихся на Францию бедствий народных. Он далек от какой бы то ни было подделки под старину. Но зачастую то, что пережито почти в середине XX века, как бы само собой втекает в русло, проложенное еще средневековой лирикой. Неоднократно прибегает Элюар, скажем, к весьма распространенному в фольклоре приему, при котором каждая из строк как бы нарастает вокруг одного и того же ядра — фразеологического оборота, так что все стихотворение выстраивается в долгий перечень с неожиданным смысловым перепадом в самом конце:

Вопли Хайль учиняют расправу над достоинством нашим
Сапоги учиняют расправу над улицей наших прогулок
Дураки учиняют расправу над нашей мечтою
Подлецы учиняют расправу над нашей свободой
Над детьми учиняет расправу голод
Смотри же мой брат как над братом твоим учиняют расправу
Смотри как свинец учиняет расправу над самым прекрасным лицом

Как ненависть учиняет расправу над нашим страданьем
И к нам возвращаются силы
Мы расправу над злом учиним.

«Дебет и кредит врага»⁴

Сходно построено и «Затемнение», бывшее на устах у многих парижан в те суровые годы. В иных случаях, когда голос Элюара сливается с голосом тех, о ком он ведет речь, самый его слог воспроизводит склад старинной заплачки с ее сказовым зачином, куплетной разбивкой, подчеркнутым повтором одного и того же конструктивного хода. В одном из отрывков «Оружия скорби», где вслед за отцом получает слово безутешная мать, потерявшая сына, каждая строфа ее

плача открывается чисто песенным присловьем — воспоминанием о сокровищах домашнего очага, созданного ее заботами и трудом. И затем последняя, четвертая строфа, отличная от остальных по интонации и ритму, прямо возвращает к опустошениям, учиненным войной в счастливом доме и материнском сердце:

В стране обетов наших три замка я воздвигла
Один для жизни один для смерти один для любви...

В стране великой ласки я три плаща соткала
Один для нас для двоих и для мальчика два плаща...

В стране ночного мрака три огонька нашла я
Темная ночь наступала и все мешалось во сне...

Внезапно пустыня вокруг
И я одна в темноте
Из мрака вынырнул враг
И я одна на земле
Одна с любовью своей*.

Песенные структуры вообще очень часты в гражданской лирике Элюара даже тогда, когда перед нами не песня в строгом смысле. «Той, о которой они мечтают», своего рода моление о ссыльных, из-за колючей проволоки концлагеря всеми помыслами устремляющихся к родине, состоит из однородных куплетов. Каждый начинается с обращения: «Владычица их сна...» И лишь в последний раз привычность оборота разрушена, взорвана дублирующей строкой с контрастным значением: «Владычица их сна// Владычица их пробуждений...» Она с особой резкостью оттеняет мысль о том, что об отчизне мало грезить, ее предстоит отвоевать наяву. Речитативный строй этого патриотического «Ave» тем более отчетлив, что напевную мольбу предваряет, а затем вклинивается еще и посредине сухая протокольная сводка: «Девятьсот тысяч пленных// Пятьсот тысяч политических// Один миллион на каторжных работах». К тому же стих Элюара здесь, да и вообще довольно часто в его поздней лирике, музыкален, певуч, хотя его мелодичность скромна, ненавязчива, подспудна, как это было в средневековом героическом эпосе и народной песне¹:

Maitresse de leur sommeil
Donne-leur des forces d'homme
Le bonheur d'être sur terre

¹ Наблюдение принадлежит Н. И. Балашову. См.: История французской литературы, т. IV, М., 1963, с. 443—444 (гл. «Поль Элюар»), а также его статью «Неотразимость Элюара». — В сб.: Поэзия социализма. М., 1969.

Donne-leur dans l'ombre immense
Les lèvres d'un amour doux
Comme l'oubli des souffrances¹.

В задумчиво-грустном «Мосте Мирабо» Аполлинер уже открыл секрет этого скользящего приглушенного «с» в низком, певучем регистре «о-у-е». У Элюара опорное для всего отрывка «с» поддержано и одновременно оттенено плавным чередованием в каждой строке — «л — р» и особенно неброским, но гулким, без примеси каких бы то ни было шумов, звукорядом «м — н — носовой гласный». Сочетание «а-носового» и «с» к тому же, словно подсказывая ключ ко всей музыкальной фразе, рифмуется — единственный случай рифмы на шестистишие — в четвертой и шестой строке. Все вместе это создает скорбный, как жалоба виолончели, рыдающий напев: в нем и стон, и мольба о заступничестве, и обет выдержать, и братский порыв сострадания к каторжанам, до дна испившим на чужбине чашу невзгод. Музыка входит здесь в плоть и кровь высказывания, размыто зыбкого и оттого особенно точного в богатстве подразумеваемых значений; как когда-то у Верлена, она не просто обрамляет мысль, а сама есть мысль. И потому в других, соседних вещах Элюара она может оказаться совсем иной — жесткой, угловатой, режущей слух. В марше «Тупые и злобные» слышится уже не заклинающее моление, а поступь гитлеровских полчищ, невольно заставляя вспомнить, по наблюдению переводчика М. Ваксмахера, «Ленинградскую симфонию» Д. Шостаковича:

Идут и идут
Изнутри ползут
И лезут снаружи
Это наши враги
Спускаются с гор
Выползают из нор
Справа и слева
Идут и идут
Вблизи и вдали
Идут и идут
В серой одежде
В зеленой одежде
В коротких мундирах
И в длинных шинелях
С косыми крестами
Идут и идут
Играют ножами

¹ Владычица их сна// Даруй им силу человечью// Счастье жить на земле// Даруй им во тьме необъятной// Губы нежной любви// Как забвенья страданий.

Гордятся шпиками
И палачами
И в ранцах свой траур несут
Идут и идут
Оружьем бряцают
Словно своими костями бряцают
И застывают
Честь отдавая
Погонщикам стада
Пропитаны пивом
Пропитаны бредом
Идут и идут
Идут и поют
Проклятую песню
Солдатских сапог...*

Какофония этого шествия вымуштрованных болванов встречает нас у входа в сатирический паноптикум Элюара. Нельзя сказать, чтобы возникновение этой кунсткамеры было чем-то совершенно неожиданным: где-то на задворках радужно-хрустальной вселенной Элюара всегда был загадочный угол, откуда нет-нет да и высовывались отвратительно кривляющиеся рожи. Некогда личинки жути гнездились в самом сердце Элюара, и в минуты одиночества, упадка сил, ночных страхов они вдруг прорастали горячечными наваждениями. Когда же Элюару пришлось въяве столкнуться со «строителями развалин», он узнал, что гримасы фашизма куда страшнее и куда причудливей самых фантастических кошмаров, рожденных болезненным состоянием духа. С тех пор коллекция перестала быть собранием курьезов одного угнетенного ума, она пополнялась за счет исторических экземпляров. У монстров оказалось вполне определенное название — фашисты, вполне определенный облик — врага, да и зарисовки были выполнены в иной манере: их гротеск шел от самой жизни. Ведь, пожалуй, никогда раньше муштровка душ для палаческой переработки людей в отходы крематорской печи не заходила так далеко, как в эпоху Освенцима и Бабьего Яра. Подобно Пикассо, Шостаковичу, Чаплину, Брехту, Элюар разглядел в гитлеровцах человекоподобных роботов, отлученных от всего живого, духовного, доброго. Как сказано у него, «они нарекли богатством и привели в порядок свое возлюбленное ничтожество, они сжевали цветы и улыбки, они находили сердце лишь на острие штыка», которым пронзали жертву («Заря разгоняет чудовищ»). В сущности, эти пышущие здоровьем заводные пугала — трупы уже при жизни, «мертвецы, которые и мыслили себя мертвецами» («Об одной победе»).

Обернувшись для Элюара вполне зримой разрушительной силой, которая воплощена в «нелюдях» — поставщиках кладбищ и которую люди, носители созидательных возможностей истории, властны смирить, — «тупые и злобные» перестали пугать. По-прежнему отталкивающие, они были теперь столь же ничтожны, сколь и страшны. Сегодняшние завоеватели уже «несли в ранцах свой завтрашний траур».

Каждый шаг их выверенного по хронометру марша приближал их к могиле. Они больше не леденящие кровь призраки, а всего лишь призрачные победители, само торжество которых — мнимо, чревато поражением. С тех пор как Элюар отчетливо почувствовал рядом со своим локтем локоть товарищей, преисполненных решимости смести выроdkов, сеющих смерть, прежние кошмары уступили место гротеску, который заостряет то, что подмечено в самой жизни. Прозревая «зарю, разгоняющую чудовищ», он теперь ни минуты не сомневается в ее победе над посланцами гитлеровского мрака:

Но золотом чистым
Станет земля
В день когда мы
Вышвырнем их
Пусть убираются
Пусть дышат
Нам больше от них
Ничего не надо*.

Низведение зла из воображаемого царства теней на землю, где оно становится мишенью изболитительного развенчания, с очевидностью обнаруживает самую суть тех сдвигов, которые происходят в годы Сопротивления в мировоззрении и мастерстве Элюара. Они дают себя знать далеко за пределами одной этой важной, но не всеобъемлющей и даже не основной, области его творчества. Заземление фантазмагорий дает паноптикум, заземление грез дает героическую галерею. Рядом с преемниками палачей Герники и их подголосками как обвинение их убожеству в элюаровской лирике распрямляются во всем своем человеческом достоинстве иные фигуры, с иными, добрыми и одухотворенными лицами. Безвестный узник «Извещения»; макизары и повстанцы, освободившие столицу Франции («В середине августа»); отважный полковник Фабьен, выстрелом в упор в гитлеровского офицера подавший сигнал к этому восстанию («На вершине человеческой лестницы»); изголодавшиеся и иззябшие труженики Парижа, которые свято хранят «всю мудрость и безумие, всю красоту и великодушие» родного города, что

«тонок, как игла, и крепок, как шпага», и которым предстоит однажды вновь стать хозяевами его домов и площадей («Мужество»). И если у врагов уже тогда, когда они хватают, насилюют, жрут, наливаются пивом, горланят похабные песни, расстреливают, одеревенелая маска мертвецов вместо лица, то защитники родины у Элюара даже в смерти своей продолжают жить, помогают жизни, отстаивают жизнь.

Таков элюаровский Габриель Пери. Чествуя память человека, чья жизнь и смерть стали легендой, Элюар, до сих пор исповедовавшийся в самом личном, сокровенном, не отрекался от своего сугубо лирического виденья вещей, не превращался в эпического летописца-рассказчика. Среди его соратников по перу и подполью вряд ли найдется кто-нибудь, кого весной 1942 года не потрясла бы казнь заложника Пери и кто не внес бы от себя — пусть небольшой — вклад в памятник из сотен стихотворных строк, общими усилиями воздвигнутый в честь национального героя Франции. В память о Пери слагались предания и исполненные величавой скорби реквиемы, у его могилы произносили патриотические клятвы и предрекали возмездие палачам, порой облик павшего вырастал до размеров титана, а то и христианского великомученика.

Элюар посвятил Пери совсем краткое стихотворение, вспомнив в нем о совсем обычном человеке, который «другого не знал оружия// Кроме рук, протянутых жизни навстречу» и который с молодости выбрал прямой путь, — тот, «где запрещен язык картечи». Человек среди людей, «хотевший того же, // Чего мы хотели, // Чего мы хотим сегодня: // Чтобы счастье лучилось в глазах // В глазах и сердцах // Чтобы стал справедливым мир». А вслед за тем Элюар доверчиво поделился со всеми, что для него имя Пери стоит в одном ряду с самыми «бесхитростными словами»: «тепло» и «доверие», «любовь» и «свобода», «ребенок», «доброта», «мужество», «товарищ», и еще «названиями стран, городов», «именами цветов и плодов и именами женщин любимых, друзей». И в конце он попросту пригласил всех обращаться к Пери, погибшему за то, «чтобы жили мы», как к самым близким и дорогим существам, — на «ты». У Элюара не было ни щедрой живописи словом, ни красноречия, ни инвектив — лишь негромкие, самые что ни на есть простые, чрезвычайно весомые самой своей невесомостью слова. Но в предельно личных и очень неожиданных сопоставлениях имени Пери с другими как бы невзначай подобранными понятиями была такая очевидная общезначимость, а в предложении дружески перейти с ним на «ты» такая не

передаваемая самыми восторженными хвалами признательность, что элюаровский «Габриель Пери» навсегда останется поразительным по своей дружеской нежности надгробным словом у могилы павшего солдата, одной из вершин героической поэзии XX века. Секрет мастерства Элюара, позволявший ему отдельный случай превращать в достойное вечной памяти, как раз и кроется в том, что он умел говорить о больших поступках и движениях души — о беззаветной отваге и безутешном горе, о нестерпимом страдании и пылкой мечте — голосом негромким, душевным, по-детски бесхитростным и чистым.

Илья Эренбург в своем блистательном очерке об Элюаре подметил самое неповторимое в этой лирике: «Люди, которым пришлось побывать в годы войны на переднем крае, знают, как потрясает солдата, между двумя разрывами снарядов, в минуту глубокой тишины, пение полевой птицы. Поль Элюар жил и писал в очень шумное время. Люди слушали рев громкоговорителей, вой сирен, грохот бомб. Говорила история, и казалось, только кардиологи различали биение человеческого сердца. Элюар не чуждался своей эпохи, не уходил в сторону, участвовал в боях Сопротивления, боролся за мир; многие из его стихотворений посвящены тем вопросам, которые знакомы каждому по шуму радиоволн — длинных или коротких. Если стихи Элюара все же потрясали и потрясают современников, то потому, что это — тихие стихи, в них нет желания перекричать эпоху, в них неизменно слышится голос человека».

Пению полевой птицы внимают, правда, по обе стороны проволочных заграждений. А тихая исповедь Элюара «Свобода» страшила одних, окрыляла других. Ее ловили, прильнув к приемникам, на тех же радиоволнах, что и сводки с фронта. В сражении за души людей она тоже была выстрелом, как и множество других писательских документов французского Сопротивления¹. В ней тоже слышался голос истории. Истории, которую пробует делать просто человек — ради человека.

Строительство света

Вскоре после освобождения Франции, в необычной для его лаконичного письма поэме «большого дыхания» «Непрерывная поэзия» (1946), Элюар бросил взгляд на вехи своего

¹ У нас они собраны в книге: С Францией в сердце. М., 1973.

пути, оставшиеся за спиной, и точно обозначил на карте ту, от которой предстояло двинуться дальше. Своего рода исповедь-автобиография собственного духовного становления, это вместе с тем и попытка еще раз осмыслить свое призвание гражданина, мастера слова, любящего, каким оно выдось ему теперь. Лирика здесь раздвигала свои обычные рамки и, приближаясь к размаху эпоса, пребывавшего во Франции XX века скорее в загоне, во многом предвосхищала лиро-эпические исповеди таких более поздних книг Арагона, как «Глаза и память» (1954), «Неоконченный роман» (1956) или «Поэты» (1960)¹.

Ключом к этому диалогу двух неумолчно звучащих, то раздельных, то сплетающихся голосов, один из которых принадлежит Элюару, а другой Нуш, точнее, образу любимой в сознании поэта, служит метафора, мелькающая в самом тексте: песчинка вырастает в кристалл. Таким рисуется Элюару возмужание его любви, его личности. Оно не в отказе от самого себя, а в очищении от чужеродных примесей, в росте здорового ядра, в накапливании тех волн света и чистоты, которые омывают его извне. Рост этот вовсе не безмятежен, он напоминает трудное восхождение по спирали. Каждый ее виток — очередной эпизод напряженнейшей борьбы как со злом, разлитым вокруг, корнящимся в порочном устройстве общества, так и с искусствами бегства в блаженное забытие, преследующими в трудную минуту. Радость встречи у порога взрослой жизни с всепоглощающей страстью — и опасность самодовольно уединиться вдвоем на островке домашности среди океана «ласковой грязи». Вторжение мировых катаклизмов в это уютное житье — и печаль по канувшему в Лету безгрешному детству. Попытки нащупать под ногами твердую почву практики, знакомство с деляческим «апофеозом цифр, забот, запачканных рук» — и вновь порыв к «непосредственному счастью» двоих, баюкающему, навевающему сны, в которых замерло время, побеждена судьба и райская утопия мнится свершившейся. Осознание хрупкости этого эдема: ведь он навязывает любящим грустное самозаточение и на поверку делает их добычей той самой разорванности человеческих уз, от которой они хотят спастись во взаимной нежности. Все проявления общественного неблагоустройства — от присвоения чужого труда хозяевами до мифов религии и национализма, оболванивающих толпу, от по-

¹ Арагон. Неоконченный роман. Эльза. Перевод Маргариты Алигер. М., 1960; Арагон. Поэзия. М., 1980.

корного долготерпения приниженных «муравьев» до культа отчаяния и сугубо словесного мятежа «ручной» интеллигенции — проходят в нескольких строфах язвительно-саркастического памфлетного калейдоскопа. И снова соблазн ограничить свой долг возведением воздушных замков. Но уже недалек час открытия рядом с собой, в сегодняшней истории тех сил, которые возвещают, что им принадлежит завтра и что своими делами они намерены претворить в явь вчерашний радужный сон мужчины и женщины. Отныне двое любящих больше не замурованы своим чувством в четырех стенах комнаты, которую прежде с помощью заклинаний тщетно пробовали превратить в волшебный дворец. Они окунулись в жизнь всех, разделили общую участь и общий труд.

Элюар шаг за шагом отмечает узловые моменты своего развития, в ходе которого жестокая очевидность не раз опровергала утешительную грезу, а неистребимая мечта, в свою очередь, оспаривала гнетущую действительность. И так до тех пор, пока антиномия: любовь двоих — счастье всех, воображение — действие, мысль — дело, лирика — политика — на очередной ступени, согласно Элюару, не преодолена. Не просто отброшена, а как бы «снята» в устремленности революционного гуманизма, полагающего назначение личности в совместной с другими переделке существующего жизнеустройства по законам его собственного исторического становления, по выношенным за века чаяниям поколений.

Ясность, обретенная тем, кто шел издалека, чтобы осознать себя строителем среди других строителей жизни, — это и есть кристалл, что «светлее самого солнца». В него превратилась крупица давней элюаровской человечности и тяги к счастью. Поэзия, как и путь ее творца, непрерывна. Избавляясь от груза прошлого, расставаясь с миражами, ломая прежние рамки, укрепляясь с каждой метаморфозой и высвобождая энергию, таящуюся под спудом, она продолжается в бесконечном взаимообогащении с действительностью. Одежды пророчицы неземного рая она меняет на блузу работницы — ее умелые слова служат раскрепощению людей, ее труд полезен, как возведение жилищ, как разведка недр, как выращивание хлеба.

«Поэзия должна иметь целью истину, применимую в жизни» — словами Лотреамона озаглавил Элюар одно из стихотворений сборника «Политические стихи» (1948). Подытожив сделанное им в пору Сопротивления, оно стало манифестом послевоенной лирики Элюара. Эта вторая элюаровская «Критика поэзии», отделенная от первой полутора десятиле-

тиями,— тоже ответ «требовательным друзьям», поклонникам произвольной игры ума и слова, упрекавшим Элюара в том, будто он, вернув лирику на попрание политики, унизил себя служением, предал забвению клятвы юности¹. Как и прежде, Элюар восстает против сковывающих по рукам и ногам предписаний:

Если я вам говорю что кристалл дождливого дня
Еле слышно звенит напоенный любовным томленьем
Вы верите мне вы время любви продлеваете вместе со мною

Если я вам говорю что на ветках моей кровати
Вьет гнездо свое птица не говорящая «да»
Вы верите мне вы тревожитесь вместе со мною

Если я вам говорю что в заливе ручья
Река поворотом ключа завесу листвы приоткрыла
Вы верите мне больше того вы меня понимаете

Но если я просто без околичностей пою свою улицу
И страну свою всю целиком словно улицу бесконечную
Вы мне больше не верите вы в пустыню уходите

Потому что бредете без цели не зная что люди
Объединиться хотят надеяться и бороться
Чтобы мир объяснить и его переделать

Я вас сердцем своим за собой увлеку
Мало сил у меня долго жил я но я еще жив
И меня удивляет что я заволакивать вас пытаюсь
Тогда как должен открыть вам глаза чтобы вы приобшились
Не только к деревьям и к дрожи пруда на заре
Но и к братьям моим которые свет созидают*.

«Требовательных друзей» когда-то смущало чересчур мятежное «ненавижу» ранней элюаровской «Критики поэзии», доходившее до поползновений отринуть и собственную песнь любви. Они и теперь не отваживаются последовать за Элюаром на площади, куда стекаются обычные люди, на шумные

¹ В частности, это была отповедь бывшему товарищу Элюара по сюрреализму Бенжамену Пере, оставшемуся в близком окружении Бретона. В 1945 г., находясь в Мексике, Пере выступил с памфлетом «Бесчестие поэтов», который метил в элюаровскую антологию «Честь поэтов». Участников ее Б. Пере обвинял в том, что, поставив свое перо на службу освобождению родины, они предали «революцию духа», которая в вечном мятеже против всего на свете, и низвели лирику до уровня рифмованных виршей, работающих на национализм (так автор, покинувший Францию в трудный час, именовавший патристический дух соотечественников) и религию (значительный вклад в литературу Сопротивления внесли писатели-католики — Мориак, Бернанос, Жув, Эмманюэль, Массон и другие).

перекрестки истории. Но тогда он сам готов был в порыве иконоборчества изничтожить росчерком пера все свои солнечные грезы «бодрствующего сновидца». Ныне же Элюар верит: лирика, проникнутая пафосом постижения и преобразования действительности, вовсе не отменяет исповеди о самом сокровенном, не ополчается с сектантским аскетизмом на все, что делает личность личностью. Напротив, протягивая руку «братьям строящим свет» (как сказано в подлиннике), вчерашний житель «вселенной без судьбы» внутренне обогащается. Самый переход от прометеевской гипотезы к Прометееву делу под лозунгом, почерпнутым из тезисов Маркса о Фейербахе: «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его»¹, — видится Элюару залогом причащения вечно живой прелести земли с ее «деревьями и дрожью пруда на заре».

Всеми своими поступками и каждодневной работой за письменным столом, самым виденьем вещей, воплощенным в его книгах, Элюар послевоенных лет кладет конец былому расщеплению личности на живущего и пишущего, лирика и гражданина. Теряют свою власть те запреты, которые закрыли исповедь Элюара-сюрреалиста для мыслей и переживаний Элюара — участника выступлений против колониальной авантюры в Марокко или против более поздних вылазок фашистов в самой Франции. Элюар — рядовой коммунист сумел найти скупые и точные слова, чтобы рассказать о маленькой газете, которая издавалась в парижском квартале Ла Шапель его товарищами по ячейке и носила совсем скромное название: «Друзья улицы обращаются к вам» («Памяти Поля Вайяна-Кутюрье»). Элюар — делегат национальных съездов компартии искренне выразил свою гордость держаться плечом к плечу с теми, «в чьих руках достанет силы, чтоб наше завтра отстоять, — силы братства». Элюар — один из зачинателей международного движения в защиту мира не только вел организаторскую работу, не только печатал статьи и выступал с речами в самых разных странах, но и свои труды стихотворца щедро посвящал этому делу («Счет к оплате», «Тревога людей нашего времени», «Миру грозят, но мир победит»). Для него, солдата двух мировых войн, борьба против угрозы атомной катастрофы была воплощением самых насущных, с юности для него самых святых чаяний. «Голубь с давних пор был символом мира, — писал он весной 1950 года. — Этот голубь стес-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 4.

няет полет коршунов и ястребов. Его белизна — его защита: его белизна окрашена огнем, зажженным Прометеем. И хищные птицы слепнут. Во многих странах земного шара им выкололи глаза, вырвали перья, обрезали когти. Они были побеждены, они помнят об этом. Народы усиливают бдительность. Недаром они подверглись такой большой опасности в последние годы, они видели, на что способны палачи. Они знают, что победа возможна, что борьба за мир — это лозунг миллионов, незатихающий благовест».

Подобно своим друзьям Жолио-Кюри, Пабло Неруде, Пикассо, Арагону, Поль Элюар со всей душевной щедростью отдавал себя сплочению людей доброй воли, взаимному знакомству народов и их культур, развенчанию мифов, настраивающих друг на друга дальних и ближних соседей. Как посланец Франции и международного движения борцов за мир, он в послевоенные годы побывал в Бельгии, Англии, Швейцарии, Чехословакии, Югославии, Албании, Болгарии, Польше, Венгрии, Румынии, Мексике. В 1946 году, в разгар кампании за установление республики в Италии, он по приглашению итальянских коммунистов проехал от Милана до Неаполя с циклом выступлений. Оттуда он направился в горные партизанские районы Греции, а через три года вновь их посетил. Дважды, в 1950-м, а затем на чествования памяти Гюго и Гоголя в 1952 г., он приезжал в нашу страну, которая рисовалась ему «страной воплощающейся надежды». За сухим перечнем этих поездок — тысячи дружеских бесед, митингов, интервью, каждодневные дела и заботы, требовавшие огромного напряжения, доброжелательности, стремления понять, умения убедить. И все, что передумано, узнано за годы этой кипучей жизни в самой гуще событий, находит живой отклик в лирике Элюара. Он писал о «товарищах печатниках» и шахтерах-забастовщиках из департамента Нор, о греческих партизанах и испанских подпольщиках, о вожде бразильских коммунистов Престесе и мексиканском живописце Сикейросе в тюрьме, о борце против «грязной войны» во Вьетнаме Анри Мартене и работницах парижского района — «сестрах надежды» — обо всем, что составляло тревоги и надежды тех дней. Для Элюара нет тем неприкосновенных, и, словно спеша наверстать упущенное, он жаждет «все сказать». Именно так — «Суметь все сказать» (1951) — названа своего рода *ars poetica* Элюара, книга, куда вошли его раздумья об Арагоне, Маяковском, о собственном труде, «о месте поэта в рабочем строю» и о своем долге перед людьми, природой, историей.

Я должен всё-всё сказать о мостовых о дорогах
Об улицах и прохожих о полях пастухах
О нежном пушке весны о ржавчине зимней
О холоде и жаре сплетенных в единый плод

Хочу показать толпу и каждого человека
И то что дает ему крылья и то что к земле пригибает
И каждый человеческий возраст и то что озарено человеком
Надежду его и кровь историю и труды

Хочу показать толпу огромную разобленную
Перегородками разделенную как на кладбище мертвецы
И толпу что стала сильнее собственной тени нечистой
Толпу сокрушившую стены и своих вчерашних господ

Показать листву и сплетенье рук
И безвестного зверя неслышный шаг
Плодоносную влагу реки и росы
Справедливость на страже и счастье в цвету.

*«Всё сказать»**

Сейчас, когда отодвинулись в прошлое многие из имен, дат и событий, послуживших толчком для Элюара, немало тогдашних его произведений, которые частично вошли в книги «Политические стихи» (1948), «Урок морали» (1950), «Посвящения» (1950), а частично остались разбросанными в печати и включены посмертно в двухтомное собрание его сочинений (1968)¹, кажутся всецело достоянием истории или общественной биографии Элюара. Есть стихи как солдаты, не дожившие до победы, как рабочие, вложившие свой труд в здание, которому стоять века: они гибнут, оставляя по себе добрую память и дело, которому честно послужили. Их долговечность — не в вечной жизни их самих, а в жизни того, что ими защищено, посеяно, возвращено в душах людских. Ведь и Маяковский прекрасно понимал это, когда предписывал:

...Умри, мой стих,
умри, как рядовой,
как безымянные
на штурмах мерли наши!

И все же судьбу безымянных рядовых, не стяжавших личной славы, — хотя историки, восстанавливая в деталях картину французской жизни и культуры первого послевоенного десятилетия, не преминут остановиться на их вкладе в

¹ Paul Eluard. Oeuvres complètes, I—II. Paris. Bibl. de la Pléiade, 1968.

дела эпохи,— разделило далеко не все, что писалось Элюаром по горячим следам событий. Даже если среди созданного им тогда нет, пожалуй, вещей, равных «Свободе». Сам Элюар незадолго до смерти постарался извлечь из своей работы политического лирика уроки, ставящие под сомнение отнюдь не саму плодотворность приобщения поэзии к жгучим заботам дня, но лишь газетно поверхностное скольжение по ним, сочинительство «на случай»: «Надо проникнуться той мыслью, что, по словам Гёте, «всякое стихотворение связано с обстоятельствами»...— настаивал Элюар в январе 1952 года.— Но надо также проникнуться мыслью, что, для того чтобы стихотворение, связанное с обстоятельствами, от частного возвысилось до всеобщего и приобрело ценность, прочность, долговечность, необходимо совпадение обстоятельств с самым простейшим желанием поэта, с его сердцем и умом, с его разумом... Внешнее обстоятельство должно быть в согласии с обстоятельством внутренним, как если бы поэт сам его создал. Тогда оно становится столь же подлинным, как чувство любви, как цветок, рожденный весной, как радость строить, чтобы не погибнуть».

Мудрость этого правила, побуждавшего Элюара резко отграничивать «стихи на заказ» и стихи, продиктованные «социальным заказом» в понимании Маяковского¹, подтверждена не только «Свободой» или «Габриелем Пери», но и рядом бесспорных удач его послевоенной лирики. Они ждали Элюара как раз тогда, когда писавшееся по горячим следам событий позволяло подхватить, углубить, заново осмыслить то, что издавна было ему близко и дорого. У позднего Элюара многое настолько напоминает Элюара совсем раннего, времен «Долга и тревоги», что это даже дало повод кое-кому из писавших о нем попросту пренебрегать всем его многолетним развитием: вот, мол, пробы пера юноши, а вот почти совпадающие с ними достижения мастера, убеленного сединами. И в самом деле, скажем, элюаровские миниатюры — подписи к рисункам Пикассо «Лик всеобщего мира» (1951) очень схожи с давними «Стихами для мирного времени» (1918):

*

Плодоносное пламя семян и ладоней и слов
В пламени радости каждому сердцу тепло.

¹ Речь Элюара в клубе писателей в Москве 15 мая 1950 г.

*

Лицо свое солнцем омыв
Жажду жить человек обретает
Жажду новую жизнь созидать
Жажду любви*.

Здесь те же думы — о счастье, труде, о добрых всходах и нежном рукопожатии; те же ключевые образы — пламя, лицо, улыбка, греза, посев, всходы; та же прозрачная чистота и афористичность речи. И все же между 1918 и 1951 годами — немалый путь, на котором, по словам Элюара, «невинность набрала силы, так долго ей недостававшие». Не пройдя его, он вряд ли мог бы теперь сказать:

*

Счастье мое это наше счастье
Солнце мое это наше солнце
Мы жизнь по-братски поделим
Пространство и время для всех.

*

Птица в полете своим доверяется крыльям
Мы своей доверяем руке
Протянутой к брату*.

Робкое «я» становится преисполненным гордости «мы», тяга к братству — обретенным братством, надежда — твердой верой, что «каждый будет победителем» и «мы вместе изготовим наши дни по мерке наших грез». Это не простое возвращение на круги своя, но и не измена себе прежнему — это именно становление.

О сути этих перемен споры вспыхнули еще у свежей могилы Элюара. С тех пор укоренилось и стало довольно устойчивым предрассудком мнение, будто Элюар пятидесятилетний чуть ли не полное отвержение Элюара тридцатилетнего. И те, для кого «настоящий» Элюар начинается «Ноябрем 1936» или «Победой Герники», и те, для кого он примерно в ту же пору «кончается», сходятся в одном. В угоду своим вкусам они с равным усердием и одинаковой предвзятостью разрубают на две половинки биографию лирика, который, конечно, был неустанно в поиске, но чья жизнь и труд — по-своему редкий случай единства, органичности роста, его непрерывности и вместе с тем постоянства. Сам Элюар, предвидя кривотолки и тех и других, заранее ответил на них однажды, когда осенью 1949 года французское радио предложило ему сделать ряд передач, затем составивших книгу «Тропинки и дороги поэзии». Пять этих раздумий вслух о

назначении стихотворного слова примечательны, в частности, тем, что пространные выдержки из статей Элюара пятнадцатилетней давности и даже более ранних переплетаются здесь со страстной защитой права и долга поэта «быть вовлеченным в служение делу, ибо все люди, уважающие себя, вовлечены в служение делу — вместе со своими вчерашними братьями, с братьями сегодняшними, братьями завтрашними». Составляя так свои передачи, Элюар подсказывал, что в его исканиях надо суметь увидеть не чудесную метаморфозу, а возмужание, когда многое пересматривается и даже отвергается, еще больше набирается заново, но нет и не может быть перерождения личности. Обратни часты среди бездарностей, Элюар слишком для этого самобытен. Из его послевоенной лирики жизнестойко прежде всего то, что уходило корнями в здоровую почву годами взращенной, вполне окрепшей мысли, что венчало его не вдруг возникший и отнюдь не заемный гуманизм.

Смолоду счастье в глазах Элюара было неподдельным в той мере, в какой оно счастье разожженного огня и дружеского рукопожатия, в какой оно — со-творение. Политические стихи последних лет несут в себе все тот же духовный зряд. Они обретают окрыленность как раз тогда, когда события, послужившие для них толчком, обнаруживают в их рядовых участниках хранителей прометеева пламени. Такими — скромными и богоравными — предстают у Элюара его товарищи по делу в разных уголках земли: французские горняки и докеры, заключенные франкистских тюрем, «во тьме вскармливающие огонь, в котором заря, свежесть, утренние росы, победы и радость победы», и партизаны Греции, добывающие в сражениях «свободу, подобную морю и солнцу, и хлеб, подобный богу, хлеб, роднящий людей». Таким предстает один из самых вдохновенных элюаровских огненосцев, вождь бразильских революционеров Луис Карлос Престес — уитменовская по своей мощи фигура повстанца и сеятеля, размашисто шагающего по земле («Посвящения»).

В гражданской лирике позднего Элюара происходит встреча давнишней мечты с самой заурядной повседневностью, в которой «обыденные чудеса» очевидны, зримы, осязаемы. Свидетелем их можно стать не только на дальних континентах. Они совсем рядом, в собственном, ничем особо не примечательном квартале, где «мужество жить, несмотря на нищету, против нищеты, сверкает на грязной мостовой, рождая чудеса». У Элюара и обитатели тихих уголков Парижа «знают, что улицы их — не тупики, и они не напрасно

протягивают руку, чтобы соединиться с себе подобными. В моем прекрасном квартале сопротивление — это любовь. Женщина, ребенок — сокровища. А судьба — побирушка, чьи лохмотья, рухлядь и хищную глупость однажды, в ясный день, сожгут дотла» («В моем прекрасном квартале»).

Открыть красоту и добро в будничном вовсе не значит взглянуть на окружающее сквозь розовые стекла. Напротив, Элюар зорче, чем когда бы то ни было, подмечает все тяготы, остающиеся пока уделом тех, кто в поте лица добывает свой хлеб. Смелее включает Элюар в поле своего зрения и всю неприглядную изнанку жизни, ведь «настоящая поэзия... знает, что есть пустыни песчаные и пустыни грязи, натертые полы, растрепанные прически, шершавые руки, смердящие жертвы, жалкие герои, великолепные идиоты, собаки всех пород, метлы, цветы в траве, цветы на могилах. Потому что поэзия — это жизнь». И в ряде случаев, как бы намеренно заземляя свою лирическую вселенную, Элюар теперь снова вводит в нее самый неказистый быт, когда-то очень заметный в «Долге и тревоге», а потом почти совсем исчезнувший. Тусклая городская окраина в стихотворении «Сегодня» («Политические стихи») не может не напомнить бодлеровский Париж:

Серая улица облезлая булочная холодные быстро
Горькая складка ртов нахмуренные лбы
И трое прохожих спешащих домой
А жилища я был в них
Я знаю их мрачные закоулки
Живем мы не слишком уютно.

Однако то, что для французских певцов городской цивилизации в XIX веке, в том числе и для Бодлера, было печальным, но неистребимым убожеством, где бьется и гибнет белоснежная чистота, где гордые лебединые крылья забрызганы жижей зловонных луж, — по Элюару, вовсе не неизменно. И он не только замечает в глазах обитателей этих сырых и темных домов огоньки душевной несломленности, он не сомневается, что всем на свете ветхим развалахам не миновать рано или поздно быть стертыми с лица земли, уступив место добротным просторным постройкам.

Никогда раньше, даже в самые светлые минуты, лирика Элюара не проникалась столь твердой верой в преодолимость преград, заслоняющих доступ к простой и огромной радости — радости добиваться счастья для всех. В горе нет ничего безысходного, человек — не былинка, подвластная слепому

року, но «строитель света», своим каждодневным трудом покоряющий недобрую судьбу:

Надо верить, верить и знать,
Что в твоей, человеческой, власти
Быть свободным и лучше стать,
Чем сулила судьба или счастье.

«Моим товарищам печатникам».

Перевод С. Маршака

Впрочем, прометеевский пафос позднего Элюара даже не столько в подобных прямых заявлениях — они не так уж часты, сколько в самом строе его лирики, во всей ее словесно-стиховой ткани. Заново возникшие задачи требуют подобающего оснащения. Элюар не может вполне довольствоваться прежним письмом, приспособленным для намекающей под-сказки, для остраненной передачи ландшафта одной мяту-щейся и грезящей души в мгновенных озарениях, но не очень пригодным в качестве инструмента познания и возмож-ной перестройки действительной жизни.

Образы у позднего Элюара сохраняют, а порой и уве-личивают свою взрывную силу. Только он теперь не столько грезящий наяву волшебник, сколько пытливый изыскатель: под корой застывшего в мертвенном покое он обнаруживает скрытое от невооруженных глаз движение, просвечивает и делает доступным всем то, что открылось его пристальному взгляду. Творец призван прежде всего «разрушать тайны», даже если это собственные радостные миражи застилают ему взор. Он «не баюкает, а пробуждает», им владеет «воля ясно видеть», постичь и запечатлеть жизнь в ее истинности, добро и зло такими, каковы они на самом деле. «И я научился теперь петь правду», — гордо заверяет сам Элюар.

Под занавес «Непрерывной поэзии, I» развертывается пророческое видение, схожее с теми, что изобиловали у Элюара и прежде. Здесь метафоры, создающие всю картин-ну, — тоже богатырская игра раскованного вымысла. И вместе с тем они — предсказание, опирающееся на то, что Элюар, по его убеждению, уже знает о всемогуществе человеческих рук и ума:

Стремительно наступает
Завоеванная свобода
Свобода майский лист
Раскаленный добела
И огонь в облаках
И огонь в птицах
И огонь в погребках
И люди снаружи

И люди повсюду
Заполнившие все пространство
Сокрушающие стены
Делящие между собой хлеб
Снимающие одежды с солнца
Целующие друг друга в лоб
Одевающие бури
Целующие друг другу руки
Заставляющие зацвести во плоти
Время и пространство
Взламывают запоры
И наполняют воздухом груди

Зрачки расширяются
Открываются тайники
Бедность смеется до слез
Над своими смешными печальями
В полночь зреют плоды
В полдень луна созревает.

Ошеломляющие прозрения этого пророчества (люди, снимающие одежды с солнца, чтобы ничто не загораживало от них тепло и свет, и обуздывающие стихии, набрасывая на них платье; природа, «прирученная» настолько, что и ночью наливаются плоды, а днем восходит полный месяц и т. п.) — не озарения наугад. Суть и вложенная в них сверхзадача не в том, чтобы пренебречь физической природой вещей, как это бывало у Элюара прежде, а в том, чтобы поставить себе на службу материально-природное бытие, учитывая его собственный скрытый закон, сделать послушным, «очеловеченным»¹. Пространство и время — а вместе с ними движение, причинность — возвращаются в лирическую вселенную Элюара². Но уже не как разные обличья изначально враждебной, все и вся сковывающей судьбы, а как принципы саморазвития жизни, как судьба в ее становлении, которое работает на человека и которым он в силах овладеть³.

Когда-то сам Элюар видел в часовой стрелке зачатого недруга, и все в поле его зрения тяготело либо к полюсу застывшего мгновения, либо к полюсу столь же недвижимой вечности. Образ в ту пору складывался чаще всего как статичное сопоставление, а если и предполагал известное движение, то лишь между этими двумя полюсами покоя.

¹ Et les hommes partout// ... Habillant les orages.

² Et le temps et l'espace// Faisant chanter les verroux// Et respirer les poitrines.

³ «Прежде поэзия Элюара выплескивалась ключом, теперь она разветвляется,— замечает по этому поводу один из ее исследователей, Л. Перш.— Поэт уже не просто распахивает двери сокровенного и чудесного, отныне он научился смазывать петли этой двери».

С годами элюаровское образотворчество все отчетливее обнаруживает ту давнюю его особенность, которую подчеркнул философ Гастон Башляр в определении, ставшем почти крылатым: «Да, у Элюара образы хорошо прорастают, дают хорошие всходы. У Элюара образы правы». Ткань этой лирики и в самом деле напоминает растительное царство, где все пробуждается от зимней спячки, набухает свежими соками, цветет и обещает плоды, чтобы даже в смерти не исчезнуть вовсе, но, как павшее в землю зерно, с приходом весны дать крепкие ростки и опять включиться в круговорот жизни¹. Недаром Элюару, наряду с прометеевским мифом, очень близка легенда о чудесной птице Феникс, сгоравшей на костре и всякий раз возрождавшейся из пепла еще более юной и прекрасной. Оттого-то его исповедь и не нуждается в подкреплении оптимистической дидактикой: сами видения просыпающейся, встающей из праха жизни, сами рождающиеся отсюда ассоциации сообщают и нам энергию своего роста и преобразования, заражают нас и заряжают наше упование. За ними правота зеленого побега, пробившегося из-под земли и потянувшегося навстречу солнцу.

Отклики на граждански злободневные «обстоятельства» входили в лирику Элюара, отнюдь не оттесняя «долгого любовного раздумья», а, напротив, раздвигая его границы. «Лицом к лицу с немцами» и позже, всецело разделяя «тревоги и надежды людей нашего времени», он продолжал говорить о ласке и телесной близости, о том, что «признание «я тебя люблю» — самый гордый клич человека, священный призыв к счастью», «вопреки навязанным нам страданиям, вопреки ложному стыду, всякому принуждению, всякому проклятию, презрению скотов, хуле моралистов... вопреки небытию, вопреки смерти». «Семь поэм о любви на войне» (1943), «Постель Стол» (1944), «Белокрылые белошвейки» (1945), «Жаркая жажда жить» (1946), «Лишнее время» (1947), «Памятное тело» (1948), «Леда» (1949), «Феникс» (1951) — из года в год элюаровская Книга Любви пополнялась вплоть до предсмертного лирического завещания «Замок бедняков», где Элюар успел еще раз произнести нежное «спасибо» женщине, вместе с которой они «сказали «добрый день» утру, всей прошлой и грядущей жизни, нашей общей жизни».

Гитлеровское нашествие, когда Франция оказалась добычей разрухи и горя, поначалу заставило Элюара, как и рань-

¹ Et minuit mûrit des fruits// Et midi mûrit des lunes.

ше, в 1918 году, резко отгородить свой домашний очаг от всего, что окрест, очертить вокруг прибежища любви магический круг, сквозь который не проникнуть смертоносной непогоде:

Ну что поделаешь мы жили как в могиле

Ну что поделаешь нас немцы сторожили

Ну что поделаешь в тоске бульвары стили

Ну что поделаешь сердца от горя ныли

Ну что поделаешь нас голодом морили

Ну что поделаешь мы безоружны были

Ну что поделаешь ночные тени плыли

Ну что поделаешь друг друга мы любили.

«Затемнение» — «Поэзия и Правда 1942»*

Укромное жилище, где за шторами светомаскировки теплится жизнь, словно бросает вызов громадам ночных домов, часовым, оцеплению — всем окутанным холодом и мглой просторам страны, на которых распоряжается смерть. Всего несколько шагов вдоль и поперек, тонкие стенки и крыша — вся защита, стол и кровать — все достояние, еще принадлежащее хозяевам. И тем не менее этот крохотный оплот тишины и добра стойко сопротивляется вражеской осаде: «Вечер крылья сложил над Парижем в отчаянии, наша лампа поддерживает ночь, как узник — свободу». И чем неистовей этот натиск извне, тем дерзновеннее звучит исполненный нежности напев, славящий женщину, с которой Элюар познал «юность любви, разум любви, мудрость любви и бессмертие».

Книга «Постель Стол», создававшаяся в основном зимой 1943—1944 годов, когда Элюар вместе с Нуш скрывался в горной клинике для душевнобольных, поражает своей безоблачностью — будто свинцовые тучи вовсе не обложили со всех сторон французский горизонт. В этих стихах, кажется, нет и следов военной беды, но как раз своей летней просветленностью они и принадлежат той суровой зиме. Не как отчаянно-судорожная попытка заговорить боль и хоть на минуту забыться, а как свидетельство того, что потребность в счастье и способность человека быть счастливым неистребимы, что против них бессильны расправы и бесчинства за-

хватчиков. Коль скоро любовь уберегает от отчаяния, оставаясь непоколебимой и среди катастрофы, значит, наша — на первый взгляд такая хрупкая — тяга к радости крепче самой стали, значит, дух наш наделен безграничным запасом жизнестойкости. И «в годину эту мы сохраним сопротивление детства, обнаженность листвы, обнаженность твоих светлых глаз». Потому что нет брони надежнее, чем эти простые и вроде бы совсем беззащитные вещи. Любовь на войне пробуждает и укрепляет мужество уже одним тем, что она есть, не завяла и не выветрилась, что ее не сломал разгул человеконенавистничества. И в этом смысле она — урок, помогающий выстоять не только самим любящим, но и многим другим, всем, с кем они делят утраты, невзгоды, подвиг. Элюар с полным правом полагает: «О ближний мой, мое раздумье о любви — и для тебя, и для меня».

Близость двоих, впрочем, не просто духовная опора среди бед, но и побуждение к действию. По мере того как во Франции нарастал отпор врагу, Элюар все сильнее проникался иным, чрезвычайно требовательным взглядом на любовь:

Наша любовь не знала начала
Мы друг друга любили всегда
И потому что мы любим друг друга
Мы хотим всех людей избавить
От их одиночества ото льда
Мы хотим значит я хочу
Хочешь ты значит мы хотим
Чтоб солнечный свет скрепил
Влюбленные пары в расцвете сил
Влюбленные пары в дерзкой броне
Что видят подобно тебе и мне

Цель своей жизни в счастье других*.

В «Семи стихотворениях о любви на войне», откуда взяты эти строки, «нежное товарищество» двоих, до сих пор остававшееся лишь отдаленным предвестием истинных уз человека и человечества, обретало то значение, без которого любящий Элюар был так или иначе в разладе с самим собой — гражданином, без которого «любить» и «делать» отделено перегородкой, а счастье, по его мнению, едва ли может быть и вполне разделенным, и вполне состоявшимся.

С тех пор любовь у Элюара не воспаряла над историей и не укрывалась от нее, а с ней смыкалась. Заново осмысленное извечное чувство отменяло всякую замкнутость, в том числе и затворничество вдвоем, избавляя Элюара от прежних наплывов смятения и тоски, грубо вторгавшихся в песнь обретенной радости и порой обрывавших ее на полуслове.

Для Элюара зрелых лет «мы двое» так же невозможно без «мы все», как раньше «я» было немыслимо без «ты»; любовь — та первая искра, из которой разгорается пламя всечеловеческого товарищества. «Мы пойдем вперед не по одному, а по двое, узнавая друг друга по двое, мы узнаем друг друга все, и дети наши посмеются над черной легендой о плачущем одиночке».

Простейшая «цепочка нежности»: «я — ты» естественно разворачивается у Элюара со временем в обогащенное «отношение братства»: «один — двое — все». Накал переживаний в его книгах «Белокрылые белошвейки», «Жаркая жажда жить», «Леда» от этого нисколько не ослабевает. Любящая пара, супруги, «мы» — это по-прежнему союз, наделенный волшебной силой давать тепло, радость, саму жизнь. «Сперва я назову стихи: твой голос, твои руки, твои губы. Я есмь на земле. Разве был бы я, если б не было тебя?» — так выглядит, по Элюару, ветхозаветное предание о сотворении жизни на земле. Вначале было двое: встреча мужчины и женщины, Адама и Евы (Элюар сам упоминает о чете библейских прародителей в эпиграфе к книге «Феникс») — начало всех начал, «первое человеческое состояние, подобное едва народившейся зелени лугов».

Все, что этому предшествовало, — предыстория, первозданный хаос, из которого человек пока не выделился: один, он «пустой колодец шахты, гавань без кораблей, очаг без огня». Плоть, кровь, дух наполняют эту полую оболочку лишь тогда, когда к ней устремится «взгляд глаз столь же чистых, как и мои», когда прозвучат первые слова приветия, когда к ней прикоснутся «руки, неустанные труженики сегодня, мужественные даже во сне». «В пустыне, которая обитала во мне и меня одевала, она обняла меня и, обняв, приказала мне видеть и слышать». И «я», отразившись в «ты», состоялось. И с этой минуты перед обоими распахнулись, чтобы впустить их, врата лучезарного «града солнца», во всем противоположного прежнему «граду скорби».

Мы двое крепко за руки взялись.
Нам кажется, что мы повсюду дома —
Под тихим деревом, под черным небом,
Под каждой крышей, где горит очаг,
На улице безлюдной в жаркий полдень,
В рассеянных глазах людской толпы,
Бок о бок с мудрецами и глупцами —
Таинственного нет у нас в любви.
Мы очевидны сами по себе —
Источник веры для других влюбленных.

«Мы двое». Перевод П. Антокольского

С обликом этого края, где все прозрачно и все в ласковом согласии с двумя его обитателями, где вещи как бы продолжение желаний двух любящих, мы уже знакомы по прежним книгам Элюара. С той лишь разницей, что тогда еще не было дверей для входа в него всем другим — счастливым и бедствующим, а на его дорогах не встречались на каждом шагу прохожие — юные и пожилые, благоразумные и одержимые. Раньше в нем иной раз было что-то космически-холодноватое, он был скорее приспособлен для грезы, чем для жизни. Теперь он гораздо ближе, гостеприимнее, по-земному приветливее. И это потому, что расположен край обетованный не за тридевять земель, куда дороги ведомы одному воображению, в далеком «нигде» и «всегда», не причастном никакой совместно делаемой и совместно переживаемой сегодняшней истории. Наоборот, туда открылся доступ заботам и чаяниям века, а живущие там, в свою очередь, в полной мере ко всему этому подключены. У любви Элюара «столь значительные поля, что силы надежды находят там пристанище, чтобы вернее добиться освобождения».

Если любовь наша стала любовью
Значит вышла она из своих берегов
Значит она захотела выскользнуть за ограду
Словно змея и взмыть в небеса
Словно птица и уплыть в океан
Словно рыба и над временем власть обрести
Жизнь обрести смерть посрамить
И вселенной дать вечную юность.

*«Замок бедняков»**

Страсть двоих стремится выйти на простор и измерить себя масштабом жизни многих вовсе не потому, что любящие исчерпали все, что было заложено в их любви. Нет, просто их счастье не может не быть, по Элюару, вкладом в завоевание счастья всеми и каждым, в осуществление исконной мечты поколений об избавлении от зла и невзгод. Ведь уже одно то, что счастье стало чьим-то достоянием, развенчивает в глазах остальных все ханжеские доводы проповедников смирения и долготерпения, кричит во всеуслышанье, что человеку дано не только безуспешно гнаться за синей птицей, но и поймать ее, приручить. И в этом смысле любящие у Элюара вносят в общую всем сокровищницу свой личный дар, чтобы человечество воспользовалось им и стократ приумножило. Они — словно сеятели, бросающие в плодородную почву семена, которые дадут щедрые всходы в умах и сердцах:

Но первое слово
Обетованного счастья людского
Что начинается счастьем двоих
Это доверчивый голос песни
Против голода против страха
Это всеобщего сбора сигнал.

*«Непрерывная поэзия»**

У раннего Элюара любовь — фея-повелительница чудес, помощница грезы. Теперь она возвращает на землю, вдохновляет Элюара не на то, чтобы преобразжать жизнь в мечтах, а на то, чтобы пытаться ее переделать по меркам мечты. Когда любящий рассказывает о себе и своей подруге, его звездная быль откликается в сердцах слушателей вызовом всякой жертвенности, всякому аскетизму, приглашением преломить хлеб радости. Самое личное из чувств оказывается у Элюара самым всеобщим, приобретает безграничный размах. Оно одновременно и призыв, и первый шаг к тому содружеству людей-братьев, которое грядет, коль скоро их потребность в раскрепощении воплотится в дела. И не случайно поэтому любовная лирика позднего Элюара — тоже «лирика обстоятельств», неотделимая от дела, которому он себя посвятил. Не случайно тут всегда так привычно гибок переход от исповеди супруга к философскому прозрению мыслителя, охватывающего своим взором горизонты истории и вселенной, ее вчера, сегодня, завтра:

Явилась ты и одиночество ушло
И на земле вожатый появился
Я знал куда идти я силу знал свою
Я шел вперед
Я покорял вселенную и время.

Распаханы поля и солнечны заводы
И гнезда вьют хлеба в бескрайней зыби
И нет конца и края урожаю
П лей и виноградников
Ничто не одиноко не странно и не замкнуто в себе
И блещет океан в глазах ночей и неба
Лес каждому кусту дарует безопасность
И стены всех домов свет ловят чуткой кожей
И все пересекаются пути

Явились люди в мир чтобы понять друг друга
Услышать и понять и полюбить
Их сыновья отцами стать должны
Их сыновья голодные нагие
Должны опять изобрести огонь
И заново людей изобрести

Природу воссоздать и воссоздать отчизну
Отчизну всех людей
Отчизну всех времен.

*«Смерть любовь жизнь»**

Любовь у позднего Элюара — тоже созидание огня и передача его из поколения в поколение.

В ноябре 1946 года элюаровская нить братства едва не оборвалась навечно: смерть пришла в его дом и унесла Нуш. Для Элюара это была не просто утрата спутника, которого предадут земле и с незарубцевавшейся раной в душе пускаются дальше по еще более трудной дороге. Катастрофа казалась пропастью, куда рухнули обломки рассыпавшейся в один миг целой жизни. «Мне дано было увидеть, как моя жизнь уходит с твоей вместе». Все, что прежде свидетельствовало о целесообразной упорядоченности, разбилось вдребезги и погрузилось в ночь, где он сам — лишь «тень в крошечной тьме», лишь «зародыш хаоса». Тот, кто изо дня в день видел в чудесном зеркале женских глаз вселенную и самого себя счастливыми, всегда юными, сделался слепцом, напрасно ловившим руками пустоту. Улыбка, внушавшая доверие к миру, где счастье — не выдумка, померкла, и это мертвенное молчание любимых губ кричало, что смерть — единственная неоспоримая истина, исконное и неснимаемое проклятье всего живого. И когда в комнате-пустыне Элюар по привычке произносил «да», эхо возвращало ему лишь «нет» — «нет» надеждам, «нет» радости, «нет» жизни. Круг отчаяния отделил его от всех других, от человечества, — рядом не было жены, прежде так легко размыкавшей этот круг своим присутствием. Элюар был на грани самоубийства.

В книгах «Лишнее время», «Памятное тело», «Урок морали» (1950) и особенно в предпосланном «Политическим стихам» тексте «От горизонта одиночки к горизонту всех» он с предельной откровенностью рассказал об этом своем жутком «свидании с небытием», тянувшемся от ночи к ночи, ото дня ко дню на протяжении месяцев. Приступы отчаяния иной раз были так сильны, что Элюару начинало казаться, будто его, «низложенного и лишенного всех владений», вплоть до последней крохи, делает похожим на живого лишь человеческая оболочка, внутри которой, увы, нет ничего, кроме неуклонно расползающегося вширь «нуля» — пустыни испепеленной души:

Знай, благое грядущее: вытекший глаз — это я,
И разверстый живот, и лохмотья кровавого мяса —

Это я. Я — червями кишашая масса.
Я не сын короля, сын я тлена и небытия.

«Устами живого глаголет мертвец» — «Лишнее время»*

Исповедь Элюара у свежей могилы Нуш принадлежит к самым трагическим страницам французской лирики от Вийона и Гюго до Аполлинера и Арагона. Жалобы охваченного горем безутешного страдальца здесь душераздирающи. И вместе с тем очная ставка Элюара с умершей — история человека, который прошел все круги ада и все-таки не поддался искусу обратить муку в наслаждение, а в конце концов сумел подняться к людям с самого дна отчаяния.

В нисхождении живого вслед за призраком умершей по всем ступенькам все более беспросветного одиночества однажды настал момент, когда он со страхом и отвращением обнаружил, что начинает «приспосабливаться к мраку», что он «почил в нем, пригрелся, развратился». Страдание и безнадежность делались столь же обычным, привычным источником его песни, как прежде радость и надежда. Не оказывается ли тогда служением злу то, что призвано служить добру? Не молчаливое ли это согласие с тем, что мир извечно плох, поскольку в конечном счете единственно всемогущая его хозяйка — смерть, и нет нужды его переделывать? И не совершается ли в таком случае преступление против памяти о любви, бывшей счастьем для двоих и провозвестницей общего счастья.

Словно прокаженный, считающий себя неизлечимым и все же не желающий заражать окружающих, Элюар закликает близких: «Отстранитесь от моего страдания, оно испепеляет, оно отрицает всякое самопожертвование: смерть никогда не добродетель. Отстранитесь, если вы хотите жить, не умирая... Чернота — это я, будьте светлы!» И эта мысль о других — первый шаг к возрождению, в ней осознание губительности болезни, поселившейся в личности и грозящей «поглотить ее самобытнейшую часть». Для сумевшего взглянуть на себя так, со стороны, потеряно много, но не все. Измученному путнику не дает оступиться прежде всего всплывающий в памяти светлый призрак той, чья «правда живет и учит... зароняя надежду». Ибо таков истинный завет женщины, «сердце которой устремлялось навстречу другим сердцам».

Конечно, одна память о Нуш, равно как и соображения умозрительного порядка, сами по себе едва ли позволили бы

Элюару устоять, не будь они поддержаны, скреплены чем-то житейски непосредственным, осязаемым, какой-то прямой и очень личной привязанностью. Как всегда у него и в жизни, и в лирике, доводы разума уходят своими корнями в самое что ни на есть душевно заветное; мысль спаяна с побуждением сердца; трагическое — человечно. В те труднейшие для него дни бок о бок с Элюаром находились двое друзей, юная пара, которой он посвятил «Лишнее время»: «Ж. и А., последним отблескам моей любви, которые сделали все, чтобы рассеять охвативший меня мрак»; облик молодой женщины, по имени Жаклин, возникает и на страницах «Памятного тела». «Нежность ласк размыкала круг одиночества, тепло крови возвращало жизнь разуму, — пытается разгадать во всей сложности то, что происходило тогда в душе Элюара, его биограф. — И, подобно двум сиделкам у постели больного, нежность и ум помогли ему обрести покой. И лишь после этого могли вновь получить силу все прочие доводы продолжать жизнь, доводы сражающегося братства, битвы за счастье и мир, ставшие еще более непреложными после всех испытаний... Поистине путь, ведущий от смерти к жизни, «от горизонта одиночки к горизонту всех», пролегал через сердца друзей».

И, только пройдя его до конца, Элюар смог в полный голос опять провозгласить, что «на свете нет зла неодолимого». «Снова люди собираются, и несчастный откликается на их улыбку улыбкой, которая, быть может, не так светла, как раньше, но мудрее... Он слышит, как гремит песня сплоченной толпы. Он не испытывает стыда. Имя тем, кто любил, — легион. Они отправлялись пить к родникам, они трудились против усилий, растраченных во тьме. Страдание было побеждено, дерево пробивалось из земли, плоды зрели, и ими насытятся все... Человек был возвращен себе подобным как законный брат.

Позвольте мне самому судить, что мне помогает жить:
Надежду я даю усталым людям...»

Так соединились концы нити, оборванной смертью. Через полгода после гибели Нуш Элюар прочувствовал и ясно доказал себе, что подлинная верность умершей — не зачарованность маской, снятой с ее лица на смертном ложе. Она совсем в другом — в верности тому бесценному знанию, которое было добыто ими вдвоем раньше, когда они были вместе: «Жить — значит все потерять, чтобы вновь обрести людей». И когда скорбный собеседник смерти, после дол-

гого «отсутствия среди живых», однажды вновь доверчиво протянет руку навстречу тем, от кого еще вчера он, казалось бы, навеки был отделен внезапно выросшим могильным холмиком, его лицо вновь озарит улыбка. Нет, не улыбка белозубого бодряка с рекламных плакатов — улыбка воскресающей надежды, на которую получает право победитель, одолевший смерть в собственной душе. После этой «прожитой и побежденной смерти» становился возможным возврат к жизни, а значит, через несколько лет, встреча с другой женщиной — Доминикой, которую Элюар узнал в 1949 году во время поездки в Мексику и которая была подле него до последних дней жизни. Ей посвящена книга «Феникс» — книга о воскресшей из праха любви:

Явилась ты и ожил вновь огонь
Мрак отступил заискрился мороз.

Я шел к тебе я шел упрямо к свету
Жизнь обретала плоть звенел надежды парус
Мечтами сон журчал и ночь глядела
Доверчиво и просто на зарю
Лучами пальцев ты раздвинула туман
Твой рот был от росы рассветной влажен
Усталость отдыхом сверкающим сменялась
И я как в юности уворвал в любовь.

*«Смерть любовь жизнь»**

«Урок морали» — озаглавил Элюар книгу, завершавшую его «цикл любви и смерти». Исповедь одной потрясенной души перерастает здесь в нравственную заповедь для всех, высказанную вопреки «проповедникам морали» прописной — будь то мораль прекраснотушия, смирения или мизантропии. «Зло должно быть обращено в добро... Потому что мы прониклись доверием. Я хотел отринуть, уничтожить черные солнца болезни и нищеты, горькие непроглядные ночи, все клоаки тьмы и случайности, ошибки зрения, слепоту, разруху, запекшуюся кровь, могилы. И если бы за всю жизнь мне выпал на долю один-единственный миг надежды, я все равно дал бы этот бой. Даже если бы мне предстояло его проиграть, ибо выиграют другие. Все другие».

Элюар далек от того, чтобы изображать это изнурительное сражение как потешный турнир с невсамделишным противником. Словно Робинзон Крузо после крушения, он ведет тщательный учет ударам судьбы и ее дарам: каждый из отрывков «Урока морали» — своего рода диптих, одна половина — под рубрикой «во зло», другая полови-

на — под рубрикой «ради добра». И в первую без утайки занесено все, что составляет изнанку счастья, ад жизни, что гложет и гнетет человека, повергая в отчаяние, заставляя опустить руки перед обезоруживающей мыслью: «Я родился, чтобы умереть, и все умрет вместе со мной». От этой жуткой истины нельзя просто отмахнуться тому, кто смотрит на вещи без шор, кто не желает прятаться за радужные стеклышки бодрчества.

Но еще опаснее ограничить свой кругозор пределами одного этого трагического афоризма. И подобно тому как Элюар не дает себя заморозить гримасам зла, упустив из поля зрения улыбку добра, так и перед лицом смерти он проникается сознанием того, что жизнь одного не изолирована от Жизни, что она — еще и частица жизни других, близких и дальних, многих. Элюара мучит древний как мир и самый мучительный вопрос вопросов, над которыми бились и продолжают биться все моралисты: «Если я смертен, то зачем мне дана жизнь и в чем мой долг перед ней?» И ответ ищется там, где он только и может быть найден, — в признании, что человек по самой сути своей не одиночка, а брат, существо родовое, кровно спаянное со всеми ему подобными, которые были, есть рядом и пребудут на земле:

В сердце моем в одной половине гнездится невзгода
А другой половиною сердца я жду надеюсь смеюсь
И как зеркало отражаю жизнетворную радость плоти
И хмелея от радостных красок за краски жизни сражаюсь
И в сиянье идущем от ближних обретаю победу свою.

*«Язык красок»**

Элюаровский «урок морали» драгоценен особенно тем, что это не построение из сугубо головных доводов, не проповедь, а исповедь. Все высказано с предельной откровенностью, правда о колебаниях и метаниях нигде не подмешана правдоподобной умозрительной подделкой. И тот лабиринт, по которому кружит мысль, прежде чем достичь выхода, мы тоже проходим шаг за шагом, не минуя самых опасных извилин, возвратов назад, тупиков. Тем плодотворнее, тем поучительнее урок. «Познав ад в жизни людей и невозможность замкнуться в собственном аду, — истолковывал этот урок Арагон, — Элюар понял лживость разглагольствований другого поэта об «уязвлении счастьем, дарующим сладость и в смерти», всю нелепость погружения в благостный ад; постиг, что в поисках счастья, когда один человек неми-

нуемо сливается со всеми, преступен тот, кто, взгромоздившись на свое несчастье, испускает громкие вопли, отталкивая от себя всех прочих». Сдается благодаря Элюару в архив, настаивал Арагон, самолюбование-плач об убожестве земного удела, что довольствуется в передышках грезами о райских кущах. На смену всему этому идет другая лирика. Для нее не секрет людское горе, нищета, смерть. Она не отворачивается от них, но и не покоряется. Она вступает с ними в схватку. Вместе с товарищами-людьми она пядь за пядью отвоевывает у сорняков и взрыхляет поле, где могли бы заколоситься всходы общего счастья.

Поль Элюар, который вышел победителем из опасного поединка с одиночеством и отчаянием и почерпнул силу продолжать жить в сознании своего долга помогать всем, кто не падает ниц перед судьбой,— один из первых и самых проникновенных глашатаев лирики «строителей света» во Франции.

«Поэт следует собственной идее, но эта идея приводит его к необходимости вписать себя в кривую человеческого прогресса. И мало-помалу мир входит в него, мир поет через него». В этих словах, сказанных Элюаром незадолго до болезни с роковым исходом (он умер 18 ноября 1952 года),— суть пройденного им пути. Мудрость, извлеченная не из кабинетных умствований, а добытая всей жизнью душевно цельного человека, мыслителя, лирика. И, как бы ни складывались в дальнейшем судьбы французской поэзии, открытое для себя Полем Элюаром, потребовав огромной дерзости и огромного труда, для многих поколений ее мастеров останется одной из тех вех, по которым им предстоит выверять правильность избранного направления и вести отсчет собственных шагов.

Когда оглядываешься на созданное Элюаром за сорок лет, бросается в глаза даже не столько недюжинность его дарования, сколько его умение, мужая и меняясь, быть верным самому себе, своему призванию, рано осознанному им своему долгу на земле. С первых шагов в лирике он мыслил счастье как «изобретение огня» и обретение братства. Шли годы, разной была почва, на которой Элюар по-разному пробовал развести свой жизнетворный костер. Но это был все тот же костер — созидания и дружеских уз. Под пером Элюара, уже перешагнувшего через рубеж пятидесятилетия, совсем

«невинные» и совсем простые, дорогие ему с юности слова — «хлеб», «брат», «нежность», «огонь», «зеркало», «любовь» — по-прежнему сверкали чистотой капелек росы под лучами встающего солнца. И одновременно вбирали в себя умудренность работника и искателя. Истину «доброй справедливости», у которой и в самом деле бескрайний горизонт — «горизонт всех»:

Есть горячий закон у людей
Виноград превращать в вино
Создавать из угля огонь
Из поцелуев людей

Есть суровый закон у людей
Сохранять чистоту несмотря
На войну и на нищету
Несмотря на грозящую смерть

Есть сердечный закон у людей
Делать свет из речной воды
Из мечтаний земную явь
Из заклятых врагов друзей

Это древний людской закон
Это новый людской закон
Он из детского сердца идет
К высшей мудрости всех времен*.





III

От одной Грязыжки

Оперившись, птенцы делаются птицами, покидают гнездо и летают на собственных крыльях. Чему обязаны они тем, что парят над землей,— своей природе, самостоятельно обретенному умению или гнезду, где были выпестованы в младенчестве?

Утверждение, будто почти все ценное, чем гордится французская лирика с 20-х годов нашего века, вскормлено так или иначе в сюрреалистском питомнике, бытует на Западе не только в легковесных обзорах, но и в солидных трудах. В доказательство обычно приводят внушительную обойму имен действительно громких: Арагон, Элюар, Супо, Тзара, Деснос, Превер, Кено, Арто, Шар, немало других, в молодости и в самом деле причастных к кружку Бретона. Как бы ни расширялся, однако, самый перечень за счет примыкавших к движению окольно, подвизавшихся на его обочине, соприкоснувшихся с ним, подобно Мишо, в чем-то отдельном, более или менее важном, за пределами списка неизбежно остаются такие мастера, как Сен-Жон Перс, Реверди, Супервьель, Жув, Понж, Каду, Френо, Гильвик, Эмманюэль... Сомнительность стараний приписать бретоновскому учению заслуги заведомо чрезмерные становится и вовсе очевидной, когда внятно осознается та исторически неоспоримая исти-

на, что и среди незаурядных лириков самой сюрреалистской волны нет никого, кто бы рано или поздно не порывал с Бретоном, не подвергал пересмотру своих недавних мировоззренческих склонностей и хотя бы частичной перестройке свое письмо.

Путь Элюара с особой наглядностью и полнотой раскрывает непростое существо подобных прощаний с собственным прошлым. В иных случаях они протекали труднее или легче, бурно или без шума — каждый раз по-своему, и влекли за собой поиски, отнюдь не повторявшие элюаровских. И тем не менее сходство их между собой проступало в конце концов в самой их устремленности — в иногда осознанной и явной, иногда подспудной тяге к тому, чтобы расширить исповедь одного до «горизонта всех». Крылатый элюаровский афоризм, как выяснилось мало-помалу к середине XX столетия во Франции, оказался достаточно емким, чтобы передать закономерность — смысл не просто дороги самого Элюара, а пучка самостоятельных дорог. Отправляясь от одной и той же развилки, они ветвились дальше по-разному, однако в общем направлении.

Открытие яви

Робер Деснос

Лица необщим выраженьем сочинители XX века дорожат подчас пуще всех святых. А слишком ревностное поклонение святыням может и подвести. Поскольку очевиднее, осязаемее всего желанная неповторимость закреплена в особом писательском «почерке», то нередко и большие мастера слова опасаются отойти от однажды счастливо найденной или кропотливым трудом выработанной манеры письма. Из верности себе вчерашнему, из душевного уюта держаться испытанного на успех избегают крутых перемен, хотя годы все равно меняют и самых неподатливо кряжистых. И тогда застывший «почерк» выдает уже не живое лицо, а маску. Нужна самозабвенная дерзость, поисковое бесстрашие, чтобы время от времени без оглядки расставаться с собой вчерашним, отречься от мертвеющих привычек и спешить навстречу очередным пробам себя в областях маняще не освоенных.

Робер Деснос принадлежал к породе искателей смолоду и до смертного часа. Лирика всегда была для него жизнью и неустанным открытием жизни, а не родом занятий. В круж-

ке авангардистов, где он делал свои первые шаги, само слово «литература» произносилось с той презрительной издевкой, с какой у нас говорят «литературщина»; все сделанное подозревалося в подделке и отmetalось ради непосредственно излившегося, стихийно выплеснувшегося. Здесь не знали греха позорнее, чем неподлинность. И когда прошлые пристрастия мешали возмужавшей личности быть самою собой, их просто оставляли у ближайшего поворота и отправлялись дальше, пренебрегая кривотолками досужих умов.

Даже рядом с самыми подвижными из друзей своей молодости по перу Деснос на редкость переменчив. Он легче и чаще других перестраивался, и его труднее, чем кого бы то ни было, узнать по двум-трем наугад выбранным строкам. Сегодняшние завоевания, случалось, уже назавтра тяготили его как обуза, и он вызывающе провозглашал свое право на независимость, в том числе и от того, чему недавно поклонялся. Пестрота его наследия бросается в глаза. Размашистость и строгость, крик и мольба, надрывный плач и радужные грезы, откровенная эротика и платоническое обожание, изысканный ученый герметизм и детская бесхитростность, озорной каламбур и пророчество, чеканный александрийский двенадцатисложник и фольклорный куплет или сбивающийся на речитатив свободный стих — на любой следующей странице сочинений Десноса можно ждать неожиданности. Постоянство его в том, что он постоянно в пути, снова и снова дерзает, не цепляясь за прежние находки и навыки, посвящая себя очередному поиску с пылом тех, кто ничего не умеет делать наполовину.

При беглом знакомстве подобную чересполосицу нетрудно принять за хаотичную разбросанность. Присмотревшись пристальней, обнаруживаешь и неслучайность отдельных резких переходов, и подспудную, хотя достаточно отчетливую, логику всех их, вместе взятых. Сам Деснос был далек от того, чтобы блуждать вслепую по прихоти минутного наития. Не раз, оглядываясь назад, он приглашал увидеть в своем становлении попытку выполнить заповедь глубоко почитавшегося им Лотреамона, которую охотно вспоминал применительно к себе Элюар: «Я заменяю меланхолию мужеством, сомнение — уверенностью, отчаяние — надеждой, злобу — добротой, жалобы — чувством долга, скептицизм — верой...»

Деснос был ровесником своего века. Сын служащего парижского рынка, он родился 4 июля 1900 года и провел детство в самом сердце старого Парижа. Для мальчишки.



Робер Деснос. Рисунок Феликса Лабиса

который открывал соседние кварталы с помощью столь захватывающих путеводителей, как «Собор Парижской богородицы» и «Отверженные» Гюго, здесь каждый перекресток, каждое здание хранили легенду. Гревская площадь — в старину на ней казнили разбойников и бунтовщиков; улочка близ монастыря Сен-Мерри — последний оплот оборонявших баррикаду республиканцев, которым подносил патроны Гаврош; ратуша, где располагался штаб повстанцев в пору «трех славных дней» Июльской революции; Двор Чудес, описанный Гюго, и «чрево Парижа» — рынок, описанный Золя... На этих мостовых житейские невзгоды и радости вплетались в большую историю Франции, составляя судьбу народную. Юный Деснос был зачарован призраками многовекового прошлого, о котором рассказывали потрескавшиеся стены домов и семейные предания их обитателей.

Позже он увлекался латиноамериканской танцевальной

музыкой, поразившей его впервые во время поездки на Кубу; экзотическим хламом, найденным на «блошином рынке» — парижской толкучке; книгами индийских мудрецов и негритянским джазом. Но и в жизни, и в своей лирике Деснос неизменно оставался истинным парижанином — вольнодумцем и острословом, светлым в печали, в раздумьях о смерти и стыдливо-ироничным в сердечных порывах. Он не выносил застегнутой на все пуговицы чинности, был независим, непринужден, раскован. Дух буйного непокорства, унаследованный от санкюлотов-якобинцев, блюзников 1848-го, коммунаров 1871-го, как-то очень легко уживался в нем с тягой к картезианскому рационализму, к безупречно четкой ясности ума: математически строгим он умел быть даже в своих ранних опытах «словесной алхимии». Знарок парижского просторечия, Деснос сочинял на нем язвительные бурлескные сонеты и песенки на старинный лад, где задушевность переплеталась с незлым подтруниванием.

В этой привязанности к родному городу не было, однако, и следа от головного культа архитектурных древностей: Десноса привлекали жители, а не камни, атмосфера душ, а не музейные красоты. В 1942 году в «Куплетах улицы Сен-Мартен» он с тоской и укором сетовал на улицу своего детства, ставшую ему чужой после того, как однажды перед рассветом гестаповцы увели отсюда его закадычного друга. А два года спустя Деснос — парижский «ночной сторож», гордый подвигами своих сограждан-подпольщиков, посылал от их имени во все уголки земли, где шло сражение, братское пожелание доброго дня товарищам по оружию «на языке, понятном для всех, на языке, который одно только слово имеет: свобода!».

В канун возмужания Десносу пришлось столкнуться с войной 1914 года. Правда, он был слишком юным, чтобы месить окопную грязь. Но и достаточно взрослым, чтобы за трескучим фейерверком газетных сводок расслышать грохот верденских пушек и стоны раненых на передовой. Отвращение к добродетелям и лозунгам, маскировавшим судороги гордившейся собой цивилизации, которая изощрялась в уничтожении своих сыновей отравляющими газами, бессильный гнев и порыв к всеразрушающему мятежу — вот умонастроения, владевшие Десносом, когда он вступал в самостоятельную жизнь.

Он пренебрег карьерой и порвал с семьей, чтобы на свой страх и риск пуститься вплавь по житейскому морю. Конторская писанина, за которую он взялся в одном торговом

предприятии, давала ему скудный заработок, но несколько его не занимала. Зато он время от времени сотрудничал в социалистических и авангардистских журнальчиках, а в 1919 году был в рядах забастовавших служащих, когда они вышли на улицы, требуя повысить жалованье. На дне послевоенного Парижа Деснос свел дружбу с отчаянными головорезами, у которых презрение к мещанской респектабельности доходило до оправдания кражи и разбоя, — они рисовались его воображению чем-то вроде Вийонов или Робин Гудов XX века. А вскоре случай столкнул его и с сюрреалистами, грозившими кошунственно разграбить кладовые ненавистного им добропорядочного здравого смысла с той же дерзостью, с какой вчерашние дружки Десноса по банде удалых анархистов-взломщиков вскрывали банковские сейфы.

Среди единомышленников Бретона Деснос быстро стал своим. Учиненному ими «восстанию духа», дабы свергнуть разум, стараниями их отцов низведенный до пошлого мещанского рассудка, и заменить его вольным подсознанием, весьма пригодилась еще в детстве обнаружившаяся у Десноса способность в любую минуту впадать в гипнотический сон и вещать о посетивших его бредовых видениях. Они тут же записывались кем-нибудь из присутствующих и затем печатались в качестве проб той ничем не засоренной первозданной лавы, что бурлит где-то в глухом подполье души. Дать ей вырваться наружу, высказать несказанное без всяких оглядок на то, что принято, — не значило ли это постичь истину человека и добиться столь желанной свободы от запретов? И не обещало ли это разом омолодить умы, чахнувшие в застенке, куда их заточили официальные блюстители благомыслия?

В ранних книгах Десноса — «Траур для траура» (1924), «Свобода или любовь!» (1927, книга «удостоилась» такого же судебного преследования, как некогда «Цветы Зла» Бодлера и «Госпожа Бовари» Флобера) — ниспровержение мещанского ханжества и расчетливо-убогой трезвости перерастает в яростный «разгром интеллекта». Страницы этой нарочито растрепанной лирической прозы густо заселены причудливыми миражами — жестокими и сладострастными, святотатственными, радужными, кошмарными, сулящими блаженство. Для визионера, находящегося во власти своих наваждений, бесплотные детища, рожденные его необузданным сновидчеством, гораздо более притягательны и достойны пера, чем явь каждодневного прозябания. Мановением вол-

шебной палочки вымысла Деснос пробовал перечеркнуть серость будней, вернуть жизни остроту опасного приключения, подвига в краю пугающих и чарующих грез.

Столь же отчаянные вылазки затевал Деснос и в страну слов. Он обладал поразительной способностью к языкотворчеству и охотно употреблял ее на то, чтобы выворачивать наизнанку заезженные прописи, придумывать головоломные словесные ребусы, в кратких афоризмах играть на клавиатуре сходных корней и окончаний. Особенно ходким сырьем в лаборатории этой лингвистической «алхимии» были разного рода фразеологические обороты, поговорки, речевые штампы: легкий сдвиг, замена или перестановка в привычном языковом ряду давали подчас драгоценные находки, целые россыпи которых впоследствии будут встречаться в стихах Десноса. Пока же не менее обильны и отходы — словарные диковины, забавно придуманные и ловко изготовленные, но зашифрованные до того хитроумно, что в них не улавливается ничего, кроме виртуозных звуковых фокусов.

Речевые экзерсисы, часто завершавшиеся отделением оболочки слова от его смысловой плоти, еще больше — попытки преодолеть враждебную косность сущего с помощью сновидческих озарений не могли не усугубить у Десноса шемящего чувства своего разлада с жизнью, выломленности из нее: победы пьянящей мечты оказывались невсамделишными. Возникал обычный в таких случаях порочный круг, пройденный однажды и Элюаром: бунт, порожденный разочарованием, ополчался против всех и вся, но это лишало его опоры и удваивало исходное разочарование. Лирика Десноса тех лет, собранная им в 1930 году в книге «Душой и телом», пронизана смятением мечтателя, который терпит крах, едва ступает, после воспарений в звездные дали фантазии, на землю. Здесь его тотчас же засасывает трясина, он бессильно барахтается, окружаемый со всех сторон мерзкими чудищами. Он цепенеет в ужасе перед ликами смерти, распада, зла и в конце концов, замороженный всеми этими жуткими призраками, сдается. Судорожные рыдания и тихие жалобы слышатся в песнях застигнутого катастрофой страдальца. Крылатые грезы дарят ему минутное забвение, но чем слаще золотые сны, тем мучительнее пробуждение. Через много лет Деснос сам сурово скажет об опасностях, подстерегавших его в те далекие дни, когда он возлагал все надежды на галлюцинации — эти заклинания счастья, которое не дается в руки:

По улицам кружить с отсутствующим взглядом,
Дрожать средь бела дня от страха и тоски,
Предчувствовать беду, зажатым быть в тиски
Теней невидимых и чутя гибель рядом,—

Вот что грозит тому, кто на своем пути
Запутался в мечтах, средь призраков блуждает,
Кто в царстве призрачном, где все плывет и тает,
Опору твердую пытается найти.

Отрыжка памяти, светил потухших тень,
Источник высохший, слова с печатью тлена,
Вы — смутные следы, вы — только прах и пена...

«Город»¹

В любовных признаниях раннего Десноса, вошедших в его циклы «К загадочной» (1926) и «Потемки» (1927), этот разрыв между блаженством, которое химерично, доступно лишь во сне, и на ощупь осязаемым, но неизбывным отлучением от радости сказаться особенно болезненно. Возлюбленная, прославляемая Десносом, украшена всеми прелестями, наделена всеми совершенствами, но она — увы — бесплотна и неприступна. В ее поклоннике есть что-то от средневекового трубадура, который, слагая песнопения в честь прекрасной хозяйки замка, не решался, однако, к ней приблизиться, тем паче прикоснуться:

Из нежных и твердых деревьев, из сердцевины
дуба, из белой коры березы сколько
можно было бы сделать небес, океанов
и туфель для маленьких ног Изабеллы
туманной.

Из сердцевины дуба, из белой коры
березы.

Из неба сколько можно было бы сделать
теней на стене, сколько взглядов украдкой
и одеяний для стройного тела Изабеллы
туманной.

Из сердцевины дуба, из белой коры
березы, из неба.

Из океанов сколько можно было бы
сделать огней, сколько отблесков
на обелисках дворцов, сколько красочных
радуг над головой Изабеллы туманной.

¹ Здесь и далее стихи Десноса даются в переводах М. Кудинова по кн.: Р. Деснос. Стихи. М., 1970.

Из сердцевины дуба, из белой коры
березы, из неба, из океанов.

Из туфель сколько можно было бы сделать
мерцающих звезд, и дорог через ночь,
и следов на песке, сколько лестниц,
чтобы на них повстречаться с Изабеллой
туманной.

Из сердцевины дуба, из белой коры березы,
из неба, из океанов, из туфель.

Но Изабелла туманная — вы понимаете? —
только мечта, что мелькает за яркой
листвою на дереве смерти
и страсти.

«Из сердцевины дуба»

Мистическое поклонение издали для менестреля XX века
столько же счастье, сколько и беда, проклятие. Десносу
ведома изнанка безответного томления — часы горячечного
бреда, когда, снедаемый лихорадкой желаний, он тщетно ло-
вил руками пустоту рядом с собой. Любовь оборачивается
напастью, насмешкой судьбы, дьявольской издевкой. Она
манит, точно мерцание звезды в разрывах туч, но пошедший
на этот притягательный проблеск низвергается в ад нераз-
деленной страсти, все попытки которой выпали на долю бес-
сонного пленника «ночи ночей без любви»:

Ночь крови, ночь огня, ночь стонов без ответа,
Ночь бойни и резни, мечты убитой ночь,
Ночь лестниц спутанных, ночь тех, кому помочь
Нельзя уже ничем, ночь бездны и паденья,
Цепей гремящих ночь в подвалах преступленья,
Ночь голых призраков, что улеглись в кровать,
Ночь пробуждения, когда нет силы спать.

О ночь, наполненная гулом и тоскою!
Ночь, отразившая пожары в зеркалах,
Ночь нищего слепца с котомкою в руках,
Ночь без любви, о ночь позора и проклятья,
Ночь полицейского свистка в глуши дворов,
Ночь, заставляющая съеживаться платья,
Ночь, плотно запертая на глухой засов,
Ночь умирающих, ночь тихих голосов,
Ночь одиночества и мыслей о расплате.

«The Night of Loveless Nights»

Мольбы, проклятия, мрачные пророчества, душераздира-
ющие излияния, бессвязные выкрики, стоны сливаются порой

у любящего без взаимности Десноса в душевный вопль такой трагической мощи, о какой законодатель сюрреалистов Андре Бретон едва ли смел и помышлять, когда выдвигал лозунг: «Красоте надлежит сделаться конвульсивной или погибнуть».

Но если до поры до времени у Бретона, пожалуй, не было более ревностного приверженца, чем Деснос, то Деснос же оказался и одним из первых вероотступников. По мере того как в проповедях и зажигательных анафемах вожака школы все заметнее проступала ни для кого не опасная беззубость, а сам он запутывался в сомнительном политиканстве, Деснос отходил в сторону. Но настал момент, когда он нарушил молчаливое несогласие и во всеуслышание объявил платформу спасения через прорыв к подсознательному церковным катехизисом навыворот, предрассудком, который ловко прикинулся свободомыслием. В памфлете «Труп», под которым в числе двенадцати других Деснос поставил и свою подпись, Бретон был развенчан как узколобый блюститель мертвого культа, присвоивший себе право произвольно миловать и отлучать, навязывавший свои рецепты и «табу» с нетерпимостью сектанта. А затем в тексте, с вызовом озаглавленном «Третий манифест сюрреализма», Деснос уточнил, что его прежде всего отталкивают мистические поползновения «папы сюрреализма», мало-помалу превращавшегося в скрытого пособника тех, кто заново мостит дорожку к богу: «Сюрреализм, как он сформулирован Бретоном, есть одна из самых серьезных угроз для свободной мысли, коварнейшая ловушка, которая расставлена атеизму, лучшая помощь в возрождении католичества и клерикализма».

Разрыв, наделавший тогда немало шума и предвещавший чреду тех, что за ним последовали, от еще более громкого в случае с Арагоном до не получившего особой огласки ухода Элюара, произошел в 1930 году. Миновав полосу гнилого послевоенного похмелья, Франция, помятая и развошенная «великим кризисом», подходила к очередному историческому перепутью. Не за горами было время больших надежд и больших тревог: в 1934 году парижане преградили дорогу фашизму у себя в стране, рождался Народный фронт, но по Берлину маршировали штурмовики, в Риме хозяйничали чернорубашечники, а вскоре пал и республиканский Мадрид. Алхимикам слова суждено было вскоре покинуть свои кельи, спуститься на людные площади и перекрестки, где кипели гражданские страсти. Даже тем, кто не признавал иного языка, кроме языка посвященных, рано или поздно

предстояло преломить хлеб братства — общей судьбы и общих упований. В глазах обитателей «башен из слоновой кости» это была прискорбная и пятная повинность, для Десноса — священный обряд причащения, потребность в котором он уже давно испытывал. Работа журналиста, сперва в газетах, потом на радио — Десноса она тяготила и захватывала¹, — постепенно избавила его от пристрастия к туманной громоздкости словес, которыми в окружении Бретона охотно восполняли нехватку ясного знания самых насущных очевидностей. Исподволь зрела в нем мысль, что вернуть лирике свежесть может не охота в угодьях подсознательного, а прямое прикосновение к простым истинам жизни. Размежевавшись с былыми спутниками, Деснос возвестил «пришествие эстетики понимания».

Раскопкам смутных химер в залежах душевного подполья Деснос предпочел тогда открытие «обыкновенных чудес» в самой повседневности с ее трудными буднями и смехом нечастых праздников. Упор был сделан им на то, чтобы сознательно созидать, а не вещать на манер медиума: изгнанный было разум и подвластное ему мастерство снова привлекались как надежнейший инструмент, который «позволяет взаимно увязать вдохновение, речь и воображение». От ошарашивающих словесных выкрутасов Деснос обратился к «поэтическому языку народному и точному... обыденному и проникновенному».

Одним из источников этого оздоровления лирики, которую иссушила чрезмерная склонность к зауми, был для Десноса фольклор, хотя он не выносил музейных подделок «под старину». Средневековые предания о чернокнижниках, морских разбойниках, о соблазнителе Дон-Жуане и бедняге, потерявшем свою тень, срастались в восприятии Десноса с легендами нынешнего города, которые возникали из газетной хроники, раздутой молвой и разукрашенной пересудами. Он

¹ «Пишется ли газета, помимо всего прочего, еще и чернилами? — свидетельствовал он о нравах наемников пера. — Быть может. Но она пишется в первую очередь нефтью, маргарином, тканями, углем, хлопком, каучуком, вплоть до того, о чем вы догадываетесь... когда она не пишется попросту кровью». С другой стороны, Десноса привлекало даже столь неблагодарное занятие, как радиореклама — постоянные упражнения с самой обиходной речью, игра словечками, подслушанными в гуще толпы: «Я со страстью отдался почти математической, хотя интуитивной работе по подгонке слов к музыке, изготовлению сентенций, поговорок и рекламных лозунгов — работе, первейшим требованием которой был возврат к подлинно народным правилам в области ритмики».

с детства знал назубок приключения Фантомаса — этого Джека-потрошителя новейшей эпохи, придуманного еще перед войной 1914 года Аленом и Сувестром, двумя предпринчивыми поставщиками занимательного чтения «с продолжением». На стыке стародавних сказаний и сегодняшних происшествий рождались десносовские баллады — шутиво-горестное приглашение всплакнуть над участью пирата, растерявшего свои замки, наложниц, гордую осанку и заделавшегося прилежным служащим с одышкой и вечным страхом лишиться места; история вырвавшегося из тюрьмы на волю удачливого беглеца или знаменитый цикл о «безголовых» — потомках «людей, что прошли бы закалку в завтрашних революциях, не обреки их судьба делать революции, в которых они погибли, людей с неутолимой жаждой справедливости, людей из братской могилы у Стены Коммунаров». Обыгрывая со всех сторон французское *être sans sou*, что близко нашему «быть навеселе», «под мухой», Деснос придает им сказочный облик парней без головы — из восхищения молодецкой удалью этих сорвиголов в делах и застолье, в память об их предках-бунтовщиках, кончавших свои дни на гильотине, в знак их отчаянного безрассудства, заставлявшего вновь и вновь восставать против тех, кто посылал их на плаху, и еще как упрек за то, что они слишком уж медлят обзавестись собственной головой на плечах, иной раз довольствуясь чисто словесным сотрясанием воздуха вместо потрясения устоев.

В тогдашней французской лирике не встретить других столь же по-приятельски непосредственных, освещенных улыбкой равного среди равных воплощений вольного народного острословия — час Превера и Кено пока не пробил. Как не найти в ней хвалы скромному и волшебному празднику земного бытия, которая звучала бы безыскусней, благодарней и доверчивей, чем десносовская. «Бодрствование» — назвал в 1943 году Деснос, прежде приводивший слушателей в восторг пересказом бессвязных снов, одну из двух книг (другая, «Достояния», вышла годом раньше), в которых он свел вместе почти все, написанное им после 1930 года.

Десносовская исповедь этих лет словно принадлежит вставшему спозаранку путнику. Размашисто шагает он по городам и весям. У него широко открыты глаза, он откликается на все, что дарит ясный день. Доброжелательный и чуткий созерцатель, он, не мудрствуя лукаво, ведет рассказ об увиденном, поразившем, вдруг пришедшем на ум, вызвав-

шем потребность с кем-нибудь поделиться. Советы житейской мудрости он преподносит с неизменной улыбкой:

В дверь постучи —
Тебе не ответят.
Вновь постучи —
Тебе не откроют.
Вышиби дверь —
И увидишь тогда,
Что путь свободен
И дом свободен,
И в дом этот можно
Войти без труда.
Так и в любви и в жизни бывает...
Но не всегда.

«1936»

На дорогах своих вольных блужданий по жизни Деснос огорчается чужими бедами и радушно приемлет все живое, твердо зная, что счастье — не иллюзия простаков, а дело рук человеческих и завоевать его по плечу каждому. У его доверия к жизни нет ничего от наивных самообольщений, оно добыто ценой нелегких потерь и побежденного отчаяния. Он научился без страха смотреть в лицо смерти и постиг завещанную древними мудрость, предписывающую живым заботиться о живом. И потому человек в пути дружелюбно кивает прохожим и домам, реке и солнцу, деревьям и лугу, товарищам и любимой, обращая ко всем свое приветливое «добрый день!».

Для Десноса особенно важно, чтобы эти встречи с радостью были не исключением, а правилом, не подарком тех редких минут, когда вырываются, выпадают из потока повседневности, а, напротив, тем, что обретают, в него погружившись. Отсюда, в частности, по-своему беспримерный замысел: с января 1936-го и до весны 1937 года Деснос каждый вечер выполнял непереманный урок — писал по одному стихотворению. Заголовком для них служила соответствующая дата, впоследствии часть их была им отобрана и переработана для печати под общим заглавием «Распахнутые двери». Гостеприимство хозяина не принесло ему разочарований: через эти настежь раскрытые двери в дом его лирики вошли добрые гости, и в ней воцарилась атмосфера спокойной просветленности.

Был лист зеленый,
На нем были линии:
Линия жизни,
Линия счастья,
Линия сердца,

И ветка была на конце листка;
Была эта ветка меткою жизни,
Меткою счастья,
Меткою сердца,
И дерево было на кончике ветки,
Достойное жизни,
Достойное счастья,
Достойное сердца, стрелою пронзенного.
Сердца, вырезанного на древесной коре.
И дерево это никто не видел,
И на конце его были корни:
Истоки жизни,
Истоки счастья,
Истоки сердца,
И, наконец,
Была Земля,
Просто наша Земля,
Такая круглая, неповторимая,
В целой Вселенной
Одна Земля.

«Был лист зеленый»

В 1938 году в «Кантате в честь торжественного открытия Музея Человека», положенной на музыку Дариусом Мийо, Деснос прямо высказал тот философский взгляд на вещи, который изнутри высвечивал его лирику тех лет. Земная история человечества, развернутая Десносом вслед за космической историей мироздания, представлена здесь отнюдь не безмятежным триумфальным шествием сквозь столетия. Но не менее далека она и от блужданий по замкнутому кругу вечной бессмыслицы и катастроф, как это рисовалось многим в те дни, отравленные разбродом в умах. Вопреки гибели Испанской республики, вопреки нависшей из-за Рейна угрозе и как вызов ей Деснос мужественно сеял надежду: впереди ему виделась далекая заря, и земля, залитая щедрыми, ласковыми лучами солнца, и «товарищи-люди», собирающие обильную жатву.

За то, чтобы это пророчество не осталось утешающей сказкой, Деснос расплатился жизнью.

Мобилизованный в первые же дни «странной войны», он познал сумятицу разгрома, опасности выхода из окружения, стыд и гнев француза, вернувшегося в Париж, где по набережным Сены маршировали патрули захватчиков.казалось, все недавние надежды сгнули, как воздушные замки. Деснос, однако, по-прежнему был вестником завтрашней весны для тех, кто в ледяной ночи рабства настороженно бодрствует, «чтоб не проспать рассвет».

Я и в сто тысяч лет еще имел бы силы
Тебя, день завтрашний, предчувствовать и ждать.
Пусть время тащится, кряхтя, как старец хилый,
Я знаю, что оно идти не может вспять.

День завтрашний придет. Но ждем мы год из года.
Храня огонь и свет, мы бодрствуем и ждем,
И наша речь тиха — бушует непогода,
И отдаленный гул чуть слышен за дождем.

«Завтра»

В устах Десноса слова веры теперь — не благое пожелание, а призыв к оружию: «Сердце, ненавидевшее войну, ныне бьется для боя и сражения. Сердце, которое билось вместе с морскими приливами, со сменой времен года, с чередой часов ночи и дня, ныне набухает и гонит по венам кровь, опаленную порохом и ненавистью...» Кровью своего сердца писал Деснос статьи в легальной прессе, минуя с помощью эзопова языка ножицы цензоров, потом стихи в подпольной печати, где приходилось выступать под псевдонимами — Люсьен Галлуа, Пьер Андье, Валентин Гийуа. Он и прямо, на деле встал в ряды Франции сражающейся, занимался сбором данных о воинских эшелонах и других сведений для партизан. «Из всех поэтов, которых я знал, — вспоминал Поль Элюар, — Деснос был самым непосредственным, самым свободным, он всегда находился во власти вдохновения и умел говорить так, как немногие поэты умеют писать. Это был мужественнейший человек».

Перу Десноса принадлежит несколько незабываемых страниц в лирической летописи французского Сопротивления. Находчивый сатирик, он на отборном площадном наречии поносил гитлеровских прихвостней из правительства маршала-предателя Петэна. Агитатор, он взывал к уму и совести сограждан, всех жертв «коричневой чумы» и всех сражающихся против нее, в ободряюще дружеских посланиях доброй воли:

Всем вам доброе утро сегодня и завтра,
Добрый день от души и от сердца, от всей нашей крови.
Добрый день! Солнце будет опять над Парижем сиять,
Даже если тучи сегодня его закрывают.
Добрый день вам, друзья, добрый день!

«Ночной сторож с Моста менял»

Мыслитель-пантеист, Деснос искал в раздумье о круговороте вечно обновляющейся природы поддержку своей здоровой приверженности к яствам земным и бестрепетности перед тем, что они быстротечны и преходящи. Певец сокровенной нежности, помогавшей ему не согнуться в жесто-

кое лихолетье, сочинитель немудрящих «куплетов» — текстов для будущих песен, рассказчик побасенок для детей, которых он, несмотря на невзгоды, заботливо приобщал к волшебному царству зверушек и цветов, — Деснос в самые суровые для него и для его соотечественников годы вступил в пору щедрой зрелости.

В его последней прижизненной книге «Страна» (1944) мастер, давно переболевший ученической лихорадкой запальчивого низвержения всего накопленного веками, достигает непринужденности и свободы в сонете, в терцетной строфе, в катрене с перекрестной или опоясывающей рифмовкой александрийских строк — в наиболее жестких, требующих виртуозности просодических фигурах классической лирики. Обостренное тогда до предела патриотическое самосознание дало толчок к воскрешению традиций, ушедших в глубь прошлого, но преданных было забвению. Одних привлекало громовое тираноборчество Гюго и героика рыцарского эпоса, других — задор революционных песенников, третьих — проникновенность старинных плачей. Десносу ближе всего светлое возрожденческое язычество Ронсара и его соратников по Плеяде.

Деснос тех лет редко ворожит, еще реже грезит и совсем не витийствует. Он — беседует. То по-уитменовски громко, вольно, то с лукаво-беспечной улыбкой, чаще задумчиво, доверительно или — в философской лирике — серьезно, умно. Перед ним всегда собеседник, которого он не старается поразить роскошью узоров или убаюкать музыкой строк, расстрогать или насмешить, а с которым хочет поделиться заветными думами, душевным знанием. При всей посвященности Десноса в самые трудные секреты своего ремесла, при всей чеканности его афоризмов и умении возвращать стертым словам незахвачанность впервые сказанного, тайна его очарования в другом. Деснос ненавязчиво назидателен и приветлив без суесловия, очень искренен и очень прост, подчас простодушен.

Строгая чистота его письма, естественность и ясный ум заставляют порой вспомнить о прозрачности родника. У него драгоценный дар подметить и подсказать нам, как различить удивительное в примелькавшемся, в капельке — вселенную, в заурядном случае — судьбу. Собственную судьбу он приемлет без блаженного умиления, но и спокойно, с достоинством и убежденностью, что свои зачеты перед людьми у него есть, что сделанное и прожитое вписано в преемственность сменяющих друг друга поколений:

Я жил в суровый век, но мрак мне взор не застил,
Я видел ширь земли, я видел небосвод,
Дни солнечные шли на смену дням ненастья,
И было пенье птиц и золотистый мед.

Живые! Это все — теперь богатство ваше.
Его храните вы? Возделана ль земля?
Снят общий урожай? И хорошо ль украшен
Тот город, где я жил и где боролся я?

Живые! Я в земле — мой прах топчите смело:
Нет больше у меня ни разума, ни тела.

«Эпитафия»

Когда 22 февраля 1944 года за Десносом пришли из гестапо, в его письменном столе хранилась стопка готовых рукописей. Еще больше осталось черновых набросков, подчас близких к завершению. Деснос был препровожден в тюрьму Френ, потом в Компьенский концлагерь. Жене и друзьям удалось устроить так, чтобы его имя вычеркнули из списка заключенных, намеченных к отправке в Германию. Прослышав об этом, один из вишистских журналистов в разговоре с крупным полицейским чином изумился: «Деснос не будет выслан? Да вам следует его расстрелять! Ведь он опасен, это террорист, коммунист!» Деснос не принадлежал к «партии расстрелянных», но пожелание доносчика, вскоре сбежавшего во франкистскую Испанию, осуществилось: Освенцим, Бухенвальд, пересыльные лагеря, — Деснос до конца прошел крестный путь узников нацизма.

Он все же дожил до победы и успел сказать ей свое неизменное «добрый день!». Но для него самого, как и для большинства его соседей по камере в крепости Терезин в Чехословакии, это приветствие от души на сей раз оказалось прощанием с жизнью. Когда советские солдаты и чешские партизаны ворвались в старинный форт, переоборудованный по последнему слову техники истребления, в битком набитых казематах они обнаружили груды агонизирующих призраков вперемишку с остывающими трупами. Их пригнали сюда недавно из других «фабрик смерти»: даже отступая, разгромленные гитлеровцы цеплялись за систему концлагерей. Тех, кого не успели пропустить через печи терезинского крематория, прикладами затолкали в каменные мешки, приказали им раздеться и взамен прежних обносков роздали лохмотья, кишевшие тифозными вшами. Многих спасти уже было нельзя, — в госпитале, разбитом чешскими врачами прямо на месте, ежедневно десятками умирали от дизентерии, сыпняка, истощения.

Однажды в ночное дежурство студент-медик Иозеф Штуна, просматривая список больных, наткнулся на запись: «Робер Деснос, национальность — француз». Штуна, увлекшийся литературой, помнил по фотографиям в предвоенных журналах лицо человека в очках с толстыми стеклами и тяжелой оправой. Вместе со своей приятельницей, бегло говорившей по-французски, он разыскал его среди двухсот с лишним больных одного из барачков. Силы Десноса были на исходе. Обрадовавшись неожиданным слушателям, неотлучно находившимся у его постели, он вспоминал о Париже, о подполье и друзьях молодости, о своей жене Юки, об океанском прибое и зелени лесов, рассказывал о возникших уже в лагере замыслах, читал Вийона, Гонгору, собственные стихи. Через три дня он потерял сознание и больше в себя не приходил.

Ровно через месяц после победы, 8 июня 1945 года на рассвете, имя Десноса добавилось к мартирологу мучеников, загубленных в фашистском застенке. Гневная память поколений хранит его в этом скорбном перечне рядом с именами Юлиуса Фучика, Мусы Джалиля, Николы Вапцарова, Миклоша Радноти — всех тех, чья жизнь была оборвана, потому что они словом и делом отстаивали жизнь.

Улыбающийся смутян

Жак Превер

Ровесник Десноса и тоже ровесник века, Жак Превер (1900—1977) выглядел среди своих собратьев-лириков во Франции редкостным исключением: о нем слышали и по сей день помнят в рабочих предместьях. Высоколобые, как водится, приписывают упрощенности столь широкий «успех у толпы». Но Превер прост совсем не потому, что «не дорос» до ухищрений, — он прост намеренно, искусно, вызывающе. Преверовскому мастерству, впервые опробованному в тех же самых лабораториях «автоматического письма», где получали навыки дерзкого парадоксального образотворчества Элюар, Арагон, Деснос, могли бы позавидовать и самые изощренные искусники слова.

Превер прошел вместе с тем чуть позже и другую выучку — в самодеятельном народном театре и кинематографе, для которого написал множество сценариев¹, работая иной раз

¹ Превер Ж. Дети райка. Киносценарии. М., 1986.



Жак Преве́р.
Рисунок А. Гофмейстера

с такими режиссерами, как Марсель Карне (привлекший Преве́ра к сотрудничеству и при постановке «Детей райка»), и с такими песенниками, как Жо-зеф Косма (положивший на музыку преверовские «Осенние листья»). Случалось Преве́ру растрачивать себя и на ремесленные поделки в долголетней литературной поденщине на заказ. И все же именно в ходе ее постиг он секреты разговорного просторечия, гостеприимно впустив язык быта, дружеских посиделок, двора и площади, подростков и работяг в двери своей поэзии с еще большей решительностью, чем близкий ему отчасти Деснос сравнительно поздних своих лет. Деснос сочинял тогда, среди прочего, побасенки для детей — вполне взрослые считалочки Преве́ра сами собой становились сочинениями для детей. Уличный и устный словарный пласт служит Преве́ру не просто запасником

умело используемых при случае приемов «фольклоризации». Он освоен куда глубже и естественнее — вкупе с самим укладом жизнечувствия сегодняшнего «человека с улицы», как зовут порой во Франции рядового труженика-горожанина.

Когда Преве́р в 1946 году выпустил свою первую книгу «Слова», собрав стихи, накопившиеся у него за пятнадцать — двадцать лет, в них сразу же расслышали голос народного здравого смысла самой подлинной пробы, какой не помнили у французских лириков, пожалуй, со времен Беранже.

На каждом шагу
На всем белом свете
Узколобые старики
Указывают дорогу детям
Концом железобетонной клюки.

«Прямая дорога». Перевод Н. Стрижевской¹

¹ Переводы Н. Стрижевской из Преве́ра печатаются впервые.

В своей житейской философии, отнюдь не чурящейся, впрочем, вполне ученых намеков, книжных или исторических, Превек прежде всего улыбающийся смутян. Непочтительный, острый на язык, он умеет взглянуть в корень вещей и вскрыть нелепицу там, где слепая рассудительность принимает возмутительно привычное за естественно должное:

Столько лесов вырвано с корнем
спилено
срублено
уничтожено
столько лесов приносится в жертву сырью для бумаги
миллиардам газет призывающих читателей обратить
самое пристальное внимание на опасность уничтожения
лесных массивов.

Перевод Н. Стрижевской

Для Превека не указ всякие там хозяева, начальники, богатеи, краснобайствующие ханжи, запутавшиеся в разглагольствованиях умники, зарвавшиеся полководцы и прочие власть предержащие — он их с насмешливой издевкой выводит на чистую воду. Потеха бывает у Превека беспечным зубоскальством от доброго настроения, чаще она — хлесткое развенчание, меткое и беспощадное; может рассыпаться блестками лихих острот, а может стать и обнажением страшной изнанки:

Мать вышивает
Сын на войну уходит
Мать естественным это находит
А как считает отец?
А отец — дельце
Жена вышивает
Он деньги считает
А сын стреляет
Отец естественным это считает
А что об этом думает сын?
А ничего
Не думает сын
Мать вышивает отец считает а он стреляет
Когда он войну доведет до конца
Он станет дельцом не хуже отца
Идет война вышивает жена
Отлично идут у мужа дела
Сын не стреляет сына убили
Мать и отец стоят на могиле
Они естественным это считают
Жизнь продолжается вышивают деньги считают
стреляют считают
Жизнь идет со своими делами вышиваньем войной
счетами

Излюбленные преверовские перечни подробностей, словно бы невзначай попавших в поле зрения и вдруг очутившихся рядом, — отправной прием письма и в последовавших за «Словами» книгах: «Истории» (1946), «Зрелище» (1951), «Дождь и ведро» (1955), «Ворох» (1966), «Вещи и прочее» (1972), «Деревья» (1976), «Ночное солнце» (посм. 1980)¹ — щедро пересыпаны каламбурами, ловкими неологизмами, звукопереключкой, забавными прибаутками. Шутя-играя срываются здесь покровы непогрешимости с чванливой показухи, елейной корысти, важничающей глупости, благонамеренной лжи. Уже одним этим провозглашает Превер правду простых и древних, но ничуть не обветшавших нравственных ценностей: доброты, дружбы с природой, братства, нежности. В особом же почете у него — все то, что Рембо когда-то именовал «вольной волей».

Птица, ей так свободно летится,
птица, живая и рыжая птица,
птица хитрая, птица счастливая,
птица смешливая и пугливая,
птица мечется, бьет крылом,
птица стонет, бьется о сеть,
птица полетит напролом,
птица хотела жить,
птица хотела петь,
птица хотела кричать.

Птица, живая и рыжая птица,
Птица, ей так свободно летится.
Это не птица летит напролом —
Это сердце твое стучится,
Грустное сердце машет крылом.

«Песня птицелова».

Перевод В. Орла²

О дорогих его сердцу вещах, о заветном и подчас трогательном, Превер упоминает всегда скупое, неброское, без лобового нажима. И, чтобы к задушевности не примешалось сюсюканье, добавляет в исповедь толику светлой грусти или милой улыбки, а то и вовсе, ценя вескую недомолвку,

¹ На русском Превер полнее всего представлен в кн.: Превер Ж. Избранное. Перевод Михаила Кудинова. М., 1967.

² Превер Ж. Как нарисовать птицу. Перевод Владимира Орла. М., 1983.

со стыдливой сдержанностью обрывает разговор на полуслове:

Три спички вспыхивают в ночи одна за другой
Первая чтобы на миг увидеть твое лицо
Вторая чтобы увидеть твои глаза
Третья чтобы увидеть твои губы
И вся темнота ночная
Чтоб помнить об этом тебя обнимая.

«Париж at night». Перевод Н. Стрижевской

Озорная мудрость

Раймон Кено

Для не скудеющего во Франции племени галльских острословов Раймон Кено (1903—1976) — кровная родня Преверу, завзятый балагур, сочинитель беззаботной озорной повести «Зази в метро» (1959). Многим она служит чем-то вроде веселого катехизиса, как у нас «Двенадцать стульев»: в кружке приятелей, равнодушных к шутливой игре ума, наверняка найдется пересмешник, готовый по любому поводу припоминать куски из нее, вызывая дружные подсказки, спор и восторги, поправки. И другое, столь же ходовое *memento mori* в задорном уличном ключе — песенка на слова Кено «Если ты думаешь...», толковый совет девчонке-недотроге не забывать, что юность промелькнет и канет, надо не упустить ее радостей, пока не поздно:

Кончится праздник,
весна быстротечна,
планеты по кругу
вращаются вечно,
а ты не по кругу,
ты прямо идешь
к тому, что не видишь,
к тому, что не знаешь,
и где ты улыбок
уже не найдешь.
Там ждут, там ждут,
тебя ждут морщины,
тройной подбородок,
угрюмые мины,
так помни об этом
и розы срывай,
срывай розы жизни,
срывай розы счастья,
покуда тебе
улыбается май.

А если ты их
не срываешь, девчонка,
то, знаешь, девчонка,
ты дура, девчонка,
и тут уж сама
на себя
пеняй¹.

А между тем у Кено — перелагателя на простецкий песенный лад назиданий возрожденца Ронсара «срывать розы жизни сегодня», ведь завтра они завянут, была и совсем другая ипостась, ведомая посвященным в дела парижской пишущей братии. Для них он был муж ученый и почтенный, причастный к сонму вершителей писательских судеб во Франции. Кладезь образованности, он владел добрым десятком языков и обширными познаниями в науках, руководил подготовкой энциклопедий, да и сам писал труды по философии математики. И стало быть, по распространенным понятиям околотитературного Парижа, налицо были все предпосылки к тому, чтобы ждать от Кено сочинений изощренно трудных, где есть чем поживиться ценителям умозрительной премудрости.

У Кено и в самом деле есть вещи сугубо лабораторные, оправдывающие эти ожидания, когда нас, скажем, то ли в шутку, то ли всерьез приглашают углубиться в философические чашобы странноватой — к тому же «карманно-переносной» — космогонии. Не прочь он и размяться в ловкости изготовления головокружительных версификационно-филологических шарад, вроде книжки «Сто миллиардов стихотворений» (1961), куда входит всего десять сонетов, каждая строка которых напечатана, однако, на отдельной странице и взаимозаменяема со всеми остальными, так что желающие могут составить из них 10^{14} стихотворных текстов, а потом потратить на их чтение, как любезно сообщается мимоходом, что-то около 190 258 751 года. Сам Кено однажды выказал и впрямь недюжинное мастерство в подобной богатырской словесной потехе, дав описание мелкого происшествия в девяноста девяти разных манерах — от анекдота на арго до пиндарической оды, от газетной хроники до легенды. И то, над чем другим пришлось бы попотеть, он проделал как бы невзначай, легко, изящно и лихо.

Столь виртуозная удаля пера, как и завидный энциклопедизм, изумляют и приносят успех уже сами по себе,

¹ Стихи Кено даются в переводах М. Кудинова по кн.: Из современной французской поэзии. Кено. Мишо. Тардые. Шар. М., 1973.

однако Кено этим вовсе не довольствовался. Свою культуру слова и знания он умел, когда понадобится, растворить без остатка в книгах, по складу и сути своей совсем не книжных, хочется сказать «изустных», не будь они отпечатаны. Нужно, вероятно, вернуться в далекое прошлое французской словесности, к ее переломной поре между Вийоном и Рабле, чтобы найти там похожее сопряжение стилистико-просодического изыска и вольной разговорности, ученого гуманизма и вкуса к вещам житейским, исповеди и игры, поисков алхимического камня и земной телесной терпкости, трагических догадок и площадного смеха.

Родство Кено со старыми мастерами отнюдь не в том, что иной раз он им превосходно подражал. Самый взгляд его на судьбы родного языка во многом воспроизводил логику их языкового мышления. С первых своих писательских шагов, еще в бытность участником сюрреалистских собраний и выходок, Кено чувствительно натолкнулся на зияющий разрыв между речью письменной, повинующейся окостеневшим толкованиям словарей — этих, по Кено, «кладбищ языка», и речью живой, свежей, какую каждый день слышишь вокруг себя. Несовпадение этих двух потоков в их лексическом составе, синтаксическом строе, произношении и тем паче написании в XX веке, согласно Кено, так разительно, что в недрах обыденного разговора вызревает прямо-таки «третий французский», внук старофранцузского и сын того литературного французского, который в основном сложился к XVII столетию. Свой долг перед соотечественниками, сегодняшними и завтрашними, Кено и видел, в частности, в том, чтобы ввести в книжный обиход не просто выхваченные из говора толпы словечки и обороты, но выработанные в громадной мастерской народа-языкотворца навыки их ладной подгонки друг к другу, решительно сблизить звучание и письмо, закрепить на бумаге сами мыслительно-речевые повадки француза из низов. И тем способствовать их кристаллизации и освящению.

Помимо огромной лингвистической культуры, берущемуся за такое дело необходим безупречный слух, чутье, и тут у Кено, по общему признанию, соперники едва ли находились. Слово для него не знак, а имя, накрепко сросшееся с обозначаемой вещью, запечатлевшее ее материальность, вобравшее ее плоть и кровь. У каждого свой облик, тайны, привычки, своя биография и свой нрав: есть слова покладистые и есть строптивые, хрупкие и крепкие, задиры и неженки, каждое надо заботливо холить, уснащать, сдари-

вать, чтобы оно с охотой отдалось в твою власть, и тут не обойтись без «искры божьей»:

Возьмите слово за основу
И на огонь поставьте слово,
Возьмите мудрости шепоть,
Наивности большой ломоть,
Немного звезд, немножко перца,
Кусок трепещущего сердца
И на конфорке мастерства
Прокипятите раз, и два,
И много-много раз все это.

Теперь пишите! Но сперва
Родитесь все-таки поэтом.

«Искусство поэзии»

Из года в год пополняя свою *ars poetica*, впервые выделенную им в особый раздел в книге 1946 года «Роковое мгновение», Кено не уставал на разные лады повторять мысль о том, что писательство — это в первую очередь приручение слов совсем заурядных и очень щедрых, когда найдешь к ним подход, их обласкаешь. Тогда им вполне можно довериться, они не подведут: сами, без принуждения, выскажут то, что нужно, обретут «самовитость», если воспользоваться вполне подходящим к случаю Кено выражением Хлебникова. Они будут весело играть друг с дружкой в каламбурах, затейливых присказках, стихках-перевертышах, а после замрут в чеканных афоризмах или сокрушенно поникнут в скорбных сетованиях. Но при всех их встречах между собой им должна быть присуща, по Кено, заново явленная бесхитростная свежесть — то самое живое свечение, что требует зачастую хитроумнейшей изобретательности и бывает способно поразить как откровение.

Безыскусность весьма и весьма искусного Кено — меньше всего ненароком, по счастливой прихоти обстоятельств найденный прием. Она прямо вытекала из становления его мысли, поначалу крайне удрученной, так что и смех Кено отдавал в ту пору мрачной ухмылкой отчаявшегося, напоминая желчный хохот Корбьера надо всем на свете, включая и себя. «Черный юмор» раннего Кено постепенно, однако, светлел по мере нелегко давшегося ему отстранения от мучительно занимавших его сперва конечных истин нашего земного существования, которые относят к «вечным вопросам» по причине их всегдашней неотвязности и всегдашней же неразрешимости до конца. Кто я, жалкая тварь или венец творения? Милостивые боги или злокозненные бесы повеле-

вают вселенной? Или те и другие совместно, раз добро невозможно без зла, шум без тишины, жизнь без смерти, бытие без небытия? Кено, как свидетельствуют перебирающие чреду этих безответных «последних загадок» четверостишья его «Объяснения метафор», лично и очень болезненно выстрадал все злоключения ума, без толку бьющегося над квадратурой метафизического круга. И в конце концов настолько проникшегося жгучей неприязнью к своим блужданиям среди философических отвлеченностей, что она обернулась жаждой во что бы то ни стало — пусть ценой предписанного себе однажды строжайшего запрета думать о них иначе, чем в шутливом настрое, — избавиться от этой интеллектуальной напасти, взамен нащупав под ногами твердую почву забот и упований ближайших, обозримых, насущных.

Скиталец находит себе сравнительно покойную, хотя и не вовсе бестревожную гавань, когда обзаводится решимостью отринуть иссушающую мозг маету слишком запутанных вопрошаний, заставивших еще Паскаля чувствовать себя безнадежно потерянным перед вселенскими безднами, и склоняется к старинной бесхитростной разгадке жизненных гололомолок: просто-напросто взять и заключить дружбу с данностями неприятельно обычными, очевидно и ощутимо здешними. Раз и навсегда внушить себе, что нет особой нужды проводить дни и ночи в терзаниях по поводу смысла или бессмыслицы сущего — живи не мудрствуя лукаво, а следовательно, не тщись облекать пережитое в чересчур мудреный рассказ. Недаром раздумья Кено о смерти с этих пор подчеркнута нетягостны, не подавляют, он вызывающе безразличен, подобно Спинозе, к тому, что будет «потом», за гробовой доской, и страшится лишь того, что «до», что еще жизнь, но, увы, угасающая — немощь, боль:

Я ночи не боюсь. Мне вечный сон не страшен.
Должно быть, как свинец, тяжел он. Так же сух,
Как лава мертвая. Чернее черных башен.
И словно нищий на мосту соседнем — глух.

Иного я боюсь: страдания и горя,
Тоски, что заглушит привычный жизни шум,
Той пропасти боюсь, где, меж собою споря,
Живут болезнь, и боль, и потускневший ум.

Но не боюсь уж так я мрачного кретина,
Который подцепить придет меня на крюк
В тот миг, когда мой взгляд, став мутным, словно тина,
Простится с мужеством, и свет померкнет вдруг.

Я буду воспевать Улисса и Ахилла,
И Дон Кихота, или Санчо, или тех,
Кто счастлив, или то, что просто сердцу мило:
Лес, речку, удочку, вдали звенящий смех.

«Не так уж я боюсь»

Нетрудно в подобных случаях укорить дух за отступление перед непосильными для него трудностями, а можно и порадоваться за возобладавшее тут здоровое благоразумие, все зависит от точки отсчета. Как бы то ни было, у Кено, сменившего гордыню лихорадочных домогательств умозрения на скромное довольство своей участью, вместо прежних «песен небытия» на устах — песни помирившегося с житьем-бытьем.

Род человеческий
мне дал безусловное право — быть смертным,
вменил мне в обязанность
цивилизованным быть,
от него получил я
воображение и разум,
два глаза
(у которых зрение испортилось,
правда, не сразу),
язык, на котором могу говорить,
нос, находящийся посередине лица,
две руки, две ноги,
кучу предков,
мать и отца,
возможно, братьев (откуда мне знать?).

Род человеческий...

Я на него не в обиде.

«Род человеческий»

Тяжба личности против неумолимого промысла, своей доли смертного на земле предстала в глазах излечившегося от докучливого суемудрия житейского мудреца Кено не только напрасной, но еще и вредной: ведь в пылу схваток рассудка с неблагоустройством самого творения тот, кто поглощен ими всецело, случается, взирает высокомерно недобрым оком на повседневные горести, какие причиняют люди себе подобным из выгоды или властолюбия. Гордыня занесшихся в поднебесье умов оборачивается здесь своей неприглядной изнанкой, поскольку для взгляда свысока все тщета и тлен, так было и так пребудет. В 1938 году, когда близилась к своему горькому исходу народно-революционная война в Испании и на мюнхенском сговоре предали Чехословакию, Кено, вообще-то не склонный к прямым откликам на злобу дня в своих книгах, выступил с отповедью невме-

шательству во всех его облициях, как постыдной игре в поддавки с нависшей бедой. «К другим» — озаглавлен этот гневный выпад, потому что все равнодушные, отошедшие в сторону, вольно или невольно благословившие неправду, насилие, корысть, нравственно сами себя отлучают от рода людского:

Поскольку оправдать согласны вы удары
дубинок и плетей, и полумрак тюрьмы,
и цепи узников, и раны, и кошмары,—
все то, что отрицаем мы...

...
раз можете терпеть, чтоб добрый был в несчастье,
безропотный — в тюрьме, а за стеной тюрьмы
и горе вечное, и глупости всевластье,—
все то, чего не терпим мы;

раз говорите «да» страданиям человека,

зачем свой хлеб тогда макать в похлебку нашу,

и к нашему вину зачем припали вы?

В дальнейшем у Кено, особенно в последних его сборниках «Деревенские прогулки» (1968) и «По волнам» (1969), появится немало метких зарисовок нравов, отчетливо обнаруживающих, с кем он сам заодно и накоротке. Они привлекательны тем не нуждающимся в громких клятвах чувством братской близости с обитателями парижских окраин и крестьянами отдаленных деревень, которое позволяет Кено не ощущать себя среди них чужаком, понимающе разделять их незадачи, обиды, чужачества.

Да и в том, что прославило Кено — в его смехе, он прямой наследник культуры народного остроумия во Франции. Благополучно миновав ловушки, где частенько застревают интеллектуалы его полета, он обзавелся спасительной привычкой испытывать хитроумные околичности на оселке здравого рассудка, «без дураков», и тем вынуждать все мнимое значительное, надуту витийствующее, лжесвященное — все норовящее слыть, вместо того чтобы истинно быть, — сбросить свои обманчивые одежды, заголиться на потеху честному люду.

А наряду с веселым раздеванием заносчивых ничтожеств этот насмешник из бурлескной породы знает цену и шутке беззлойной, приветливой. В книге под причудливо-забавным названием «Пес с мандолиной» (1958) смех Кено поворачивался своей доброй гранью. Не доверяя умильной растроганности, как и хмурой поучительности, Кено не-

пременно, еще настойчивее, чем Превер, вносил крупицу соли в свои признания, будь то жалобы или прославление прелести повседневно. Это не разрушало ни серьезности сказанного, ни очарования момента, зато снимало оттенок навязчивой нескромности. Когда же позднему Кено нет-нет да и доводилось вернуться к тревожной озабоченности Кено раннего вековыми неувязками жизнеустройства на земле, ничто уже не выдавало следов давнего едкого скорбнотумана:

Надо жить, чтоб счастливым быть.
Чтоб несчастным быть, жить надо тоже.
Эту присказку (и даже две!) сложить
Смог философ. Был он пьян, похоже.

«Присказка»

Кено был из тех, кто во времена, когда Запад приучил себя к шуткам скорее жутковатым и веселью угарному, обладал даром философствовать балагурия и балагурить по-философски умно.

Бортжурнал смятенной души

Анри Мишо

За именем Анри Мишо (1899—1984) тянется хвост легенды о нелюбиме со странностями, запершемся в келейной тиши, чтобы чудесить напропалую пером и кистью.

Поводов для такой молвы как будто предостаточно. В разгар XX века, когда досужие толки на Западе мусолят каждый шаг знаменитостей на час, Мишо жил посреди парижской суеты отшельником. Проворным репортерам с трудом удалось в конце концов раздобыть его фотографию, а до того поклонники Мишо довольствовались снимком его смутной тени на стене. Он не посещал шумных сборищ, уклонялся от почестей, почти никого к себе в дом не пускал, и это была не самореклама наизусть, а действительная потребность в строжайшем уединении. Акварели и рисунки Мишо, не раз выставленные во Франции и за границей, поражали своей ни с чем не сравнимой сумбурностью: тут кишит, хаотически громоздится, корчится совершенно неведомая фауна и флора — скопище то ли допотопных злаков и тварей, то ли амёб и моллюсков, то ли насекомоподобных химер.

Да и в писаниях Мишо все ошарашивает. Он может заходиться в воплях, молитвенно лепетать или вздыбленно глаголать, сумбурное излияние перемежать притчей, невнятное



Рисунок Ари Мишо

бормотанье — сухим деловитым протоколом. Резко понижает Мишо подчас напряжение, привычно ожидаемое от стиховой речи, и нарочито приземляет сказанное, зато прозаическую речь начинает взрывной неистовостью, допустимой разве что в лирическом порыве. Слог его бывает иногда плавным, струящимся, иногда отрывистым, угловато точным, а бывает и почти нечленораздельным, бросающим вызов грамматике и вдруг затевающим перезвон сногшибательных неологизмов и бессвязных звукоподражаний. Мишо повергает в недоумение тех, кто склонен все разносить по полочкам, у него поистине все смешалось: коротенькие эссе, запись снов, афоризмы, путевые заметки, смех, обрывающийся рыданием, пророчества, переходящие в клинический документ, невнятный шепот медиума, исповедь, анекдот. Долгое время мнения дружно сходились на том, что сочиненное им из ряда вон выходяще, скорее всего курьез, который, конечно, позволяет судить о немалом даре самого сочинителя, однако слишком

лабораторен, чужероден жизни нашего столетия, чтобы иметь надежды прочно войти в словесность.

Странником окольных троп Мишо оставался два десятка лет даже в глазах тех, кто поддержал его на первых порах, когда он, бельгиец по происхождению (он родился в Намюре) и безработный матрос в поисках заработка, попал в 1924 году в Париж и попробовал себя в писательстве. Ему удалось тогда кое-что напечатать в журналах, познакомиться с сюрреалистами и вникнуть в их замыслы. Потом стали выходить и тоненькие книжки Мишо: «Кем я был» (1927), «Мои владения» (1929), «Некто Плюм» (1930), «Ночь шевелится» (1935). Их держали в руках, однако, считанные единицы; критика хранила молчание. Сам Мишо, впрочем, не прикладывал стараний пустить корни в литературно-артистических кружках Парижа. А при случае легко снимался с места и уезжал странствовать то в Южную Америку, то в Африку, то в Индию и Китай. В Бразилии застала его и весть о вступлении Франции в войну с Германией. Он вернулся в Париж в январе 1940 года, чтобы через полгода влиться в панический исход беженцев из французской столицы. И вот в самые тягостные месяцы после поражения, когда Мишо, живя в Южной зоне, начал помещать в полуподпольных журналах отрывки из своих вещей, о нем, с легкой руки впервые воздавшего ему по достоинству Андре Жида, заговорили всерьез. С тех пор вплоть до смерти Мишо вокруг его имени роились всевозможные слухи.

Сам по себе факт запоздалого открытия Мишо как раз в годы и сразу после военного лихолетья побуждает задуматься о том, что его сочинения, при всей их жутковато-странной подчас атмосфере — а вернее, именно из-за нее, — в чем-то немаловажном были сродни духовному климату на Западе в середине XX века, несли в себе заряд обвинительного свидетельства очевидца:

Пейзажи Времени, текущего лениво, почти недвижно, а порою будто вспять.

Пейзажи лохмотьев, исхлестанных нервов, надсады.

Пейзажи, чтоб прикрыть сквозные раны, сталь, вспышку, зло, эпоху, петлю на шее, мобилизацию.

Пейзажи, чтоб крики заглушить.

Пейзажи — как на голову накинутое одеяло.

«Пейзажи»¹

¹ Здесь и далее переводы из Мишо даются по кн.: Из современной французской поэзии. Кено. Мишо. Тардые. Шар. М., 1973.

Глухие томительные кануны, чреватые бедой, воцарились в том, что выходило из-под пера Мишо, задолго до разгрома Франции. Понадобился, однако, май 1940 года и все последующее, чтобы в этих «пейзажах» было узнано предгрозы тех лет, когда каток гитлеровской машины, круша и калеча человеческие судьбы, прокатился по множеству стран. Пережитое тогда не просто запало в память, не просто навеки оставило ноющий рубец в умах и душах миллионов. Сознание рядовое и обыденное, принадлежавшее тем, кто, если воспользоваться словами из «Чумы» Камю, «истории не делал», а лишь испытывал на себе ее удары, не умея подняться над горизонтом гнетущего сегодня и здесь, чуть ли не в каждой своей клеточке превратилось на известный срок в сознание смятенное, уязвленное, глубоко несчастное. Достоянием «человека толпы» вдруг сделалась повально та внутренняя разорванность, о которой когда-то, два десятилетия назад, заговорил среди первых Валери в эссе «Кризис духа»: «Душа прибегала разом ко всем колдованиям, какие знала, серьезно взвешивала страннейшие пророчества... Это — обыкновенные проявления беспокойства, бессвязные метания мозга, бегущего от действительности к кошмару и возвращающегося от кошмара к действительности, обезумев, как крыса, попавшая в западню».

Мишо с первых своих шагов в лирике и был одним из провозвестников того, что подобное смятение распылено, носится в воздухе. Он уловил эту удрученность заблудившихся в злосчастье раньше и острее многих, ощутив ее совершенно непосредственно, кожей, всем своим легко ранимым нутром.

Притаившийся пыл, отречение от истины, немота плит, вопль безоружной жертвы — это единство ледяного покоя и жгучего трепета стало нашим единством, а путь заблудшего пса — нашим путем...

Мы посмотрелись в зеркало смерти. Мы посмотрелись в зеркало обесчещенной клятвы, льющейся крови, обезглавленного порыва, в нечистое зеркало унижений.

«Письмо»

Правда, исчадия мрака у Мишо не обнажили своих исторических корней и едва приоткрыли свое действительное обличье, оставшись фантастически призрачными наваждениями потрясенного ума. Здесь — причина той «странности», которая давала о себе знать в присущем Мишо смолоду особом и не лишенном болезненности надрыве, в мучивших

его страхах, в приступах подавленности и оцепенения всего существа, загнанного в тупик и повсюду наталкивающегося на месиво вязкого кошмара. И все-таки мрачные парадоксы и хандра Мишо не были его личной причудой, как поначалу казалось, и он — вместе со своим почти сверстником Кафкой — был бы вправе, пожалуй, бросить тем, кто его упрекал: «А не странен кто ж?» Уж, во всяком случае, не те, в чьих устремлениях и поступках он еще в 1933 году различал дичайшую нелепицу: «У каждого человека есть лицо, которое вершит над ним суд. Разразится ли снова война? Взгляните на себя, европейцы, взгляните пристальней. В вашем лице нет ничего мирного. В нем все выдает соперничество, вожделения, ненасытность. И даже мир вы хотели бы утвердить насилем».

Через шесть-семь лет выяснилось, что Мишо был, увы, печальным пророком. Когда же в 1943—1944 годах увидели свет его «Песнь в лабиринте» и другие близкие к ней стихотворения в прозе, пронизанные апокалипсической жутью (они были собраны в книге «Испытания, заклинания», 1945), сам ход истории чудовищно позаботился высветить ранее загадочную и тайную природу нечисти из тягостных видений Мишо. И в «бортжурнале души», который он вел, легко опознали уже не кошмары одиночки, угнетенного собственными бедами, а гримасы самой жизни — бреда, вдруг обернувшегося для слишком многих каждодневным бытом.

Да, зеркало, имевшееся у Мишо, было особенно чутким ко всем изломам и пугающим безднам, но пенять приходилось все-таки не на Мишо. С мучительной усмешкой озаглавил он евангельским «Се — человек» свою быль о личности во времена «ночи и тумана», задавленной и исковерканной грузом унижений, принуждений и уродливых соблазнов, с лихвой отпущенных ей веком.

Я видел вывеску:

«Здесь ломают человека». Здесь их ломают, там увенчивают, и всюду они — в услужении. Истоптанные, как дорога, они — в услужении. Я не видел человека, сосредоточенно размышляющего о своей восхитительной природе. Но я видел человека, сосредоточенного, как крокодил, который своими ледяными глазами следит за приближающейся добычей; он и в самом деле поджидал ее, покровительственно взяв на мушку длинного ружья... Война! Человек — по-прежнему он — всего лишь единица в колонках цифр и вычислений. Упершись головой в свод своей взрослой безысходной

жизни, он хочет получить чуточку воздуха, чуточку вольной игры, чтобы стряхнуть с себя скованность, он хочет высвободиться, но еще дальше загоняет себя в угол¹.

Мишо был далек от небрежения «жаждой обессиленного и вечно чего-то жаждущего человека обрести хоть чуточку света». Но слова жгучей жалости к собратьям по несчастью — все, чем он мог поделиться. Вряд ли этого достаточно, чтобы ободрить или утешить ближнего. И все же лирический рассказ Мишо о «лабиринтах тотальной зимы» примыкал к той хронике французской беды и французского подвига, какой была литература Сопротивления, и по праву воспринимается теперь в одном ряду с такими ее памятниками, как гневная книга Арагона о потрясениях страшной години и пособниках чумной нечисти, недаром носящая заголовок «Паноптикум». В хоре обличителей фашистского человеконенавистничества голос Мишо не выделялся, как у Арагона или Элюара, гражданственностью трибуна и не вселял мужество; не укрепляли его, как у верующих Жува, Массона или Эмманюэля, и упования на Богоматерь — заступницу страждущих. В нем был слышен скорбный стон тех, кто повержен, кто взыскует хоть какой-нибудь, пусть самой хрупкой поддержки посреди светопреставления:

Она пришла, жестокая эпоха, жестокостью превосходящая жестокий человеческий удел.

Она пришла, Эпоха.

Я обращаю их дома в груды щебня, сказал голос.

Я обращаю их корабли, блуждающие вдали от земли, в молниеносно тонущие глыбы.

Я обращаю их семьи в затравленные своры.

Я обращаю их сокровища в то, во что мошь обращает меха, оставляя лишь хрупкий призрак, который рассыпается в прах при первом прикосновении.

Я обращаю их счастье в изгаженную губку, которой место среди отбросов, и все их давние надежды, расплюснутые, как труп клопа, кошмаром выстелят и ночи их, и дни.

Я заставляю смерть парить буквально и реально, и горе тому, над кем зашумят ее крылья.

Я опрокину их богов чудовишным пинком, и, роясь в их обломках, они увидят других богов, которых прежде перед собой не замечали, и эта новая утрата добавит их печали иную, пострашней.

Угрюмый, угрюмый год!

Угрюмый, как вдруг затопленный окоп...

Угрюмый... и нет ему конца...

«Песнь в лабиринте»

¹ Перевод мой.— С. В.

Однако каким бы скромным ни был запас душевной не-
сгибаемости у Мишо, его презрение к рассчитанному на
бухгалтерских счетах изуверству и стыд за этот разгул
кровожадности, соболезнавание к спутникам, что рядом с ним
бредли по «туннелю угрюмой годины», каждую минуту отча-
иваясь и все же помышляя об избавлении, о «надежде,
прекрасной, как узкая отмель вдали», — все это не так уж
мало, как порой склонны думать. Ведь «малость» эта и есть
противоядие, спасающее от весьма быстродействующих ду-
ховных отрав, из которых цинизм — едва ли не самая се-
годня распространенная и наверняка самая опасная. Сколько
на нашей памяти мизантропов, скатившихся к одичанию
из-за того, что пожалеть и утешить соседа, когда ему не-
возмогу, казалось шагом, не стоящим труда. И может быть,
оттого, что в трагедии у Мишо всегда присутствует
гуманное сострадание, что, вопреки своей хмурой ипохонд-
рии, своей зачарованности несчастьем, он сохранял дар раз-
делять заботу другого и посочувствовать ему в тяжкий час,
из-под этого пера, скупого на слова радости, иной раз выхо-
дили строки, подобные поразительно (просится сказать —
по-элюаровски) чистому, самоотверженному, порывистому
признанию в любви «Дарить — иду»:

Дверь в тебя распахнув, я вхожу
Дарить — иду
Я здесь
Я на помощь тебе
Ты уже не одна
Ты уже не в беде
Пути развязаны, беды рушатся
Развевая кошмар из которого выбралась ты озираясь
Я плечо подставляю
Ты рядом со мной
Ступаешь на лестницу ей не видно конца
Тебя ведущую
Тебя уносящую
Осуществляющую тебя.

.
Нет больше тисков
Нет черных теней
Нет страхов
Не осталось следа
Не стало причины
Где была боль — стала вата
Где был распад — стало сращенье
Где была зараза — новая кровь
Где были засовы — открытый океан
Океан беспредельный и твое изобилие
Бездонное как небесный провал

Я разгладил дорогу надежды твоей

Увы, подобные просветы у Мишо редки. Гораздо чаще он смотрит и окрест, и особенно в глубь собственной души сквозь черные очки. Тревожные чары притягивают его магнитом, он бывает ими заворочен. Не из страсти растравлять себя праздным самокопанием — просто он не в силах отмахнуться от опустошений, которые подчас учиняет дурно устроенная жизнь в сердцах людских. Для Мишо писательская работа — «изгнание бесов», к какому прибегают, когда душа недужна и ради ее лечения, очищения.

Всякий раз это упорно возобновляемая попытка составить опись заморочивших ее кошмаров. И тем хотя бы отчасти вытеснить нечисть, внедрившуюся в самые заповедные уголки подсознания. Незащищенность от этой бесовской заразы — постоянная мука, изо дня в день терзающая Мишо и запечатлеваемая им на бумаге со всей скрупулезностью. От нашествия этих вредоносных микробов нет спасения. Они проникают сквозь самые плотные заслоны, врываются в мозг, творя здесь, точно мародеры в захваченном городе, чудовищные бесчинства — опрокидывая, насилуя, попирая, растлевая все, что попадает на пути. Хозяйничание их порой столь безраздельно, что личность, сделавшаяся их добычей, теряет собственные внутренние скрепы, мало-помалу перестает быть управляемой разумом. Она словно растворяется в нахлынувшей откуда-то и затопившей ее чужеродной стихии, устои ее независимости и самообладания подточены, размыты. Потеряв стержень, она извивается и корчится, грозит развалиться. Ее вышедшие из повиновения и враждующие между собой клочья претерпевают невероятные метаморфозы; вот-вот она и вовсе исчезнет, испарится. Мишо пробует судорожными усилиями вытолкнуть заполнившее его до отказа месиво наваждений. Но оказывается, что сделать это еще труднее, чем клоуну, у которого маска накрепко приросла к лицу, скинуть постылую шутовскую личину. Охваченный ужасом, он пускается на всяческие уловки, выворачивает наружу нутро, рискуя обратить свое «изгнание бесов» в шаманское запугивание, скорее угнетающее, чем оздоравливающее зрителя, — но все равно, любая попытка — только бы избавиться от того, что тебя уничтожает, хоть на минуту стать опять самим собой. А уж если и это не удастся, то, по крайней мере, отыскать в себе последнюю непораженную клетку, чтобы холить ее и лелеять как самое драгоценное сокровище, как залог того, что личности не совсем конец. И что она еще может когда-нибудь восстать из-под руин, праха и мусора.

«Внутренние дали» — назвал Мишо в 1938 году одну из центральных своих книг, а полтора десятка лет спустя еще раз подтвердил, что именно такова основная направленность его творчества, озаглавив собрание своей лирики: «Пространство внутри». Душевные бездны, где «ночь шевелится», обследуются им вглубь, вдоль и поперек во всей их почти осязаемой вязкости, в бурлении призрачной магмы, непрерывно перемешиваемой каким-то напором из потаенных недр подсознательного:

Моя кровь — кипяток, захлестнувший меня,
Мой певец, моя шерсть, мои жены.
Он клокочет без накипи, он как потоп,
Он струит в меня стекла, щебень, гранит.
Он меня разрывает. Я в клочьях живу.

В хрипе, в приступе, в страхе
Он строит мои дворцы.
В пятнах, в путях, в сетях
Он их озаряет.

«Моя кровь»

Намереваясь во что бы то ни стало добраться до источников этого напора, Мишо с одержимостью алхимика, запродавшего душу демону запретного всеведения, пробовал достичь тех пределов, где, по его предположениям, психическое смыкается с физиологическим, духовное — с телесным и даже космическим, подполье души — с вселенскими далями. Он надеялся тем самым извлечь на свет загадки человеческой природы, нащупать ее «стыковку» с безграничной материей сущего. Предприятие, побуждавшее его даже не столько к вчувствованию и самосозерцанию, сколько к чему-то вроде обращенного в себя мистического ясновидения. И весьма отчаянное, чреватое срывами. (Замечу в скобках: даже подтолкнувшее его позже к рискованным экспериментам над собственной нервной системой, которую он подхлестывал разрушительными для психики медикаментами, — впрочем, возникавшие в этих случаях клинические записи галлюцинаций, вроде книг Мишо «Жалкое чудо» (1956) или «Постижение посредством бездны» (1961), выходят за пределы словесности, с чем охотно соглашался он сам, и скорее дают материал для врачей-невропатологов.)

Вот Мишо направил луч пристально-дотошного внутреннего зрения на крошево кишаших в нем зачатков мыслей, смутных видений, фантазмов. А плотная пелена вдруг податливо расступается, в полосу света попадают лохмотья

каких-то кошмаров, под ними же угадывается зияющая дыра, провал, расщелина. За преизбыточным нагромождением химер искатель надеялся было встретить всеупорядочивающую первооснову, а натывается на одни пустоты, отсутствия, небытие. Так что и самого себя он вынужден ощутить «человеком издырявленным», а свое существование — «жизнью в щелях» (название сборника 1949 года). И тогда, измученный погоней за неизменно ускользающей опорой, Мишо поддается иступленному искусству сокрушить, разнести в щепы пустую полноту сущего, выплеснув в неистовых проклятиях свою боль, отчаяние, ярость. Или, наоборот, мечтая о передышке, забвении, отправляется в воображаемое путешествие по сказочной «стране магии», блаженному краю вымыслов, где есть своя волшебная география, свои обитатели и обычаи, растения и животные, где все обещает отдых, даже если этот отдых — вечный покой:

Унесите меня на каравелле,
На старинной тихой каравелле,
Быть может, в киле, а хотите — в пене,
И бросьте в далеком далеке.

.

Унесите осторожно, в поцелуях нежных,
В груди, что дышит, вздымаясь, зыбко,
В коврах ладоней и в их улыбках,
В коридорах длинных костей и дыхательных путей.

Унесите, а лучше схороните.

«Унесите меня»

Но, как установил когда-то еще Бодлер, один из первых в ряду подобных мореплавателей, рвущихся сбежать «куда угодно, лишь бы прочь из этого мира», грезы сладостного забвения — убежище столь же уютное, сколь и непрочное: тревога и здесь настигает сновидца, возвращая все к той же насущной очевидности невыдуманных земных забот и треволений.

Мишо нередко именуют «французским Кафкой». Они и в самом деле схожи. У Мишо тоже есть свой без вины виноватый, по имени Плюм, злополучный неудачник, чьи беды невольно вызывают в памяти хождение по мукам Иосифа К. из «Процесса». Злоключения Плюма тоже выглядят вереницей притч об абсурде — слепков с жизни, непригодной для жизни. Поначалу, правда, Плюм, однажды ухитрившийся даже проспать тот момент, когда поезд переехал находившуюся под боком у него супругу, и за это привлеченный к

суду, предстает в обличье фарсового недотепы, чаплинского Шарло, на чью долю выпадают все подзатыльники судьбы. Мишо вообще больше склонен к шутовской буффонаде заурядного повседневно, чем Кафка. Однако по мере знакомства поближе с незадачами Плюма желание смеяться пропадает: анекдот обнаруживает весьма мрачную подкладку, забавное в этом черном юморе прорастает поистине кафкианской жутью.

Скажем, Плюм зашел в ресторан и заказал себе котлету. Официант его обслужил, он принимается за еду, но тут у столика появляется метрдотель и грозно вопрошает, почему ему подано блюдо, которого сегодня в меню нет. Плюм пробует объяснить, но его смущенный лепет никого не удовлетворяет. Метрдотель приглашает хозяина, хозяин — полицейского, полицейский — комиссара, комиссар связывается по телефону с начальником уголовной полиции. Бедняге Плюму придется теперь под страхом побоев держать ответ перед высокой властью. По ходу дела атмосфера все сгущается, испуганные посетители поспешно покидают зал. Плюма ожидает жестокая расправа. А он все больше теряется, нагромождая бессвязные доводы насчет какого-то чепухового навета, которые никто и не собирается принять во внимание. От него требуют безоговорочного признания вины, иначе — побои, линчевание, «погром». Но признания в чем? Затравленный беззащитный неудачник, не ведающий за собой никакого проступка и все-таки вынужденный подозревать себя в ненарочных грехах перед лицом таинственного и чудовищного произвола, — вполне кафкианский случай (хотя книга «Некто Плюм» увидела свет тогда, когда Кафку во Франции знали понаслышке). И, в свою очередь, одно из прямых предвосхищений трагикомедий «театра абсурда», который спустя еще четверть века утвердится на Западе стараниями Беккета и Ионеско.

И тем не менее переключка Мишо с Кафкой, при всей своей разительности, не скрадывает довольно существенной разницы. Там, где Кафка, содрогаясь и скорбя, в конце концов склоняет голову под ударами зловеще-непостижимого рока, не смеет послушаться «стражника» у врат «Закона», покорно присаживается на скамье перед входом и зарекается даже пробовать преступить порог, короче, там, где Кафку, по его словам, «сокрушают все преграды», там Мишо «почиет в бунте». И выражает уверенность, что след от этого мятежа будет неизгладимым —

в том кого лихорадка жжет кому нестерпимы стены
в том кто бросается напролом кто головой об стены
в вызове осужденных
в непримиримости обреченных
в двери вышибленной будет память о нем.

«Да почит в бунте»

Самодовольные «хозяева жизни», судейские, начальники разных мастей и званий, и шире — все то, что тяжким гнетом ложится на личность или вкрадчиво в нее проникает чувством неизъяснимой виноватости, мало-помалу обретает в воображении Мишо собирательный облик некоего вездесущего тирана — «Короля». «Случается так, что я часто попадаю под суд, — рассказывает Мишо об одном из самых навязчивых своих страхов, одолевающих его во сне и наяву. — И едва истец изложит свои притязания, как мой Король, не выслушав толком моих доводов, поддерживает жалобу противной стороны, и в его августейших устах она становится жутким перечнем преступлений, обвинительным приговором, который вот-вот обрушится на меня» («Мой Король»). Однако Мишо не склонен безропотно внимать кривосудию этого самозванного повелителя. Напротив, между ними не прекращается ожесточенная схватка. Подданный поносит своего владыку, осыпает его оплеухами, вступает с ним в рукопашную, осмеивает, беспрестанно над ним глумится. И хотя победа всякий раз ускользает, он не опускает рук, снова и снова возобновляя сражение. Мгновения усталости, когда неудержимо тянет закрыть глаза и раствориться в блаженной нирване, сменяются взрывами тираноборческой энергии, издевательского хохота. Мишо на свой лад принимает сторону вечного несогласия с навязанной ему долей барахтаться в потоке недоброго бытийного беспорядка. Он жаждет удела иного, отвечающего запросам человека в осмысленности мироустройства и собственной жизни. Он не шепчет покаянных молитв, не уступает наползающему абсурду, но вызывая насмешничает или захлебывается в крике, до предела напрягая голосовые связки, дабы все на свете услышали вопль этого непокорившегося. Без вины виноватый не приемлет «королевского правосудия» и дерзает громко стучаться в двери вселенского «Закона».

Вечно заложник и вечно повстанец, Мишо всегда пребывал в колебаниях между робостью и упорством, грезой о блаженных островах и недоумением перед явью, слепотой и озаренностью, сердечной растравой и хрупкой надеждой, хладнокровной выдержкой и лихорадочной тревогой, упадком сил

и отчаянным упованием. И застревал где-то на распутье, взыска добра и правды, к которым ему, быть может, не дано по-настоящему приблизиться. Саму эту недостижимость он растерянно провозглашал единственной правдой, добытой им в путешествии на край духовной ночи. Ночи, где он, придавленный бременем своего смятенного сознания, был обречен маяться как судорожно вырывающийся узник этого липкого мрака, как бунтарь в ловушке.

Постройки на молнии

Рене Шар

Редко сколько-нибудь развернутое суждение о лирике Рене Шара (родился в 1907 году) обходится без обмолвок насчет ее «гераклитовой темноты», глухого «герметизма». Даже кичащиеся своей искушенностью знатоки, без колебаний ставя его в самый первый ряд мастеров слова сегодняшней Франции, нет-нет да и посетуют (впрочем, не без доли самодовольного упоения собственной посвященностью) на то, что Шар чересчур труден, понять его непросто — тут нужны и особые навыки, и владение ключом этих зашифрованных признаний.

А между тем внешне, в ладе его письма, не заметно ни исхищений нарочитой усложненности, ни сумбурной невнятицы. В каждом случае все семь раз отмерено, крепко пригнано, тщательно огранено. Вещи упоминаются самые что ни на есть обычные. Да и слова обычны, из повседневного обихода, разве что взятого в его щедрой широте, — ни вытасканных из лексикографических запасников полузабытых или ученых речений, ни диковин дерзкого языкотворчества. Предложения — среди них изобилуют назывные, усеченные — прозрачны в своем строгом порядке. Словно чураясь прихотливых узоров, они лишь в исключительных случаях позволяют себе спуск по извилистой лестнице придаточных. Зато в них сплошь и рядом «зияния» — выпадения избыточного, хотя вроде бы привычного, прямо-таки напрашивающегося. Высказывание, а порой и целиком стихотворение — зачастую оно выполнено в прозе — тяготеет к сжатому до предела, пружинящему афоризму, совершенному изделию «краткого искусства», как сам Шар определяет суть своих рабочих приемов.

Но как раз в этой приверженности к чрезвычайному лаконизму и кроются прежде всего предпосылки столь смущаю-

щей иногда «темноты» Шара. В жажде быть собранным он безудержен, не боится затруднить понимание периода, фразы, метафоры, выстроив их на пропуске промежуточных звеньев между исходной и конечной точкой мысли, так что «на выходе» она имеет перенапряженную до крайней крайности плотность разнонаправленного смыслоизлучения. Эллиптический стиль Шара можно, конечно, принимать или отвергать, можно счесть данью архаике, поклоном в сторону действительно почитаемого им древнегреческого мыслителя Гераклита или авангардистской эзотеричностью, тоже, впрочем, присутствующей. Однако в обоих случаях нельзя не признать, что эта сгущенность не прихоть, у нее есть свое задание и свое оправдание.

Шар — один из самых истовых сегодняшних поборников той философии лирики во Франции, которая вот уже столетие, после Рембо, движима помыслами о «ясновидчестве». И побуждает тех, кто ее придерживается, сознавать себя ловцами «озарений» — сполохов таинственного «нечто», смутно и маняще мерцающего в бытийных пучинах за гранью уже освоенного, изведенного, непосредственно доступного. «Самые чистые урожаи, — гласит афоризм Шара, — зреют в почве несуществующего». Это пока не-сущее, но вероятное, возможное, желанное едва только забрезжило в дальней дали, еще толком не проклюнулось, но им чревато, исподволь набухает бытие: «Я люблю трепет голой яблонево́й ветки в предчувствии листьев и плодов». И хотя воображение Шара настроено не на прыжок в царство произвольного вымысла, как у Рембо, а на опережающее предугадывание того, к чему устремляется сама действительность, тем не менее и для Шара лирик — это провидец, изыскатель:

Поторопись
Поторопись и передай
Тебе доставшуюся долю
Чудесного
И доброты и мятежа
Ты в самом деле можешь не поспеть за жизнью
Невыразимой жизнью
Единственной с которой ты согласен слиться
В которой ежедневно
Тебе отказывают существа и вещи
И от которой в беспощадной битве тебе то здесь то там
Урвать клочок-другой порою удастся
А вне ее один лишь тлен.

«Ты так спешишь писать...»¹

¹ Здесь и далее переводы из Шара даются по кн.: Страницы европейской поэзии. XX век. Переводы Мориса Ваксмахера. М., 1976.

На первых порах может показаться, будто выдвигающий такие цели вознамерился в наш трезвый просвещенный век заделаться кудесником-прорицателем. Но ведь напрашивается и другое, не менее близлежащее сопоставление, к которому прибег уже Аполлинер, — уподобление себя ученому. С той только разницей, что орудиями разведки в непостигнутом и несказанном тут служат не лабораторные наблюдения и логико-аналитические выкладки, искомое знание не расщеплено по отраслям и не безлично. Соперник ученого — поэт берет свои пробы в изменчивом потоке жизни, куда и он сам всецело погружен, а добытое им обладает нерасчленимой сращенностью наблюдаемого и наблюдающего, житейски наличного и мыслимого, текучего и вечного, природного и духовного, космического и личностного. И соответственно используется иной инструмент — мгновенные вспышки бодрствующего духа, который по наитию нащупывает и собирает «радужные капли чудесного» — этот, по словам Шара, заставляющим вспомнить нашего Тютчева или немца Гёльдерлина, «урожай бездн».

Жатва столь необъятной нивы, очевидно, никак не может быть сплошной, а только выборочной. Она складывается из разрозненных ослепительных «звездных мигнов», когда посреди «бездонных пропастей тьмы, пребывающих в постоянном колыпании», словно свершается таинство крещения чуткого разума в огневой купели — недрах вселенской жизни:

Засыпаю и вижу сверканье молний.
Пусть смешается с почвой, где спят мои корни,
Этот ветер огромный, в котором дрожу.

.....
Мне жилищем отныне — железный тот ключ,
Что огнем притворился в груди урагана,
Да взъерошенный воздух, когтист и колюч.

«Угасание тополя»

«Молния со всеми своими запасами девственности» — таково ключевое иносказательное обозначение самим Шаром его стихов-«озарений». Весьма на него непохожий, как раз обладающий даром мощного эпика Сен-Жон Перс был меток, когда сравнил Шара с зодчим, «возводящим свои постройки на молнии».

Молниеносность таких лирических вспышек и побуждает Шара всячески ужимать, уплотнять и без того тесное пространство своего письма так, чтобы пойманные на лету

сгустки света были подobaюще переданы в слове — не описаны, пересказаны, проанализированы в раздумье по их поводу, а прямо-таки явлены. Книги Шара выглядят архипелагообразными россыпями таких отвердевших светоносных крупниц, выхваченных из залежей сущего и рассеянных вразброс по страницам вроде бы без особой заботы о том, как они сочетаются друг с другом.

Да и внутреннее наполнение этих мелких самоцветов не отличается однородностью, точнее, оно однородно лишь как итоговое единство, сплав крайне далеких, весьма неоднородных материалов: по Шару, «слово, гроза, лед и кровь должны осесть в конце концов сплошным покровом инея». И неподдельно лишь посетившее ум в тот вдохновенный «момент, когда прекрасное, долго заставлявшее себя ждать, внезапно всплывает из обычного, пересекает наше лучевое поле, связывая между собой все, что может быть связано, воспламеняет все, что должно быть воспламенено из сухих трав нашего сумрака». Искомый бытийно-вероятностный срез жизни, обладающий бесчисленным богатством определений («В нас молния. Ее разряд во мне... Ничто не предвещало такого изобилия жизни»), по-сильно воспроизводится в емкой многозначности однократного сцепления слов.

Эзотеричность иных текстов Шара, собственно, и есть результат короткого замыкания при сближении вещей, вроде бы никак не родственных. Каждая ячейка словесной сети заполнена тогда смысловым настоем, перенасыщенная густота которого так разносоставна, что трезвая рассудительность тут недоуменно теряется и по врожденной неприязни ко вся-



Иллюстрация Анри Матисса к книге Рене Шара «Распыленная поэма». 1947

кому покушению на свою самоуверенность раздраженно объясняет непонятое и непривычное вымученно-надуманным. Если продолжить, однако, намеченное сравнение с наукой, то ведь для довольного собой здравомыслия ничуть не менее несуразны и ее парадоксальные истины; скажем, что Земля вертится, а параллельные прямые могут и пересечься. Как бы то ни было, для Шара переплавка в горниле ума чрезвычайно несхожих, разнозначимых пластов непосредственно наблюдаемого — способ хотя бы изредка, прерывисто и на короткий миг коснуться сокровенных возможностей жизни в ее приоткрытости к завтрашнему дню.

Работа по проделыванию брешей в перегородках между лежащим на поверхности и корневым, между настоящим и имеющим свершиться далека, впрочем, у Шара от расслабленной мечтательности и безвольного сновидчества товарищей его молодости — сюрреалистов, среди которых он удостоился когда-то чести выступить однажды соавтором самого Бретона (следы этой близости различимы особенно в сборнике Шара «Молот без хозяина», 1934). Для Шара зрелой поры, как и для Элюара, занятие лирикой не терпит сдачи на милость бессознательному, а есть целенаправленный изнурительный труд: «всякая плодоносная будущность есть претворение успешного замысла» и, следовательно, требует огромной собранности разума, вдумчиво продвигающегося в рискованном поиске, памятуя о своей незащищенности и страхуя себя от опасностей, которых на каждом шагу хоть отбавляй.

Подчеркнуто волевая творческая установка Шара имеет своей мировоззренческой почвой взгляд на вещи, точно обозначенный его близким другом Камю, сказавшим, что Шар, оставаясь вполне сыном своего века, склоняется к «трагическому оптимизму» в духе мыслителей досократовской Греции. Свою отчетливость этот настрой ума обрел у Шара в пору, когда он, солдат разбитой французской армии, чудом избежавший в мае 1940 года плена и преследуемый сотрудничавшими с врагом вишистскими властями, попал в омут «ощетинившегося времени» — «дней безнадежности и надежды ни на что, неопишуемых дней». Случившееся тогда оглушило его, потрясло, заронило не затихшую и поныне настороженную тревогу перед ходом истории. Однако не выбило из седла. Уже в 1942 году он ушел в подполье, стал (под именем «капитан Александр») партизанским командиром у себя на родине — в Провансе, не складывал оружия вплоть до изгнания захватчиков.

Уроки, вынесенные Шаром из Сопротивления, прямо ска-
зались в переломной его книге «Листки Гипноса» (1946),
а затем подспудно отозвались и в последующих: «Ярость и
тайна» (1948), «Вестники утра» (1950), «К судорожной без-
мятежности» (1951), «Поиск основания и вершины» (1955),
«Слово-архипелаг» (1962), «Назад вверх по течению» (1965),
«Утраченная нагота» (1971), «Пахучие дуновения» (1975),
«Спящие окна и дверь на крыше» (1979), вплоть до «Тростни-
кового посоха» (1982) и «Далеко от нашего праха» (1982).
Они, эти уроки, одновременно «питались тревогой, гневом,
страхом, вызовом, отвращением, хитростью, минутным
сосредоточением, иллюзией будущего, дружбой, любовью» и
потому двойки, как о том гласит созвучный элюаровским за-
поведям «изобретения огня» эпиграф к «Листкам Гипноса»:
«Пришел Гипнос: сковал, одел гранитом землю. Зима укры-
лась в сон, и стал Гипнос огнем. Все прочее — дело людей».

С одной стороны, внезапные оледенения жизни, убыль и
погружение в сон огня, ее согревающего, означают в траги-
чески окрашенном мировосприятии Шара, что ее теплое
благожелательство отнюдь не обеспечено нам раз и навсегда,
что она равнодушна и глуха к людским запросам, по собст-
венной прихоти то идет им навстречу, а то и жестоко ими
пренебрегает, бывает им враждебна. И в полосы ее отливов,
когда ударивший вдруг мороз сковывает льдом жизнетвор-
ные родники, участь лишенных доступа к ним — почувство-
вать себя «лягушками, которые перекликаются в суровой
болотной ночи и, не видя друг друга, пробуют заглушать зо-
вами любви неотвратимость всемирного рока». Исторические
превратности подаются у Шара как космические. И дело тут
не в подборе ударных уподоблений, а в осмыслении произо-
шедшего и испытанного сквозь призму катастроф широчай-
шего размаха, вселенских:

Время, когда изнуренное небо вонзается в землю, время, когда
человек корчится в муках предсмертных под презрительным взглядом
небес, под презрительным взглядом земли.

«Листки Гипноса»

В таком освещении пережитое предстает как разительное
подтверждение коварной неблагосклонности судеб — крою-
щегося за приветливыми ликами «абсурда», который и есть
зловещий «владыка всему в этой жизни». Свои заморозки,
затмения, провалы в помраченную дрему знает все — любовь,
каждодневные труды, творчество, дружеская близость с при-
родой, сама цивилизация. И в лирике Шара крепка память о

таких сокрушительных размолвках личности, чья «неизъяснимая тайна» быть «истлевающим алмазом», и окружающего ее «безбрежного небытия, чей гул простирается пальмовой ветвью над краем нашего доверья».

Но, с другой стороны, Шар полагает достоинство человека в том, чтобы продолжать «бороздить разумом галактику абсурда». И невзирая на свою хрупкую уязвимость, не приспособливаться — «выйти и принять вызов», не дать «туману укрыть наши пути лишь потому, что вершины обложены тучами». Он исповедует деятельное сопротивление бедствию и с немалой долей уверенности поет «надежду на величие безымянного пока далека».

Когда пошатнулся заслон, когда человек покачнулся от невиданного обвала — утраты веры в богов, тогда в далекой дали не желавшие гибнуть слова попытались противиться этой чудовищной встряске. Так утвердилось династия их глубинного смысла.

Я дошел до истоков этой ливневой ночи. Укрепившись корнями в первой дрожи рассвета, пряча в поясе золото всех зим и лет, я жду вас, друзья, я жду вашего прихода. Я вас уже чую за чернотой горизонта.

«Порог»

Предрассветные кануны на исходе ливневой обвальнoй ночи, когда еще свежи причиненные встряской раны, но уже светлеет дальний край неба, откуда вот-вот брызнут дневные лучи, а стойко перенесшему недавние тяготы не терпится поторопить зарю, своим добрым заклинанием помочь ей пробиться сквозь сумрачную пелену, — это и есть основной час истины в лирике Шара. Вся она сосредоточена на том, что окрест и где-то впереди пробуждается, вызревает и пробивается из-под спуда — что становится. Обладанию и достижению Шар всегда предпочитает стремление, тяготение: «Живи порывом. Не живи на пиру, в его завершении». Излюбленный Шаром край — край «чаянья духа, противогробья». Здесь все «трепещет в предутреннем тумане», вот-вот после зимнего бесплодия лопнут почки и солнце выползет из-за туч.

Как нежно смеется земля, когда просыпается снег! Лежит она в крепких объятиях, плачет, смеется. Огонь, от нее ускользавший, сразу берет ее в жены, как только исчезнет снег.

«Радость»

Соответственно и обитатель этой страны чаще всего — внимающий благой вести, распрямляющийся, восходящий, устремленный навстречу тому, что робко постучалось в дверь.

Он весь «в ожидании предвосхищенного дня высоких дождей и зеленого ила, который наступит для жгучих и упрямых». И даже в самую лютую стужу он, «скупой ручеек, питаемый смятением и надеждой», прежде всего «хранитель бесчисленных ликов живого», уберегающий «влагу далеких родников»; он «накапливает, чтобы потом раздавать».

Свет был изгнан из наших очей. Он у нас затаился в костях. Мы, в свой черед, из костей изгоняем его, чтобы вернуть ему прежний венец.

«Листки Гипноса»

Волею исторических судеб очутившись в годы иноземного нашествия и подполья «ближе к зловещему, чем набатный колокол», Шар считал самым неотложным делом «вырабатывать мораль здоровья бедственной поры». Корень этой жизнестойкой нравственности, возводимой в степень неколебимого завета и тогда, когда потрясения уже позади или только маячат впереди, — решительное, в себе обретающее все нужное, мужественное несогласие подчиниться открытому разгулу или скрытому подкопу беды. Самоочевидный долг человека перед собой и перед людьми в том, что ему не пристало довольствоваться уделом жертвы, лишь претерпевающей удары злосчастия, а следует встречать их лицом к лицу, достойно выдерживать и обороняться.

Оспаривающий навязанную ему участь жить в историческую непогоду, Шар вновь и вновь упрямо тянется к вольной весенней шире. Не слишком обольщаясь ожиданиями конечного, раз и навсегда завоеванного успеха, он ставит на благоприятное промежуточное исполнение страстно чаемого. Он рассчитывает совпасть в своем непокорстве с другими, сделавшими тот же выбор, да и с подспудным движением самих вещей. И пусть при такой гребле против поверхностного течения в надежде на глубинные струи он не защищен ни от срывов, ни от ударов, пусть бывает скован из-за гнездящихся в сердце догадок об отчаянной ненадежности предстоящего, он преисполнен воли бросить якорь «в почве грядущего, уповая на ее созвучность», и утешен тем, что в жизни, где ничем не омраченное блаженство — химера, просто счастье дается-таки иной раз в руки:

Покровительство звезд проявляется в том, что они приглашают нас к разговору и дают почувствовать, что мы в этом мире не одиноки, что у нас есть крыша над головой, а над огнем в моем очаге — твои руки.

«Родословная веры»

Строго говоря, соседство трагедии и оптимизма, «абсурда» и надежды у Шара — парадокс, не делающий его философски вполне последовательным. Но это добрая непоследовательность лирика, оглядывающегося не на одно умозрение. Проверенная на себе в дни патриотического подполья мужественная вера в то, что и посреди суровых испытаний возможно «исцелить хлеб, приветить вино», что враждебные обстоятельства подлежат и порой поддаются преодолению, мудро подправляет исходную убежденность Шара в хмуром недоброжелательстве судьбы. «Мы можем жить лишь в открытости, как раз на той трудноразличимой меже, что отделяет тень от света. Но мы неудержимо вброшены вперед. И все наше существо спешит на помощь этому головокружительному рывку».

Сердцевиной сполохов «темной ясности» у Шара, душой и его жизнечувствия, и мастерства служил древняя, хотя никогда не ветшающая истина — вечный выход за пределы налично данного, приращение достигнутого, вторжение умом и делом в неосвоенное есть самая предпочтительная правда нашей доли и долга на земле.



В подготовленной и подпольно выпущенной Элюаром в мае 1943 года патриотической антологии «Честь поэтов», которая, хоть и передавалась тайком из рук в руки, получила тогда во Франции хождение гораздо более широкое, чем и самые удачливые поэтические книжки в межвоенную пору, все стихи ради осторожности были подписаны псевдонимами. Иной раз, правда, знатокам ничего не стоило опознать перо Арагона, или Элюара, или кого-нибудь еще из мастеров, давно снискавших успех. Раскрыть другие имена было куда сложнее — многие были если не вовсе неизвестны, то и не настолько еще запомнились, чтобы по приметам письма сразу догадаться об авторстве. И уж во всяком случае то был первый выход за пределы узкого круга посвященных для ряда сотрудников Элюара по спасению чести певцов поверженной и непокорившейся родины. Год с небольшим спустя, после освобождения Парижа, действительные их имена были с почетом произнесены вслух: Тардьё, Френо, Эмманюэль, Понж, Гильвик... Разные по возрасту, они придерживались разных взглядов и по-разному работали со словом. Но именно им, прошедшим боевое крещение на страницах элюаровской книги, предстояло определять лицо очередного поколения французских поэтов — поэтов военного призыва и послевоенного признания.

Жан Тардые

В голосе Даниеля Терезена, открывавшего всю подборку в «Чести поэтов» и затем еще раз присутствовавшего в середине оглавления, мало что могло напомнить о Жане Тардые, которому принадлежал этот псевдоним. Подпольный лирик с гневной прямоотой и гражданской страстью чеканил строки, складывавшиеся в заповедь-лозунг:

Раз мертвые не могут заговорить,
что могут узнать живые?

Раз мертвые жаловаться не умеют,
на кого и на что станут жаловаться живые?

Раз мертвые больше не могут молчать,
разве могут живые хранить молчанье?

«Мертвые»¹

Писавшееся Тардые прежде выглядело совсем иначе и имело совсем другой смысл:

У стиснутых зубов,
Над тайною сомкнутых,
Отбоя нет от слов,
Излюбленных и смутных.

«Стиснутые зубы»

С детства Тардые, сын живописца и музыкантши (он родился в 1903 году), дышал воздухом культуры утонченно-изящной, обширной и сугубо книжной. Она окутывала и укутывала его, оберегала от столкновений со слишком острыми углами жизни. Но эта же привычная защищенность возвращала и невольное недоверие ко всему, что находится за пределами столь знакомого тепличного уюта. В ранней лирике Тардые удивление миром всегда настороже, всегда бдительно себя сдерживает: колебания сопутствуют всякому утверждению, высказывание обременено изнутри сомнениями в себе и оттого зачастую выстраивается в цепочки парадоксальных околичностей:

Я слушаю — и не слышу,
смотрю — и не вижу света,

¹ Здесь и далее стихи Тардые в переводах М. Кудинова даются по кн.: Из современной французской поэзии. Кено. Мишо. Тардые. Шар. М., 1973.

встает над моею крышей
солнце черного цвета.

Я умер, не умирая,
живу, лишенный движенья.
Надежда моя, сгорая,
исчезла в печи мгновенья.

Конец? Пусть так! Но начнется
все снова... Забудешь о многом,
но помни: мир познается
по стертým его дорогам.

Смолоду умелый мастер, Тардые рисует себе жизнь «скрытой рекой» (так назывался первый его сборничек, вышедший в 1933 году): после вольных разливов в долинах она уходит куда-то в глубь земли, под скалы, скрывается в бездне ущелий, пряча свои загадки. Разрыв между обжитой, одомашненной областью, где все привычно, укрепляет уверенность, и своевольной текучестью реки жизни — угрожающе непонятным, коварным ходом вещей — дает себя знать зачастую исподволь, окольно. Но от этого не менее напряженно.

Как много приказов! Исходят они отовсюду.
Солнце? — Ладонью глаза прикрывай!
Дождь? — Голову в плечи втяни!
Любовь на пороге? — Вниманье!
И вдруг мертвецы преграждают дорогу.

Непрочность — вот мой покой, который так ненадежен.

«Горожанин»

Зыбкая ненадежность сущего настораживает Тардые всерьез, рождает стремление воздвигнуть для себя прочное убежище, сработанное из подручного и вполне им освоенного материала — слов, строк, их сочетаний. Строительство укреплений из языковых кирпичиков вынуждает быть предельно, до чрезмерности собранным, крайне осмотрительным в подгонке и обеспечении прочности каждого перекрытия, всей облицовки. В том, как предвоенный Тардые в книгах «Ударения» (1939) и «Незримый свидетель» (вышла в 1943 году) сооружает свой словесный оплот среди стихий, есть какая-то скованность: внутреннее содержательно-смысловое пространство этой обители по необходимости тесновато, камерно, а выходы старательно замурованы.

Однако от шквала, пронесшегося над Францией в 1940 году, рушились заслоны и покрепче. У Тардые достало мужества и чувства ответственности, чтобы, содрогнувшись,

не впасть в отчаяние, твердо взглянуть в лицо случившемуся. И решиться на весьма существенную перестройку в представлениях о своем долге, в самом складе своих сочинений. Дело тут, конечно, не просто в желании быть неузнанным, — сотрудничая в печати Сопротивления, Тардые оставался с семьей в захваченном врагом Париже. Суть даже и не в том, что недавний поэт для «избранных» заговорил теперь так, что был услышан множеством рядовых соотечественников. Важно прежде всего то, что действительные трагедии прямо вошли в лирику, были опознаны и обозначены. А тем самым они обрели отчетливо различимый облик и границы, перестали выглядеть всеохватывающими. И тогда делалось все очевиднее, что они преходящи, что вне их власти, вопреки невзгодам, поражениям, потерям, в самой толще жизни неуклонно крепнет нечто совсем иное — здоровое, созидающее, обнадеживающее. Холод и огонь, ужас и восторг, рождение и умирание — все то, что прежде раскалывалось, замерши у разнозаряженных полюсов, — втягивается, как и у Элюара тех лет, в русло движущегося вперед времени.

С кляпом во рту — говори!
Сердце зажми в кулак!
Песнь петухов зари
Смолкни — и пусть будет мрак!

Разве не пуст небосвод?
Разве гром не в цепях?
Жизнь, любовь, человек
Преданы, втоптаны в прах.

Что же осталось? Время!
Со стрелками на часах...

«Раннее утро»

К Тардые приходит нестесненность, свобода. Он стремится теперь не столько остановить мгновение, сколько уловить с помощью слов идущее, несмотря ни на что, обновление, приобщиться к нему, ускорить. «Повержены боги, вокруг мертвецы, мутные воды, спаленные цветы. Плечом против ветра. Шаги через силу вперед. Не удерживайте меня! Что-то начинается. Что-то смолкает, образуется и поджидает меня». Прежний сторонний созерцатель, взиравший на окружающее не без затаенных опасений, отныне предпочитает внести свою лепту в происходящее. Посреди хмурой непогоды он упорно нащупывает то, что достойно заботы, что необходимо уберечь и выпестовать, — и в этом найти залог собственного возмужания, духовного распрямления.

Собрав свои патристические стихи военной поры в книге «Задуманные боги» (1946), Тардые в последующие годы редко возвращался к гражданской лирике как таковой. Однако толчок, полученный его мыслью, когда она впрямую соприкоснулась с бедой и подвигом родины, не прошел бесследно. Раскованность, доверие к жизни, запас сопротивляемости всему, что опошляет, уродует личность, через несколько лет, когда Тардые уже приближался к рубежу пятидесятилетия, привели его, в частности, на «перекресток лирики и бурлеска». В 1951 году он выпустил книжку «Мёсье Мёсье», имевшую успех даже в тех кругах, где стихи обычно не жалуют — успех, сопоставимый разве что со славой



Жан Тардые. 1956

во Франции Жака Превера и Раймона Кено.

Нагромождение благоглупостей, изрекаемых и проделываемых на страницах этой книги двумя глубокомысленными тупицами, которые являют собой две шутовские ипостаси одного и того же ударившегося в философию обывателя, поначалу выглядит каламбурами, пародийно вывернутыми наизнанку речевыми клише, сведением напыщенных языковых оборотов к их плоской буквальной основе, игрой совершенно пустопорожних прописей, достойных, пожалуй, и самого Козьмы Пруtkова. Но понемногу, вдумываясь в эту веселую издевку над важно насупившим брови пустословием и суетумудрием, когда оно запутывается в опровержении чуши еще большей околесицей, нетрудно различить, как сквозь легкое

задорное подтрунивание проступает вполне серьезный замысел. Он обозначается все зримее по мере того, как Тардьё, вслед за клоунской парой недотеп, изрекающих прописи самодовольной логистики, выводит на подмостки своего кукольного балагана разномастную вереницу их собратьев и соперников по праздномыслию. Мишень Жана Тардьё, который и здесь, и в своих радиопьесах или скетчах для камерной сцены прокладывал дорогу театру раннего Ионеско,— залогизированное до крайности, до чудовищной путаницы и вопиющей ахинеи плоское здравомыслие вместе с обслуживающим его опустошенным языком:

В сгустившейся тишине,
где слов не слышно совсем,
Мёсье говорит с Мёсье,
словно Никто с Никем.

— Мёсье, когда смерть придет
и каждый из нас умрет,
похоже будет тогда,
что не было нас никогда:
едва я уйду без возврата,
кто скажет, что жил я когда-то?

— Мёсье,— отвечает Мёсье,—
вы правы, и тем не менее
кто скажет, я есть или нет
сейчас и в любое мгновение?
Так быстро время уходит,
что я, когда рассуждаю
(глагол в настоящем времени,
изъявительное наклонение),
я, право, не тот уж, кем был
в предшествующее мгновение.
Прошедшее время тоже
сюда подойти не может.
Здесь нужно, чувствую я,
наклонение небытия.

— Согласен,— Мёсье говорит,—
и в наклонении этом
о жизни своей поведу я рассказ,
о жизни обоих нас:
мы не рождались,
не подрастали,
не увлекались,
не ели, не спали,
мы не любили
и не мечтали...

Мы с вами никто!
И мы ничего
не видели и не знали.

«Могила Мёсье Мёсье»

Философические мещане у Тардые берутся облагодетельствовать друг друга и всех прочих смертных сообщением самых что ни на есть «конечных», исчерпывающих и непререкаемых «истин». И в результате, вскарабкавшись на очередные кручи пустопорожного умничанья, всякий раз срываются и попадают впросак. А вместе с ними и весьма высоколобая философистика, чьи непомерные домогательства на свой балаганно-кукольный лад перенимают пыжащиеся паяцы, возжаждав прослыть мудрецами и напуская тумана шаманских откровений. Под обстрелом пародии оказывается культура, кичливо упоенная сверхизошренностью своего рассудка, та, которой и сам Тардые в прошлом отдал изрядную дань. И потому учиненная им теперь саркастическая проверка ее на жизненность есть вместе с тем и самоочищение, попытка выбраться из завалов книжности к прозрачным родникам непосредственного.

Расправа с помощью смеха над тем, чему бездумно поклоняются многие вокруг и чему он когда-то поклонялся сам, знаменовала собой озорной прощальный кивок Тардые в сторону былого: однажды уже расшатанное трагической встряской, оно теперь удостоено шутовского погребения. Конец заносчивому высокомерию духа, под маской гордыни скрывавшего свою собственную житейскую хрупкость, растерянность, повсюду подозревавшего неведомые каверзы. В поздних поэтических книгах Тардые («Безличный голос», 1954; «Безвестные истории», 1961; «Слово для другого», 1971) прочно утверждается просветленное душевное равновесие, давшееся нелегкой ценой и тем заботливее оберегаемое. Тут нет умильного благолепия, но есть приятная открытость к жизни.

Близ лица твоего я бродил,—
сеть каналов, дворцы, тополя,—
языком облаков и могил
говорил ты. Я слушал тебя.

Я бродил близ твоих берегов,
ты был только улыбкой и сном,
и давали мечте моей кров
твои скалы, и руки, и гром.

Я под шепот твой тихий уснул,
пели люди и птицы вдали...
Мера жизни, стихающий гул,
и молчанье, и запахи земли.

«Иль-де-Франс»

У Тардые всегда был дар за назойливым, раскатистым грохотом дней расслышать тихие шорохи, едва внятную приглушенную музыку, слабые шумы жизни. Отклик на это негромкое многоголосье, не утратив свежести, с годами обрел ровное спокойствие, отзывчивую доброжелательность.

Эпос, подправленный афоризмом

Пьер Эмманюэль

Почти утраченные было после Гюго навыки и секреты громового витийства как испытанного с давних пор во Франции орудия гражданского лиризма заново восстанавливались в годы патриотического Сопротивления стараниями многих. Совсем еще недавно заявивший о себе Пьер Эмманюэль (1916—1984) был среди них одним из первых и наиболее преуспевших.

В своих воззрениях, культуре мысли и письма, обширной эссеистике Эмманюэль прежде всего — верующий христианин (действительную свою фамилию Матьё, глухо напоминающую о евангелисте Матфее, он недаром сменил на библейское имя с раскрытой у Матфея же этимологией: «с нами Бог»). И это не наивное богопочитание, а богословски подкованное верование выпускника иезуитского коллежа, уже там пристрастившегося к философии и приученного, по его словам, естественным в устах всех взращенных на рационализме учения св. Фомы, «отождествлять речь и разум».

В подполье времен гитлеровского хозяйничанья во Франции еще совсем молодой Эмманюэль прославился как страстный певец поработенной и сражающейся родины, соратник Элюара и Арагона. Клеймящая и призывная, проклинаящая и пророческая, лирика Эмманюэля тех лет (сводная ее книга «Свобода нас ведет» вышла в 1945 году) воскрешала национальную традицию упорядоченного в своих периодах стихотворческого красноречия и была по-ветхозаветному воинствующей проповедью патриотического свободолюбия:

Коленопреклоненный, я свободен.
Я прям и прав в плаще из праха мертвых,
Возлюблен Богом. Омываю руки,
И мною жив, и мной еще свободен
Мир, Богом данный мне затем, чтоб я в нем жил,
Мир без лица, без звука, чьим я стану
Лицом и песней, ибо я свободен
И мой творящий взгляд ничто не сломит.

.

О братья мои в тюрьмах, вы свободны,
Свободны с обожженными глазами,
Закованные в цепи, вы свободны,
Свободны искалеченные лица,
Искусанные губы, вы свободны.
Вы — те деревья, что растут пышнее,
Измучены безжалостной обрезкой,
Вы — край предназначений человеческих,
И человеческий взгляд ваш беспределен,
И ваша тишина страшна для мира.

Превыше хриплой немоты тиранов
Есть молчаливый купол ваших рук.

«Гимн Свободе». Перевод М. Алигер¹

Музыка небесных сфер и раскаты «Марсельсы» сливались тогда у Эмманюэля в грозном набате, а молитвы всевышнему возносились о даровании победы праведным мстителям в битве за отчизну и ниспослании беспощадной кары палачам-чужеземцам. Песнь мертвых была хвалой подвигу великомучеников:

Да, эти люди,
Чтоб людьми остаться,
Умели умирать.

Перед лицом убийц
Они смотрели вдаль
И видели свой дом,
Свою жену,
Свой край,
Страну деревьев и речных потоков.

И, чтоб не закричать,
Они ногтями рвали
Небесную лазурь².

Хроника вдумчивого и нередко пристрастного очевидца нравственной, умственной, политической истории своего века поверена библейским мифом — будь то предания о подстегнутом гордыней строительстве Вавилонской башни, о стертом с лица земли растленном Содоме, о вознесении распятого Христа или ночном единоборстве Иакова с Богом — и в последующих книгах Эмманюэля «Вавилон» (1952), «Содом» (1953), «По евангельским страницам» (1961), «Иаков» (1970), «София» (1973). В них он всякий раз был движим замыслами «возвести из слов человеческих храм божествен-

¹ «Я пишу твое имя, Свобода». М., 1968.

² Здесь и далее переводы из Эмманюэля даются по кн.: Из современных французских поэтов. Сост. и переводчик Михаил Кудинов. М., 1963.

ного Глагола». И всякий раз из древней притчи извлекался урок для текущего сегодня:

Я всей душою ненавижу снег.
Нет! Чистота его — мираж и наваждение:
Она к себе влечет, чтобы сгубить навек,
И горе тем, кто ищет в ней спасенье,
Кто впал в соблазн стать чистым словно снег.

Я ненавижу целомудрие мороза.
Мне души чистые внушают отвращенье:
От вашей белизны мне хочется кричать.
Вы хищники. В глазах у вас угроза.

Пусть Бог меня спасет от вашей чистоты.
Пусть Агнец не ослепнет вдруг от снега.
Да не погибнет он в пустыне тех, кто чист,
Он, чье руно несхоже с белым снегом.
Цвет серовато-желтый — цвет его,
Руно пропахло потом, и прилипли
К нему шипы и глина человечья,
Оно грехами пахнет, пахнет кровью
И горькими слезами.
Грязен Бог,
О души чистые, вы знаете об этом?

«Праведники-палачи»

Злободневный и легендарный, рассудочный и визионерский, повествовательный и декламационный, лирический эпос Эмманюэля обычно пространен, просторен, выверенно и уверенно построен; памятуя о ремесле своих предков — каменщиков и плотников, он предпочитал словесно-стиховые кирпичи старого обжига — александрийские двенадцатисложники — и возводил из них громоздкие риторические сооружения по всем правилам — так, чтобы «у них был солидный фундамент, стены, крыша». Впрочем, в промежутках между работами над очередным крупным зданием дюжий строитель охотно брался и за тонкое гранение лаконичных вещей (книги «Голоса», 1944; «Облако лик», 1956; «Конек крыши», 1966; «Дуэль», 1979), испытывая время от времени властную потребность «эпос подправить афоризмом»:

Мудрецы говорят:
«Ветер — это ничто».
Он, конечно, для них
Не имеет значенья.
Ветер мимо летит,
Мимо мудрости их;
Если пустит он корни,
То где-то далеко.

- Но где?
- Неизвестно.
- Где бог пожелает.
- А кто этот бог?
- Вы не знаете? Ветер!

«Ветер и его корни»

На дорогах не-надежды

Андре Френо

Мыслительной подпочвой всей лирики Андре Френо служит философствование по поводу обреченности каждого из живущих на земле рано или поздно умереть, неполноты доступного нам обладания смыслом вселенского жизнеустройства, непрочности всякого выпадающего нам счастья. Но этот трагический настрой ума Френо не делает его «песни на дорогах напрасной надежды» ни засушенно рассудочными, ни пораженчески обескураженными. Напротив, вечно возобновляемое оспаривание неблагоприятности судьбы и собственной неукорененности в сущем, всегдашнее духовное непокорство, давшее повод Элюару в годы Сопротивления назвать Френо певцом «сражающейся истины», утверждается им как самый достойный урок поведения при любых, самых трудных и безвыходных обстоятельствах. У нас всегда есть, настаивает он, «возможность преобразовать безнадежность жизни если не в надежду, то по крайней мере в не-надежду, и тогда человек способен жить с ясным умом и бесстрашием, доверившись трудной и чистосердечной любви к людям, которая находит опору исключительно в самой себе».

Парадокс этот, поворачиваемый разными своими гранями, вновь и вновь излучает те предельно емкие, словно бы выпавшие в твердый осадок насыщенно-метафорические блески, в которых нередко кристаллизуется у Френо раствор жизнечувствия, замешенного на убеждении в безвозвратной отторженности человеческих существ после «смерти бога» в умах и душах от того благодатно мудрого лона, где христианство веками помещало исток и конечное пристанище рода людского, в невозможности с тех пор уповать на некую невидимую ниточку, протянутую от нашей земной участи к небесному промыслу:

Звезды ночные,
дырки в большом решете,
из которого нас,
неустанных повстанцев,

крикунов, непосед,
вытряхнули на землю.
Глаза живые,
друзья, часовые,
ни ветра нет,
ни дерева нет,
чтобы к вам подняться,
и в небо просунуть голову,
и снова увидеть
сплошной молодой свет.

«Ночные звезды». Перевод М. Ваксмахера¹

Судя по всему, как раз открытие для себя «проклятого» паскалевского вопроса вопросов о смертном уделе личности, собственно, и толкнуло Френо к письменному столу. Потребность исповедоваться в стихах охватила его не в ту раннюю пору, когда безусые юноши, одолеваемые бесом сочинительства, берутся за перо, еще толком не зная, что сказать, а гораздо позднее — в возрасте, когда взгляды на окружающее и собственное в нем место уже вполне сложились. И первое стихотворение Френо называлось «Эпитафия» — то, что обычно звучит заветом уходящего из жизни, на сей раз было прологом к творчеству. Дремавший дотоле лирик проснулся на свидании взрослой мысли со смертью и небытием. Но именно потому, что ум попал на эту встречу достаточно окрепшим, он не был смят и опрокинут нахлынувшим невзначай приступом страха. Френо сумел подчинить свою тревогу желанию внятно самоопределиться в мире, разобравшись для себя, зачем и почему стоит жить, коль скоро неминуемый конец рано или поздно грядет.

«Эпитафия» помечена 1938 годом. Френо, родившемуся в 1907-м, уже стукнуло тридцать. В прошлом у него остался сыновний бунт, когда он покинул дом отца, уважаемого провинциального аптекаря, предназначавшего ему роль своего преемника, и на собственный страх и риск уехал в столицу. Позади и годы учения, когда Френо основательно занимался историей, всерьез заинтересовался психоанализом, вникал в сочинения отечественных и особенно немецких философов, готовя себя к деятельности исследователя-социолога. Жизнь рассудила по-другому. Френо отправился преподавателем литературы во Львов, а по возвращении в Париж поступил на службу.

На сделанных тогда рисунках друзей-живописцев он

¹ Страницы европейской поэзии. XX век. Переводы Мориса Ваксмахера. М., 1976.

выглядит прошедшим душевно нелегкие жизненные университеты — скорее сумрачным, с головой погруженным в какие-то свои невеселые раздумья. Смуглое, сосредоточенно застывшее лицо, лоб, косо прикрытый прядью смолых волос, между бровей уже явственно наметилась бороздка, глаза усталые и как бы отчужденные от наших с вами забот стеклами очков в круглой металлической оправе. Что-то скорбное — засевшая глубоко боль или горькая умудренность — проглядывает в напряженных складках рта.

Разговор с ним не то чтобы разрушал, а неожиданно оттенял составленные издали представления о его облике, вносил не сразу вяжущиеся с ними поправки. Вдруг обнаруживалось, что он далеко не самоуверен, очень приветлив, радушен, что у него доверчивая улыбка, умение слушать другого, врожденное добросердечие. В чуть-чуть театральных жестах Френо и манере произносить раскатисто на бургундский лад «р», смягченное у парижан, сквозила бесхитрость, за хмурой сдержанностью легко угадывалось порывистое и неприветливое в своих вкусах жизнелюбие. Знаток новейшей философии, истории революций и живописи XX века, ценитель книг трудных и умных, он поставленным густым басом пел старинные французские песни о разбойниках и влюбленных девушках; углубленный в себя созерцатель, был привержен к долгим застольным беседам начистоту. Поклонник стоической мудрости, оказывалось, наделен почти детским простодушием, в ко-



Андре Френо. Рисунок Жана Базена. 1968

тором иные чересчур трезвые умы усматривают чудачество и без которого поэты зачастую лишь стихodelы.

Первые же пробы углубиться в написанное Френо подкрепляют впечатление, выносимое из знакомства с ним самим. Часто его причисляли к певцам «метафизического приключения» личности, но раздумье о бытийном без малейших натяжек сопрягается у него с чуткой приглядкой к вещам житейски-обыденным и скромной душевностью признаний. Как когда-то у анжуйца XVI века Дю Белле, для которого Франция — это достойная гордости держава и вместе с тем милый сердцу ручей у дома детства, так в середине XX столетия у бургундца Френо родина — это древняя земля, где все хранит память о славной и бурной отечественной истории, и в то же самое время неказистая парижская улочка или уголок в деревенской глуши:

Я почти не в разладе с тем, что любил:
я впустил в мое сердце родную страну
и постиг ее прошлое... Гнев мой утих.
Я сегодня хочу, я сегодня держую.

И неведомой речи понятен мне смысл,
и деревья глядят на меня дружелюбно,
и, себя познавая, я чувствую связь
и с моею страной и с этой округой,
где навстречу выходят ко мне деревушки,
кричат петухи, опереньем пылая,
и стены надежны, и пахнет вербеной,
по склонам ползут виноградные лозы,
и падают тени от облаков
на долины, где злаки желтеют.

«Обретенная страна». Перевод М. Кудинова¹

При всей полновесности интеллектуального затекста, каким бывают нагружены стихи Френо, приглашающие к напряженной мыслительной работе, в них нет и следа сугубо головной логики: искушенный аналитик, умеющий при случае «расщепить волосок на четыре части», он сердечен, непосредствен, а то и порывист. Выстраданная суровость его миропонимания не подорвала в нем ни тяги к нежности, ни искреннего сочувствия к чужим горестям, ни умения радоваться малому. Наитие, лирическая ворожба чужды его письму — как искусный каменщик, он усердно, неспешно и добротню трудится, возводя прочные постройки из слов так, чтобы природные возможности материала использовались сполна. Здесь каж-

¹ Из французской поэзии. Френо. Гильвик. М., 1969.

дая строка подогнана к остальным плотно, заподлицо. Умело очищенные от излишеств — хотя подчас и образующие обширные построения, где простор и для плавного, неторопливого рассказа, и для дробной, нервной скороговорки, — они не несут, однако, отпечатка языкового аскетизма. Философский азот входит непрременной составной частью в воздух бесхитростной исповеди Френо; мгновенное, удерживая свою осязаемую однократную неповторимость, естественно мерится масштабом Судьбы.

Есть своя неслучайность в том, что Френо, с его трагическими умонастроениями и вместе с тем с его моралью жизнестойкости, в полный голос заговорил в годы войны и Соппротивления: историческая катастрофа, разительно подтвердив тогда в глазах многих «неблагоустройство» сущего, одновременно предрасположила застигнутых ею к напряженной духовной работе по изысканию ценностных опор для личности взамен ушедшей вдруг из-под ног почвы. Френо довелось взглянуть в лицо уже не философической истине смертного удела, а бродящей где-то совсем поблизости физической смерти. Призванный в армию в 1939 году, он побывал в окопах «странной войны», потом узнал позор разгрома Франции, попал в плен, был заключен в солдатский лагерь, бежал оттуда с подложными документами, на родине примкнул к патриотическому Соппротивлению. Мужество мыслителя, испытанное на жизненную прочность, сделалось мужеством подпольщика. Еще в лагере Френо закончил помимо коротких лирических зарисовок (кое-что из них было отобрано Элюаром для «Чести поэтов», а позже все они объединены Френо в цикл «Гражданские стихи» и затем вошли в его книгу «Святой лик», 1968) поэмы «Волхвы» и «Жалоба волхва». Они были напечатаны нелегально в 1943 году, сразу же поставив его в первый ряд певцов взявшейся за оружие Франции.

Хроника злободневного сегодня в этих философских лиро-эпических поэмах глубокого дыхания отступает, как когда-то у Виньи, как у близких Френо мыслителей-писателей Камю в «Чуме» или у Сартра в «Мухах», перед заимствованной легендой, в других случаях — перед вымышленной притчей. Лично пережитое преображено здесь в острастанный миф, призванный запечатлеть не обремененную подробностями выжимку того, что уловлено в обыденности тех недобрых и героических лет. И извлечь в очищенном виде нравственную заповедь назначения и долга человека, который не соглашается с уготованной ему долей, даже если вызов обстоятельствам связан со смертельной опасностью.

Иносказание подобного рода отнюдь не было уходом от прямого разговора о злобе дня: соотечественники Френо безошибочно узнавали самих себя во встречавшейся им на страницах его книг фигуре сурового путника, упрямо движущегося вперед сквозь непогоду и мглу. Он спотыкается и вновь распрямляется; расстается с милыми сердцу обольщениями и все же не теряет воли идти дальше. Приблизившись к очередному верстовому столбу, он обнаруживает, что впереди опять долгий изнурительный переход, которому, быть может, и вовсе не будет конца. Но усталый искатель все равно завтра отправится навстречу мигающей где-то вдали звезде. Такова у Френо «безумная страница», бродящая по оскверненному пепелищу, — в ней без труда опознается мать-Франция («Женщина потерянных дорог»). Таковы паломники-волхвы, пустившиеся однажды в дорогу, чтобы поклониться новорожденному Христу. Однако пережив свершение своих упований и снова ощутив пустоту в душе, они опять устремляются на поиски земли обетованной, лучезарного града, который всегда где-то в тридевятом царстве.

Чем бы ни манил свет дальней звезды — освобождением, восторгом или забвением, Френо никому не сулил ни последних бесспорных побед, ни блаженных островов, причалив к которым уже некуда рваться и незачем продолжать поиски. Да и там ли, в дальних далях, настоящий источник света, или это возвращается отраженным луч, исходящий из самого человека, который и есть тогда доподлинный «светоносец»? Так или иначе, но казавшееся вчера пределом мечтаний завтра остается позади, и только одно безусловно — лента теряющейся где-то в бесконечности дороги, и на ней упорно шагающий путник. Лишь вместе с его шагами оборвется и самый путь:

К далеким пределам,
к которым стремился,
иду наугад.

Из сил выбиваясь,
теряя дыханье,
ступень за ступенью,
как зверь в темноте.

В лучах фонарей
исчезают фигуры,
сверкают приманки
неведомых празднеств,
и власть постоянна
самообмана,
и холод все злее,
и путь все трудней.

В блестящей толпе
улыбок пустыня,
песок в моем горле,
и падают птицы,
и время раскрыло
ловушки свои.

С дороги сбиваясь,
иду, возвращаясь
к далеким пределам,
которых достигну,
когда все вокруг
погрузится во тьму.

«К далеким пределам». Перевод М. Кудинова

Значит, нам от века суждено довольствоваться краткими привалами, и единственный дарованный нам полный отдых — растворение в пустоте, в «ничто»? Значит, неизменна вереница побед-поражений, в какую вовлечены все путешествующие среди бездорожья у Френо? Блуждающие по белому свету рыцари мистической невесты в поэме «Черное бракосочетание» (1946), гонимые по разоренной земле беспокойством и неутолимой жаждой преклонить колена у пригрезившегося воплощения всех совершенств женственности, только по видимости непохожи на своих духовных двойников — пахарей из поэмы «Крестьяне» (1951), которым неведомо стремление вырваться из чреды трудов и дней, заведенной искони, зато очень знакомо удовлетворение от исполненного долга: «пока не наступит кладбищенский мрак», «боль побороть, превратив ее в мирную быль». Бесприютность во вселенной и принудительная включенность в ее материальный круговорот для Френо взаимозаменяемы и взаимодополняющи. Они являют собой две ипостаси одной и той же жизненной трагедии, состоящей в том, «чтобы искать нечто возвышающееся над нами, равно как и положенное в наше основание — и никогда не находить».

«Рая нет, есть небытие», — возразил Френо как-то англичанину Дилану Томасу, мечтавшему «услышать музыку небесных сфер», а одна из сводных книг лирики Френо так и названа — «Рая нет» (1962). Нет ни позади, ни впереди, нет ни в небесах, ни на земле, где каждый из нас, неизменно и напрасно ожидая, что выпавшая ему на долю мимолетная радость окажется вечным блаженством, вынужден покрывать отпущенное ему расстояние от колыбели до могилы, так и не сподобившись полноты счастья и даже по-настоящему не узнав, «кто же владеет чем» из этих ускользающих даров жизни:

Кто и чем за оградою этой владеет? Кому
принадлежат расчлененные склоны горы,
терпеливые стены, желтые злаки, плоды на деревьях?
И разве твое это все: дом и сад,
водоем с драгоценной водою,
ребенок, играющий в мяч на лужайке?
Кто сможет их удержать,
эти стены, которые рушатся,
это наследство, что будет поделено,
эти колодцы, в которых иссякнет вода?
Кто угасшего рода прочтет имена
среди мха позабытых могил?
Ну, а скалы, а ветер, а смерть — чьи они?

«Кто чем владеет?» Перевод М. Кудинова

Свобода от опеки свыше внушает Френо горделивое чувство самостоятельности: «Я человек, достойный жизни, — я отверг руку богов». И вместе с тем имеет для него и свою изнанку — усугубляя ощущение покинутости во вселенной, она вновь и вновь подсказывает этому «хозяину без владений» его сумрачные думы и слова «не-надежды». У Френо на разные лады перемежаются друг друга благословения приютившему его земному дому, где довелось отведать свою толику хлеба гостеприимства, и жалобы на неизбывное изгнанничество; клятвы не отступить от предписанного себе однажды правдоискательского долга — и плач об ущербной недолговечности смертных, обреченных «чистым нулем» истлеть в могильном безмолвии. Всех их снедают домогательства преодолеть, пусть на мгновение, заданный от века распорядок вещей, угрожающий им исчезновением, и припасть к жизнетворным родникам бурлящей где-то в потаенных глубинах мироздания вечной свежести. Но когда окрыляющая «встреча с чудом» вдруг происходит, она кратковременна и неминуемо влечет за собой растраву прощания: в утеху — и насмешку — недавнему счастливцу остается лишь пепел угасающих с каждым мигом воспоминаний. Всегдашний узник всемогущего небытия, затерянный где-то между меркнувшим пережитым и манящим ожидаемым, он вынужден довольствоваться только «смехотворными завоеваниями» — тленными крохами, вырванными у чересчур скупого к нему бытия. Столь частое у Френо уподобление жизни ветру настояно на горечи ничуть не меньше, чем на благодарности:

Жизнь сочинит на скорую руку
весеннюю грозу — и опять в путь-дорогу,
опять в путь-разлуку, и сто обещаний,
и все на ветер, и сто дерзаний,
и прах, горизонты чернее ночи,

и в путь, в путь, и снова светел
горизонт, и в дорогу, и жизнь, ветер —

жизнь очень ласковая, когда захочет.

«Жизнь, ветер».

Перевод М. Ваксмахера

Из спора с этим ветровым и выветривающим непостоянством Френо выходит не без потерь и срывов, когда он, посылая исступленные обвинения предательской текучести сущего, удрученно произносит приговор и самому себе: «Я — непереносим». Непереносим из-за немощи вовлеченной в лавину песчинки, вдвойне непереносим по причине невозможности длить вечно миги душевного блаженства.

Предрешенный конечный исход этой тяжбы личности с враждебными ей внутренними и внешними обстоятельствами отчасти искупают, однако, одержанные на иных ее отрезках победы. В короткие часы такого нелегко добытого торжества из груди Френо рвется возглас облегчения, доверия к себе и к жизни: «У меня больше нет страха перед радостью, я здесь для нее, слишком затянулось время, когда меня прельщала пустыня». Строки эти взяты из одной из элегий, служащих вступлением в книгу любовной лирики «Весь источник» (1952), — женщина, войдя в одинокое жилище Френо, рассеяла тревоги, отодвинула в тень злосчастье, заполнила своим присутствием все пустоты, открыла доступ к токам плодоносной чистоты. «У нее призвание радуги и росы». Когда руки сплетаются, когда дыхание двоих сливается воедино, когда «вместе с тобой мы — глубинный поток», замкнутость каждого в себе и отъединенность от мирового целого, кажется, исчезают навсегда. Возлюбленная для Френо — проводница туда, где «красота носит герб абсолютного», где родина всего живого и где он, горемыка дорог в никуда, сможет найти кров и очаг:

Навсегда...

Я о счастье на этот раз говорю.

Навсегда...

Два порыва сплелись,
чтобы выразить благость мира.

Навсегда...

Колесо в постоянном движении.

Навсегда...

Непокорная кровь обрела наконец-то гнездо.

«Просто любовь». Перевод М. Кудинова

И хотя для Френо это «навсегда» скорее тщетное заклинание, подтачиваемое догадками о подверженности страсти

все тому же выветриванию, хотя ему трудно забыть, что дарованное ею блаженство вернее всего есть остановка, роздых и за приливом последует отлив, когда в мозгу опять застучит томительное: «Так где же любовь? Неужто в раю?» — тем не менее из памяти не изгладится мудрость, преподанная ему любовью: «Я получаю и даю, я даю — значит, я существую». Истина, постигнутая им в близости с женщиной, но верная — и тут, в философии любви, они с Элюаром соприкасаются — и применительно к гораздо более широкой общности, к братству всех страждущих и ищущих.

Моменты, когда «люди встречают братский прием в глазах людей», для Френо вообще знаменуют собой высшие взлеты и их отдельных скромных судеб, и их совместного непокорства Судьбе. Два эти пласта существования — тот, где изо дня в день посылно сопротивляются малым невзгодам, и тот, где из века в век протекает древняя, как само человечество, схватка с не удовлетворяющим людей творением, — у Френо не отделены пропастью, а смыкаются, образуя движущееся поле истории. Само слово «братство» в его устах отсылает не к некоей отвлеченной «соборности» или просто родству по крови, а вмещает в себя прежде всего те значения, которые вложены отечественной историей, прошлым французского народа, давним и совсем близким. Гражданское чувство этого дальнего потомка бургундских крестьян и парижанина по душевному выбору, даже в языке своей лирики нередко примешивающего к изысканно-книжным оборотам говор родных краев или уличное городское просторечие, полновесно, укоренено в житейской толще. Он слишком хорошо знает, как драгоценна затейливая греза ребенка и каким подвижничеством дается иному взрослому самый непритязательный достаток, чтобы оскорбить их лозунговой трескотней или высокомерно воспарить над мелочами обыденности как над суетой сует. Но именно потому, что он не чужак в вагоне подземки, битком набитом в будничное утро обитателями предместий, едущими на работу, для него не выдохлась крепость легенды в праздничной сутолоке на парижских мостовых вечером в годовщину взятия Бастилии: «Я пою урожай Республики и опьянение братством людей на улице, у скрещенья юношеских мечтаний и вздохов веков, на свидании памяти и обещаний... И когда — не сегодня ль? — из печей будет вынут хлеб справедливости, мы разделим его меж собой, запивая вином на пиру у высоких столов. Я пью за радость народа, за право человека верить в радость хоть раз в году, во вспыш-

ку трехцветной радуги между ресниц тревоги, пью за хрупкое благоволение жизни, за иллюзию любви» («14 июля»).

Право поднять свою чару в разгар этого товарищеского застолья сегодняшних преемников тех, кто осаждал Бастилию, сажал деревья свободы под удалой уличный напев, дрался в рядах блюзников на парижских баррикадах, принадлежит Френо в первую очередь потому, что в пору, когда над Францией после мая 1940 года опустилась ночь поражения, он вместе с другими «готовил Рассвет». Бунтарские заветы предков для него — живое достояние, и каждому поколению надлежит их воспринять и приумножить, иначе они обратятся в звук пустой: «Всегда есть штурмы, которые надо возобновлять, есть песни, которые надо петь хором, есть листва и знамена, которым нельзя дать замереть, дабы не было попорно право листвы и знамен трепетать на ветру».

Среди лириков Франции середины XX века немного найдется таких, кто бы столь же настойчиво, как Френо, возвращался в своих раздумьях к революционному прошлому. Конечно, непосредственный очевидец превратностей и потрясений нашего столетия, он далек от прекраснодушных обольщений историей, как давней, так и сегодняшней. Френо рисует ее себе не прямым восхождением, а бесконечной чередой подъемов и спусков. Но не менее далек он и от тех, кто обескуражен ее далями и почитает за благо во избежание подвохов вовсе не двигаться.

В поэме «Огромная фигура богини Разума» (1950), написанной Френо еще в канун очищения Франции от захватчиков, многовековые судьбы человечества предстали как изнурительный и героический исход навстречу краю Свободы, неизменно возникавшему на горизонте и столь же неизменно, по мере приближения к нему, отступавшему вдаль. Свобода — не тихая гавань, добравшись до которой можно навеки устроиться с уютом. Она всегда то, что предстоит еще завоевать. Всякий раз, когда мятежные предместья, вдохновленные неистовой и желанной девой — богиней Разума, заставляющей вспомнить простонародную воительницу баррикад из «Собачьего пира» Барбье и с полотна Делакура, провозглашали право «человека быть богом», устремлялись на приступ тиранических твердынь и одерживали победу, они уже на следующий день обнаруживали, что вместо прежних оков их незаметно опутали другими, подчас еще более изощренными и крепкими. Их вдохновительница стараниями ловких демагогов преображалась в холодную каменную статую на площади, и у подножья истукана свора корыстных выжиг

предавалась кощунственным разглагольствованиям во славу свободы, задушенной и похищенной у народа. Рано или поздно в груди обманутых снова закипал гнев, снова сжимались кулаки, а на рабочих окраинах чистили дедовские ружья. И однажды статуя оживала, спускалась с пьедестала и опять возглавляла колонны восставших. Так было во Франции в 1789, 1830, 1848, 1871, 1944-м, так пребудет и впредь. Сколько бы поражений ни ждало в будущем, крамольный дух протеста всегда возрождается из пепла еще более юным и притягательным. Пророчеством и грозной заповедью вечного бунтарства звучат последние слова богини — последняя строка поэмы: «Я стану продолжать».

Френо не мыслит себе ни человечество, ни отдельного человека застывшим, успокоившимся раз и навсегда, в довольстве предавшимся отдыху, сколь бы заслуженным он ни был. Нет, звезда волхвов всегда впереди, жизнь, поскольку она жизнь, а не прозябание, — в вечном походе. Она подобна путешествию в горах: взобравшись на одну вершину, открываешь перед собой крутой склон, а за ним следующая гряда. И нет им конца и края. Равнины не предвидится. Важно не сникнуть, не дать коленям подломиться.

Предметное слово

Франсис Понж

Полвека с лишним Франсис Понж, родившийся еще в последний год прошлого столетия, упрямо занимался одним и тем же — с кропотливым тщанием описывал отдельные растения, насекомых, простейшие предметы. Сперва это вызывало недоуменные пожимания плечами по поводу растраты недюжинного дара и риторической изобретательности на столь, казалось бы, непозитическое дело, а потом — лавину философских толкований, исходивших как от почитателей Понжа (среди них в числе первых был Сартр), так и от него самого.

Пищу для мудреных умствований, с неизменными отсылками к учению Эдмунда Гуссерля, коротенькие натюрморты Понжа при всей их внешней незамысловатости действительно давали. На избранной раз и навсегда узкой площадке он по-своему — писательски — бился над распутыванием одного из самых головоломных узлов в той самопроверке умов перед лицом природы, к которой понуждает их в XX веке громоздкая оснащенность орудиями познания. Понж пробовал ответить на «вызов, который вещи бросают языку» как



Франсис Понж. *Рисунок Пьера Шарбонье. 1948*

отложению ценностных установок, мыслительных навыков, душевных привычек и запросов — всего накопленного культурой за тысячелетия и опосредующего сознанию доступ к естественной «самости» материальных явлений.

«Приняв сторону вещей» (так Понж назвал свою главную книгу, где собрал в 1942 году основное из написанного им за предыдущие двадцать лет), он вменил своему взгляду на них аскезу строжайшего очищения от всех вольных и невольных примысливаний. Он постарался вынести за скобки любые личные переживания-восприятия созерцателя, дабы запечатлеть наблюдаемое без преломляющих «антропоморфных» призм, впрямую, как бы тождественно. Заодно он исключил стиховые условности, затрудняющие задачу облегать словом каждый неповторимый предмет своего дотошного внимания всякий раз по-особому — плотно, без зазоров и складок. Посильно, хотя и не всегда это удавалось вполне, избегал Понж и метафорики, которая бы опиралась на озадачивающе вольную у большинства его сверстников игру воображения и потому, из-за многозначности колеблющихся смыслов, помеха в погоне за схватыванием единственного в своем роде.

Вскрывая эту самобытную единственность, Понж обычно отправляется от бесспорных подобий, но лишь затем, чтобы парадоксально развернуть их в чреду тончайших различий:

Перепончатокрылая, кошачье гибкая — под стать своей тигровой масти — с длинным телом, куда более тяжелым, чем у мотыльков и москитов, и небольшими дрожащими и маломощными крыльями, оса каждую секунду трепещет так, как муха бьется лишь в исключительных случаях (пытаясь, например, выбраться из меда или с листа липучки).

Она словно всю жизнь пребывает в истерике, что и делает ее столь опасной; в некоем экстазе восторга и иступления, что и делает ее столь ослепительной, блестящей, гудящей подобно тугой струне и тут же — жужжащей, безжалостно жалящей, едва ей угрожает опасность.

Она всасывается упоенно и сладострастно в самую сердцевину лиловой сливы или хурмы, и в этот миг она поистине великолепна: идеальное маленькое орудие вытяжения, отлично отлаженное и приспособленное. Она творец зреющей капли золотистого света, но она же и узкий луч (золотой с черным), уносящий созревшую желтизну.

Медоносная, светоносная, уносящая мед, сахар, нектар; медоточивая, лживая. Оса на краю тарелки или плохо вымытой чашки (или банки с вареньем) — само вождение. Какая ненасытность желания! Они просто созданы друг для друга! Настоящий сахарный магнетизм...

«Оса». Перевод Н. Стрижевской¹

Прозрачность, предметность, строгая прямота, отсутствие подразумеваемых смыслов или мерцающих между строк настроений, сведенность человеческого присутствия к взору, устремленному вовне, и мастерству передачи очевидного — все это для Понжа залог искомой наивности постижения вещей заново, открытия их точно впервые и вместе с тем так, как если бы они обнаруживали себя сами, без нас, в пустом помещении.

В намерения Понжа, впрочем, входило преподать еще и некий нравственный «урок вещей»: ненавязчивое приглашение причаститься — после веков заносчивого высокомерия духа — здоровой верности каждой из них своей природе, того спокойного достоинства, с каким они осуществляют свое «назначение» во вселенском распорядке:

Лишь ряд крыш
сотни раз
павших ниц

лишь дома
без окон
под листвою

¹ Переводы Н. Стрижевской из Понжа печатаются впервые.

лишь в душе
сотни раз
скрытый крик

о как мудр
тихий труд
черепях.

«Черепях».

Перевод Н. Стрижевской

Во всяком случае, именно так — согласно вложенному Понжем в свои натюрморты «наставлению» — строил он и собственную жизнь скромного издательского работника, позже — преподавателя, посвящая писательскому делу свои досуги и не желая превращать его в ремесло. Он сохранял независимость от переменчивых поветрий литературно-философского Парижа, хотя на свой лад нащупывал самостоятельный подход к иным большим вопросам мысли, заботившим многих на Западе в обстановке разрыва цивилизации и природы. И точно так же, повинувшись своему внутреннему долгу, Понж при Народном фронте был деятельным коммунистом, а в годы Сопротивления — подпольщиком, одним из сотрудников элюаровской «Чести поэтов».

Приручение вещей

Гильвик

С тех пор как в 1938 году подпись Гильвика (свое имя Эжен он в ней опускает) впервые промелькнула в печати, он прошел достаточно извилистую дорогу от лирики настороженного удивления неприветливостью окружающих вещей к лирике доверчивого их созерцания и «приручения». Гильвику случалось сбиваться с естественного шага, плутать, знал он и возвраты назад, оказывавшиеся в конце концов продвижением вперед. И все же он сумел обойтись без резкой ломки однажды им выработанного письма. Атмосфера стихов Гильвика менялась, хотя исподволь и без спешки, самый же их строй и вид оставались поразительно устойчивы.

Нагая, скупая, слегка угловатая приглушенная речь без узоров и музыкальной распевности; перворожденная свежесть высказываний самых расхожих, заурядных, повернутых остранивающе неожиданно; кратчайшая, обрывистая строка, нередко ужата до одного-единственного многозначительно зависшего слова, которое резко выступает, как это привычно и для Элюара, на разреженном пространстве

белого листа и есть простое обозначение, название того, что мгновенным рывком выхвачено из житейского потока и вдруг застыло, застигнутое врасплох и полновесное в своей отдельности; нарочитые повторы, подхваты, лобовые сшибки однородных и однорядных конструкций. Слово ложится в строку после кропотливой выверки, ощупывания, примерки к соседним, испытания на пригодность; каждая фраза обычно стоит особняком и сама рассечена неравномерными паузами свободного стиха на ничем не затененные, выпуклые, налитые плотной тяжестью частицы. Здесь всегда и во всем угадывается мастеровой, не доверяющий находке вслепую, пусть счастливой, предпочитая то, что предварительно многожды обдумано, прикинуто в уме, а затем сработано вручную и на совесть:

Я видел, как столяр
Колдует над свежим тесом.

Я видел, как столяр
Перебирает желтые доски.

Я видел, как столяр
Ласково доску гладит.

Я видел, как столяр
Подносит к доске рубанок.

Я видел, как столяр
Пахучую доску строгают.

Я слышал, поет столяр,
Доску к доске подгоняя.

Стою я у новых полок
И столяра вспоминаю.

Наши ремесла схожи:
Я ведь колдую тоже.

Перебираю слова, строгаю,
Одно к одному подгоняю.

Перевод М. Ваксмахера¹

У Гильвика раннего, тревожного, и у Гильвика позднего, задумчиво-просветленного, одна и та же хватка краснодеревщика-кустаря, ладность лирических изделий которого не сво-

¹ Здесь и далее стихи Гильвика даются в переводе Мориса Ваксмахера по кн.: Из французской поэзии. Френо. Гильвик. М., 1969.

дит на нет, а, наоборот, оттеняет их загадочно-многозначительную недосказанность.

Доискиваясь до причин столь прочных и долговечных стилевых пристрастий, обычно вспоминают о детстве и юности Гильвика. О том, в частности, что его предки — ремесленники и крестьяне из прибрежной бретонской деревушки Карнак, где рыбачил и его отец, пока не завербовался в жандармерию, чтобы избавить своих домашних от нищеты. Семья переселилась в Эльзас, когда мальчику было двенадцать (как и Френо, он родился в 1907 году). Но и до преклонных лет Гильвик, обосновавшийся в Париже с 1935 года, часто наезжал в родные места, а при случае не забывал подчеркнуть, что он выходец из сохранившей свои обычаи и язык кельтской Бретани. Свое имя произносит на бретонский лад — Гильвик, а не Гийевик, как оно звучало бы при строгом французском произношении. Карнаку он посвятил в 1961 году отдельную книгу, но и тогда, когда его стихи совсем не о Бретани, в их избегающем цветистости письме улавливают подспудную память о тамошнем море и пустынных ландшафтах, о редком кустарнике и глыбах скал, в погожий день четко выступающих на фоне прозрачных далей, о скудном неказистом быте обитателей одной из самых бедных окраин Франции.

Не менее охотно вспоминают и то парадоксальное обстоятельство, что французский язык для Гильвика вплоть до службы в армии был по преимуществу языком школы, книг (в Бретани он чаще слышал местный диалект, в Эльзасе — немецкую речь), что Гёльдерлина и Рильке он прочел раньше, чем Ламартина и Рембо. С осмысленностью взрослого открывал он во французском те грани, которые для других к этому возрасту бывают стерты шаблонностью обучения и разговорной привычкой; отсюда же, быть может, та повышенная бережность и напряженное ожидание чего-то непредвиденного, с каким он ведет стиховую кладку.

Имеет свою долю правды и еще одно объяснение, которое редко минуют истолкователи Гильвика. Сын бедняка, учившийся на медные гроши и вплоть до выхода в отставку тянувший лямку чиновничьей службы по финансовому ведомству, сперва в провинции, потом в столице, он рано заподозрил туманно-уклончивые околичности и прочие узоры праздного велеречия в никчемном щегольстве. Для налогового инспектора, да еще и потомка тех, кто от зари до зари гнул спину, зарабатывая на хлеб, слова слишком ответственны, существенны, чтобы позволить себе роскошь бросать их на ветер.

Все эти отсылки к биографии Гильвика, разумеется, не-

лишни. Однако они помогают войти в мир его лирики лишь в том случае, если в первую очередь учтена ее основополагающая и им самим четко осознанная установка, исходный творческий выбор. По природе своего дарования Гильвик меньше всего похож на птицу, поющую на ветке просто потому, что ей охота петь. Он работник, точно себе представляющий, зачем трудится и чего добивается. Слова, по его убеждению, не для того, чтобы, играя ими, сотрясать воздух, и даже не для того, чтобы ворожить, очаровывать.

Слова —
Для того чтобы знать.

Ты смотришь на дерево и говоришь: «Листва»,—
Значит, ты дерево понял,
Ты даже к нему прикоснулся,

Значит, ты с деревом вместе
Неистово тянешься к свету,
Ищешь прохлады,

И, значит,
Твой испаряется страх.

Гильвик нечасто исповедуется, еще реже проповедует и почти никогда не грезит. Он вообще поглощен преимущественно не тем, что внутри него, в лабиринтах души, а тем, что вокруг, в дебрях обступающих вещей. Вдумчиво и неторопливо прощупывает он их материальную плоть, поворачивает их то одним боком, то другим, разглядывает на свет, чтобы испытать их ревниво хранимые тайны. Вещи эти — самые что ни на есть обыкновенные: стена, яблоко, освежеванная туша, камень, птица, пруд, собака, веревка, дерево, пила:

Вонзается в ствол пила.
Плоть дерева рассечена.
Но не береза — пила
Воплями изошла.

Но как раз потому, что все эти вещи — наши близкие спутники в жизни, нельзя скользить по ним небрежным взором, оставлять их не узнанными как следует, необжитыми. «Раскапывать неведомое и протягивать людям то, что добыто ломом и лопатой слов» — эту предписанную себе задачу Гильвик намерен осуществить здесь, рядом, в пределах повседневно-житейского. А она требует ясности зрения, трезвого и открытого ума, неторопливой тщательности, простоты и меткости в попытках извлечь из-под спуда уловленное

на ощупь и, высказав, сделать явным, очевидным. Без языка оголенно прямого, точного, внятного гильвиковские раскопки были бы немислимы.

Сама по себе потребность в подобном осматривании-постижении-обживании заново того, что привычно, находится каждодневно в непосредственной близости, да еще и возводимая в ранг призвания, возникает, правда, тогда, когда окружающие предметы непроницаемы с первого взгляда, когда наблюдающий и наблюдаемое вдруг утратили естественное взаимосоотношение, замкнулись в себе отчужденно и недружелюбно. Гильвик пришел в поэзию высказать свою боль от нарушенной, распавшейся сопричастности с вещами, утраченного единства личности и обездушенной материи, с уязвленным чувством сиротливой покинутости в просторах природы.

За хмурым безмолвием вещей ему чудилось не просто равнодушие, но затаенное недоброжелательство, а то и прямая угроза. И он всегда начеку, весь в опасениях перед коварством их выходок, каверз, покушений. Выжженная, потрескавшаяся почва, пучина океана, откуда порой вылезают дремлющие там ископаемые пугала, пруд, плюющийся всякой дрянью, домашняя собака, вдруг переродившаяся в дикую зверюгу, и даже кухонная утварь, норовящая выскользнуть из рук, — враждой веяло от слишком многого, во что всматривался и до чего дотрагивался ранний Гильвик — создатель книги «Из воды и глины», принесшей ему первый успех:

Край камней и кустарника, скалы,
Раздраженные засухой.

Земля —
Воспаленная глотка,
Жаждающая молока,
Земля —
Одинокая женщина,
Тоскующая по мужчине,
Холмы —
Муравейники,
Ошпаренные кипятком,
Бесплодное чрево земли,
Медная музыка...
Лик
Судьи.

«Лик»

Дата выхода в свет этой книги — 1942 год — многое поясняет: вырвавшийся на волю злой хаос истории безнаказанно

бесчинствовал на французской земле, и с ним пока не было сладу. Мучившее Гильвика ощущение распавшейся связи человека и мира было сродни той тягостной незащищенности перед лицом грозных потрясений, на какую обрекли его соотечественников недавний разгром и бесчинства захватчиков во Франции. Одно из свидетельств духовного климата тех лет и уже тем самым обвинение врагу, стихи Гильвика, ставшего вслед за Элюаром в переломном 1943 году коммунистом, недаром печатались (под псевдонимом Серпьер) в элюаровской «Чести поэтов». Через несколько лет, когда миновала пора подцензурных намеков, Гильвик в сборнике «Исполнительный лист» (1947) предъявит прямой счет палачам Орадуров за учиненные ими зверства и разрушения. И во весь голос скажет об ужасе, гневе, о долге возмездия и бодрствующей памяти, к которому взывают груды трупов во рвах и братских могилах:

Здесь нет
Покойников,

Ни здесь, ни там — нигде
Не обретет покоя

То, что осталось,
Что останется навеки
От этих тел.

«Бойня»

Каким бы болезненно щемящим ни было подчас у Гильвика сознание своей уязвимости, затерянности, оно рождало, вопреки тоскливым страхам, еще и тягу изжить, преодолеть этот разрыв. Недобрые козни иных вещей не сделали его глухим к приветливым позывным, исходящим от других. Наряду с изнанкой, все имеет свою лицевую сторону. Дождь месит непролазную грязь, он же наливает тугие щеки помидоров. Камни умеют улыбаться, из-под снега пробивается цвет-ток. По соседству со зловредными чудищами обитают чудища добрые, и они тоже иногда пробуждаются:

Есть очень добрые чудища,
Они садятся рядом с вами за стол,
И ласково смотрят на вас,
И сонно кладут на вашу ладонь
Свою мохнатую лапу.

Как-нибудь вечером,
Когда вселенная станет багровой,
Когда бешено вздыбятся скалы,—

Они проснутся,
Эти добрые чудища.

«Чудища»

Надо, следовательно, уметь услышать «крик прорастающих зерен», разорвав завесу незнания. И для этого прибегнуть к испытанному поколениями орудию — слову, тому самому, которое ведь и сотворено и дано нам, «чтобы знать». Уже просто назвать — значит для Гильвика приступить к освоению, к вышелушиванию ядра истины из скорлупы кажимостей, пробиться сквозь сумрак, застилающий глаза и внушающий опасения. Бесхитростное обозначение вещей само по себе помогает рассеять тревогу смотрящего перед неведомым, «испаряет страхи». Есть что-то от ритуального священнодействия в том, как Гильвик произносит слова, — он будто снимает с жизни злые чары, расколдовывает ее доброту. Только этот магический обряд не шаманство, здесь раздвигает границы своих владений разум. Гильвиковская лирическая рентгенокопия вещей есть причащение к ускользающей от поверхностного взгляда работе, которая безостановочно идет в каждой клеточке мироздания и в ходе которой благоприятствующие человеку силы сошлись в схватке с силами, на него посягающими.

Да! Струится вода, и дерево ждет.

Струится вода по жилам земли,
Струится она под древесной корой.
И дерево ждет.

Просвечивая плотную вещественно-житейскую толщу, угадывая напор древесных токов в прожилках ствола и трепет плоти в замершем листке, Гильвик по-своему претворял завет Гийома Аполлинера, столь привлекавший потом и Элюара: «Исследовать доброту — огромную область, где все затихает».

Подобное пытливое созерцание менее всего созерцательно и совсем не похоже на исключение личности самого созерцателя, как это бывает у Понжа. Гильвику мало остраненно любоваться розой, она вызывает у него предвкушение нежного лона, он познает ее, как познают женщину. Сказать о нем «смотрит» мало, взгляд его — это почти физическое прикосновение, отталкивание или объятие, ожог или ласка. Прозревая потаенную сердцевину вещей, он ее осязает и своим взглядом-прикосновением словно бы побуждает потянуться ему навстречу. Он их приручает, «заарканивает» и, «при-

жимая добычу, глядит, как, выбиваясь из сил, торопится время к нашему берегу сквозь века и туман». В ходе подобного овладения внутренним движением вещей Гильвик постепенно перестает видеть себя среди них изгнанником, жертвой их посягательств. Мало-помалу он обретает уверенность и обзаводится самочувствием хозяина судьбы:

Когда мечешь сено в стога,
Перед тобою — простор.

Когда мечешь сено в стога,
Вилы в руках горячи.

.....

Когда мечешь сено в стога,
Солнце огнем горит.

Когда мечешь сено в стога,
Смерть далека,
Жизнь дорога.

«Достичь» (1949), «Земля для счастья» (1952) — сами заголовки послевоенных книг Гильвика, в те годы ближайшего попутчика Арагона и Элюара, подразумевают: людям дано оздоровить жизнь вокруг себя, сократить владения горя, раздвинуть пределы доброты, не просто наладить приятное согласие с отдельными вещами, но и перестроить сам порядок вещей — «переделать ночь в ласковый день», «во владениях льдов вырастить розу». «С каждым днем чуть побольше радости, с каждым днем чуть поменьше беды» — таким видится ход дел на земле тому, кто еще вчера, бывало, замороженно каменел перед жутью призраков, мерещившихся отовсюду при наплывах смятения.

В столь радужных надеждах был, впрочем, — из-за вполне понятной, но чрезмерной поспешности — соблазн спутать желаемое и уже завоеванное. Гильвик и в самом деле поддался этому искусу в сонетах 1953—1954 годов. Мечта отдает в них прекраснотушеством, изыскатель, не боящийся острых углов, впадает в благодетную близорукость, рисуя себе в превратном розовом свете положение дел и у себя в стране, и особенно за ее рубежами. Мысль Гильвика, по природе своей прерывисто пульсирующая, нуждающаяся в речевых сдвигах и сбоях стихового ритма, выравнивается принудительно-жесткой сонетной структурой и утрачивает упругость, свое шершавое обаяние. Он подтвердил тогда (как и позже, в своих переводах из Шевченко, венгерских, русских, грузинских поэтов)

свою версификационную культуру, не без блеска справившись с трудностями сонета. Но, по собственным его словам, попытка «тянуть лук за перья, чтобы он скорее рос», не принесла ожидаемых плодов. Выбитый этим занятием из колеи, вынужденный вскоре, после 1956 года, не без горечи протрезвления переварить правду о действительной истории нашего века, Гильвик надолго замолчал.

На очищение от заемных гладкописи и гладкодумия ушло пять-шесть лет. Зато, окрепнув в сопротивлении кризису, лирический дар вернулся к Гильвику в своей зрелой щедрости. «Карнак» (1961), «Сфера» (1963), «Вместе» (1966), «Город» (1969), «Перегородка» (1970), «Зарубки» (1971), «При сем прилагается» (1973), «Надел» (1977), «Другие» (1979), «Востребования» (1982) — книги следовали одна за другой. В них по-прежнему узелок за узелком вывязывался давний разговор-раздумье о встречах с вещами. Разве что вещи теперь берутся масштабнее, часто уже не вещи, а стихии — море, солнце, ветер, огонь; разве что затекстовые горизонты лирической миниатюры свободнее распахнуты в философскую ширь. Да и сам испытующий и пристрастно выпытывающий истину созерцатель теперь спокойнее, ровнее, хотя он и не воспаряет над упрямыми очевидностями, не предается головокружительным обольщениям. В его ясной настороженности не подозрительная опаска, а чуткое внимание к богатой изменчивости сущего.

Море без плоти —
Плотное,

Море без губ —
Ласковое.

Без языка —
Кричащее,

Без кожи —
Дрожащее.

*

Отец твой —
Безмолвие.

Долг твой —
Движение

Отказ твой —
Туман.

И твои сновидения.

Гильвик не забыл о беде, разрухе, поражениях, злобе, смерти. Однако твердо знает, что шарахаться от них и причитать бесполезно, что с ними призваны совладать труд, душевная честность и настойчивое терпение. Благодарное, хотя отнюдь не идиллическое «приемлю», обращенное ко всему живому, воцаряется в поздней его лирике. Исследуя предметы, тела, все сущее своим задумчиво-пристальным дознанием в упор, разгадывая их тайны, он прежде всего старается нащупать братские узы между ними и собой, свое кровное родство с вселенской жизнью. Он не спешит одухотворить материю, не навязывает ей себя. Он обнаруживает и бережно приручает ее собственное «ласковое пламя», пробует причаститься всех тех благ, какими природа одаривает человека. Они ему в поддержку и помощь, служат краеугольным камнем доброго с ним содружества.

Я прислушался —
То была птица,
И птица пела.

.....

Думаю, птица заранее знала,
Что я здесь пройду.
Об этом заранее знали деревья,
Знали поля,
Дороги и небо.

Я чувствовал, что я тоже
Частица деревьев, полей, неба,
Частица доверия, которым все они дышат
В эти погожие дни.

А птица — она мое эхо,
Мой двойник
Или просто — я.

Гильвик не раз возвращался к мысли: «Спокон века поэты даже в разгар стенаний, криков и слез призывают праздник и предуготовляют его... Певцы, насмешники, волшебники, чародеи, они, говоря о беде, на самом деле возвещают то, что грядет ей на смену». Они «зажигают священный огонь... который придает величие и благородство нашей жизни, озаряет трепетной радостью, трагической радостью ее горестные и

значительные дни. Это тот самый трепет, что рождается, когда человек достигает границ своего существа и пробует их преступить, а разум подбадривает его и следует за ним, в то же время страшась заблудиться... Поэтам, изобретателям и носителям трагической радости, изобретателям и носителям священной радости, дела хватает».

Извечные золотые сны об одомашненном мироздании, о празднике по всей земле. Скептические умы отмахиваются от них как от убаюкивающей сказки. Гильвику они помогают бодрствовать, изо дня в день приручая неподатливые вещи.

Делая их друзьями.



Среди старших, как и младших, братьев Элюара по лирике во Франции нашего столетия немало, конечно, и таких, кого встроить в созвездье лиц вокруг него прямых поводов вроде бы нет — судьбы их не пересекались, далеки они от Элюара по складу дарования, а порой и противоположны. Преемства, непосредственных соприкосновений, учебы у признанного мастера тут не просматривается, зато очевидна непохожесть друг на друга. Но она-то в подобных случаях как раз и ценна. И чем она резче, тем отчетливее пролитый ею дополнительный свет на самого Элюара, да и каждого очутившегося с ним в соседстве. К тому же ведь неповторимость писательского слова совсем не исключает близость в деле, которому оно служит.

Нередко же и напрямую подразумевает.

Наведение мостов

Жюль Сюпервьель

На протяжении всех шестидесяти лет своего писательства, во времена, когда по французской словесности одна за другой прокатывались волны очередных «авангардов», Жюль Сюпервьель (1884—1960) с упорной уклончивостью держался в стороне от запальчиво поисковых веяний в куль-



Жюль Сюпервьель. *Рисунок Мадлен Буше*

туре и мысли XX века, а его лирика производила обычно впечатление опоздавшего родиться детища прошлого столетия. Нужна была чуткость Рильке, чтобы различить за лишенной ухищрений милой сюпервьелевской «старомодностью» крайне уместную — насущнейшую для обстановки стремительных перемен и исторических потрясений — добрую волю «строителя мостов в пространстве» к поддержанию «преемственности над бездной».

Сюпервьель происходил из семьи французов, обосновавшихся когда-то в Монтевидео, в детстве приехал учиться в Париж и уже в 1900 году, почти подростком, выпустил первую книжку, где ученически подражал своему земляку Лафоргю. Доброволец на войне 1914 года и французский гражданин, он вместе с тем сохранил и уругвайское гражданство, не раз возвращался в латиноамериканские края, порой живя там подолгу. В Уругвае застала Сюпервьеля

и весть о поражении Франции в мае 1940 года. Расстояние не смягчило испытанной боли, и два года спустя его «Стихи о Франции в беде» — скорбные и нежные сыновние послания к матери в разлуке — окольно, через Швейцарию, достигли Парижа, где ходили по рукам наравне с книгами Элюара, Арагона, других подпольщиков Сопротивления.

Париж, открытый город,
Твоя душа живая,
Томясь, исходит кровью,
Как рана ножевая.

Как будто в яме черной,
Под окрики штыка,
Струится удрученно
Французская река.

И льется с неба мрак.
Ведь было бы изменой
Струить лазурь над Сеной,
Когда в Париже враг.

«Париж». Перевод М. Ваксмахера

Сюпервьель-поэт (а он еще и прозаик, драматург, сказочник) — негромкий, перемежающий обыденность грезами или легендами, певец привеченной лаской Земли и своего душевного родства со всем, что составляет мироздание: звездами и недрами, растениями и животными, океаном и минералами, родными, живущими с ним бок о бок, и обитателями дальних стран. Собственное тело и душа кажутся ему малой клеточкой необъятного творения, в которой непрерывно пульсируют те же токи, та же жизнь. Вслушиваясь в биение своего сердца, он ловит шумы из безбрежного космоса и в свою очередь дружески окликает жаркие пустыни, полярные льды, морских рыб, лесных зверей:

Только трону я коробку
Из сосны высокоствольной,
Как застынет в чаше леса,
Глядя на меня, олень.

Друг мой нежный, друг мой робкий,
Чем могу тебе помочь,
Через щель моей коробки
Устремляя взоры в ночь?

Просекой твои зеницы
В глубь вселенной залегли.
Тонкие твои копытца —
Целомудрие земли

«Олень». Перевод Б. Лившица

Для подобной переключки Сьюпервьелю нет надобности переходить на крик — века и дали не помеха беседе, которая ведется непринужденно, по-братски доверительно. И хотя мосты душевного братства во Вселенной, упорно наводимые Сьюпервьелем, другого рода, чем узы товарищества «строителей света» у позднего Элюара, они тоже вызов отчужденности одиночек. К их перекидке тоже побуждает надежда по-своему разомкнуть кругозор личности до «горизонта всех». Сьюпервьель бывал печально серьезен, тревожен, лукаво шутив, но всегда он душевно открыт, приветлив. В минуты радости он не теряет головы, в трагические минуты — а ему были ведомы ужасы пустоты и смерти — не рвет на себе волосы.

Ночное чудище, лоснящееся мраком,
Прекрасный зверь в росе других галактик,
Ты кажешь морду мне, протягиваешь лапу
И недоверчиво отдергиваешь вновь.
А почему? Я друг твоих движений темных
И проникаю в глубь клубящегося меха,
И разве я не твой собрат по мраку
Здесь, в этом мире, где, захожий странник,
Держу стихи перед собой, как щит?
Поверь, тоска молчания понятна
Нетерпеливому, заждавшемуся сердцу,
Что в двери смерти горестно стучит.
Услышав робкие удары в стенку,
Смерть переборами его предупреждает:
— Но ты — из мира, где бояться умереть.
Глаза в глаза впериw, неслышно пятясь,
В бестрепетную мглу ушло, исчезло...
И небо вызвездилось, как всегда.

Перевод Э. Линецкой

Частенько Сьюпервьеля укоряли в повествовательности, недостаточно упругом и слишком гладком, «простоватом» письме, нежелании посягать на «дедовские» правила. На все такие упреки он со спокойной улыбкой отвечал, что не сочиняет «ребусов для разгадывателей тайн», у него «рассказчик держит под присмотром лирика» и что он вообще «из рода часовщиков, а потому заботится о содержании стихового механизма в порядке». Упорядоченность слога

и размера вырастала у Сюпервьеля из его добротного доверия к жизни, отнюдь не праздного в своей заботе о сохранности ее скреп.

Противостоять катастрофе

Пьер Жан Жув

Пережив в 1924 году крутой духовный переворот, Пьер Жан Жув (1887—1976) отрекся от своих предыдущих сочинений, где славил на заре XX века научно-техническое преобразование рода людского и пел — в лад со своими друзьями по кружку «унанимистов» Жоржем Дюамелем, Жюлем Роменом, Шарлем Вильдраком — благорастворение личности в городских человеческих множествах. Война 1914 года порушила эти прекраснотушные обольщения: Жув, как и Элюар, понял им цену, работая в лазарете, где искалеченные снарядами осколками лежали вперемешку с отравленными газами. А вскоре из-за болезни легких он попал в Швейцарию, подружился здесь с Роменом Ролланом, в своей тогдашней пацифистской публицистике — как прозаической, так и стихотворной, несущей следы учебы у Уитмена, — предал проклятию братоубийственную бойню и оплакал ее жертвы:

...Я пою великую песнь о незаконном убийстве.

Никому не должно быть прощено оно, никому не должно быть забыто.

Я исполнен рыком и яростью, я пишу эту песнь страдания,

И нескончаемо разворачивается нескончаемое зрелище,

Заполняя душу и мысли и живущих, и только рождающихся.

Вижу миллионы голов, низко гнувшихся в траншеях,

Слышу миллионное эхо стрекочущих пулеметов.

О, эти населенные траншеи, — мертвецы, лежащие рядом!

Не навек ли так будут лежать эти мертвые рядом с живыми?

И дальше, там, позади этих мертвых и этих живых, еще

Шесть великих народов —

В голоде и надменности, и лжи, и безобразии.

«Европа». Перевод А. Эфроса¹

Разочарование и в цивилизации, чреватой подобными приступами истребительных страстей, и в надеждах от них избавиться привело в конце концов Жува к далекой от благостности, мучительно смятенной вере: «...религиозная

¹ Современная революционная поэзия Запада. М., 1930.

перспектива есть единственный надежный ответ на ничтожество нашего времени».

«Бессознательное, спиритуалистическое, катастрофа» — три кита, на которые Жув после этого перелома собирался опереть если не все, что писал (а ему принадлежат еще и романы, музыковедческие эссе, переводы из Гёльдерлина и Шекспира), то свою лирическую вселенную. С тех пор и до конца дней он в своих стихах — судорожно напряженных сгустках черного пламени желаний и ослепительного света мистических зарниц — замороженно обследовал «бесчисленные геологические пласты» собственных душевных недр. В отличие от сюрреалистов, тогда же открывших для себя подсознательное по Фрейдю, истолковав, однако, как кладезь чудесного и вознамерившись черпать оттуда одни сокровища, Жув — почти клинический аналитик вожделений подпольного нутра: эротического влечения и тяги к смерти, пробующий одолеть их власть прорывом к одухотворенно-священному. Жажда очищения от греховной скверны снедала его так, что здесь подходит скорее слово старинно-церковное — алкание:

Дай сумраку гробниц и монастырской кельи
Величье жаркое в молчанье черных роз,
Дай свету засиять слепящим блеском далей,
Что скрыты от людских непосвященных глаз,
И смысл их красоты непостижим для нас,
И дай явить свой лик
Невинной плоти, прочь отбросивши покровы,
В невидимом краю, где в девственных лучах
Невинною, как встарь, она пребудет снова,
И мысли дай слететь на крыльях на вершины
Деревьев, что замрут, склонясь в грядущий миг.

Перевод Н. Стрижевской

Лишь однажды удалось Жуву, самому «бодлеровскому» из французских лириков XX века по мучительной игре своих взаимоподогревающих, взаимопогашающих, взаимоперетекающих страстей, всерьез разомкнуть круг его внутренних терзаний, настолько непохожих на лучезарные грезы влюбленного Элюара, что разница сделала двух этих певцов любви прямо противоположными друг другу. Очередная война повлекла за собой, однако, встречу крайне далеких во всем мастеров еще раз — в духовном противостоянии катастрофе. Из Швейцарии, куда уже немолодой Жув вновь уехал после поражения Франции в 1940 году, голос его прозвучал непривычно — с граждански-патри-

отическим пылом и крепостью. «Поэзия ничем не ограничена,— писал он тогда.— Почему же ей не проникнуться национальной трагедией и не выразить ее... Борьба поэзии против катастрофы...— это борьба за незыблемые ценности, прежде всего за само существование и продолжение нации и ее языка, далее — за идею нации, а для нас, французов, это Свобода». Среди высших достижений французской патристической лирики тех лет, в одном ряду с элюаровской «Свободой», была ода Жува в честь трехцветного государственного знамени его родины:

Тебя я вижу вновь натянутым, как парус,
Широкий щедрый шелк без складок и морщин,—
Три яруса твоих, и каждый ярус — ярость:
Сладчайшее из чувств, глубокое, как гимн.

Взвывавший к сердцу цвет был красным — нет, вернее,
Увядшим розовым — не розы лепестком,
А несколько иным — тоскливей, лиловее,
Таким, как сквозь века загубленная кровь

Марата. Белый цвет чуть видной желтизной,
Патиной времени с поверхности картины
И смерти кротостью
Закатной полосы смягчал багряный зной.

А синий жёсток был, как очи высоты,
Как непроглядность сфер, в плену держащих бога...
О, беспощадный цвет вдоль древка боевого,
О, неба синева бездонной чистоты!

Но главным был Глагол: тысячеустым словом
Роптала и звала, напутствовала ткань,
Поникшему в борьбе приказывала — встань!
Шептала, как любовь, как злоба, проклинала.

Из золоченых букв, своим смущенных блеском,
Ковался лемех слов, которым власть дана
Вздымать пласты земли,— и содрогалась жалость
От боли, что земля претерпевать должна.

И в выкриках мужчин, и в лепете детей —
Ты, огненный Глагол, начало всех Историй,
Сжигающий дотла оплоты и устои,
Чтоб прах развеять их над ржавчиной цепей.

Честь, выполнив свой долг, попрала муки, страхи...
Великих жертв призыв, пронизывая твердь,
Взмывает с алтаря кровавой, липкой плахи,
И знамя говорит: Свобода или Смерть.

«Куску ткани». Перевод А. Эфрон

Среди певцов французского Сопротивления Жув почитался как патриарх того мощного отряда стихотворцев-католиков, чье христианство обернулось воинствующей защитой заповедей милосердия против попрания захватчиками всех святынь человеческих и божеских. И благословением оружия справедливых мстителей, спасавших страну от позора поработченности. В ту пору из всех святых церковного календаря Жуву, как и многим его соотечественникам-единоверцам, ближе других был рыцарь Георгий, копьем сразивший дракона, а богоматери всех страждущих и скорбящих он поклонялся с тем же рвением, что и Марианне — деве-вдохновительнице республиканского вольнолюбия и мятежного повстанчества.

Ручная работа

Пьер Реверди

Успевший еще к исходу первой мировой войны составить себе доброе имя в авангардистских кружках Парижа, Пьер Реверди (1889—1960), подобно Максу Жакобу, вскоре сбегал от надвигавшейся славы, которой молодежь следующего — элюаровского — поколения готовилась увенчать этого дерзкого экспериментатора с повадкой старинных умельцев-ремесленников, младшего друга Аполлинера, Брака, Пикассо. С 1923 года он навсегда поселился в укромной деревушке близ монастырской обители.

На сей раз упрямое «пустынничество» вызывалось, помимо побуждений вероисповедного толка, властной потребностью потомка кустарей с их несуетно-патриархальным житейским укладом и духовным здоровьем в том, чтобы спокойно сосредоточиться на собственном заветном труде, отстранившись от столичной «ярмарки тщеславия». Далекая от махровой почвенной оголтелости, однако непреклонная защита добротных корневых ценностей, обеспечиваемых ручной работой, независимым размышлением и близостью к земле, — стержневое умоностроение Реверди, которого больно ранили сумятица нравов и душевно полая громада промышленно-политиканской цивилизации XX века на Западе. В грозный исторический час, когда исчадие всего самого и ней смрадного и свирепого обрушилось на Францию гитлеровским нашествием, эта приверженность Реверди к простым нетленным устоям помогла ему в одиноком самозаточении, вопреки ужасу перед кошмарами разгрома, прийти вместе

с многими своими соотечественниками к нравственному сопротивлению, набухающему праведным гневом и жадой освободительного дела.

Охота начата в испуге бьются крылья
Забота палачей все сделать втихомолку
И у тебя в груди сплошная глыба льда
Прозрачная как небосвод в июне
В твоих глазах опавшая листва
И списки красные казенных накануне
Вдоль берега гуляет полумрак
Закат зловеще липнет к парапету
Ни огонька в глухих провалах окон
И чернота густая растеклась
Как кровь
И затопила город
Тревожный трепет оскверненных крыльев
Лишенных тупо
Права на полет
Бездушный ржавый скрежет смерти
Потом покой
Рука в перчатке глины
Рывок последний сердца
Последний вздох судьбы
Горит святое в очаге полено.

«Голосом чуть приглушенным». Перевод М. Ваксмахера

Лирика Реверди кажется зашифрованной из-за своей сжатости, внутренней уплотненности подчас донельзя, до темноты. Он чурается всякого повествования, логических переходов, облегчающих подсказок, привлекательных узоров, сухо обнажая очищенную с кропотливой выверенностью суть переживаний, дум, впечатлений — их костяк. Разнородные подробности, выхваченные мгновенным озарением чувств где-то на пересечении внешнего жизненного потока и потока душевного, здесь взвешено отобраны и затем без малейших перемычек и швов сбиты друг с другом:

Весь воздух просверлен
В гнезде
И на изгибе
Над хриплым флюгером близ труб
И этот клад
Еще извивов ряд.
И время чуть задето,
Когда летит авто там где-то вдалеке,
На стыке островов
Бесследно на тропе больших течений ночи
Гремят бубенчики среди улицы,
И шум,



Пьер Реварди. *Рисунок Хуана Гриса. 1919*

Проходит шествие,
Иль эта кавалькада
Кортеж под аркою круглящейся небес?
Стрела колеблется, отодвигая
Историю и всех, кого забыть легко.

«Триумфальная арка». Перевод Б. Лившица

В своем образотворчестве, а оно у Реварди цементирующий раствор всей стиховой кладки, он следовал правилу: «чем отдаленнее друг от друга сближаемые предметы и чем вернее угадана их связь, тем сильнее образ». Подобные метафоры изумляют своей неожиданностью, нанося удар по привычному взгляду на окружающее, а их гроздья, полученные путем столь же непредсказуемо вольного сопря-

жения, подразумевают готовность воспринимать их и созерцать безотносительно к любому внешнему сходству с естественным порядком вещей — как совершенно самостоятельную рукотворную действительность. Реверди в этом смысле довершал, договаривал до конца начатое во Франции еще Бодлером перетолковывание классического принципа подражания природе, когда заявлял: «Природа — это я». И вслед за Аполлинером, в лад с Элюаром, своим единомышленником по оспариванию аристотелевской установки на «мимезис», пояснял, что стремится творить с независимостью движущегося ледника, разыгравшегося моря или плывущих в небе облаков, а создаваемое им призвано воздействовать на нас столь же безусловно и непреложно, как сама очевидность жизненных явлений. Поэтому мысль в его стихах редко высказывается прямо, в открытую, чаще она растворена в «языковом предмете» — прочном, упругом, почти осязаемом на ощупь, как физическое тело:

Движение руки
 Как листьев трепетанье
И холодок с реки
 И чей-то оклик дальний
В молчании густом
 Где ни единой складки
Ладонь рассветных слез и отмелей перчатки
 Волна тревожит гладь
Проходит борозда
 И небо еле живо
 Устало солнца ждать
К дороге дерево клонится вопрошая
Машина как в дыру летит за горизонт
Все стены тянутся и сохнут на ветру
И прячет под мостом лицо тропа глухая
 Когда чуть слышен лес
 И ночь порхает с ветки
Средь мертвенной листвы где теплится дымок
Заката спящий глаз
 Последний отблеск краткий
Стальная нить небес
 Роняет крик касатки.

«В ослепительном свете».
Перевод В. Козового

Слово тут выпукло, поистине вещественно — это не изливающая себя и поющая, а оплотнившаяся духовность.

Журчанье родника

Рене Ги Каду

Сын провинциального учителя, Рене Ги Каду (1920—1951) и сам всю свою недолгую жизнь учительствовал в деревушках западной Франции. Столь частый в нашем веке разрыв между утонченной культурой, книжной и городской по преимуществу, и несуетной изначальностью сельского быта и трудов коснулся на первых порах и Каду. Однако вызвал у него внутреннее неприятие, тягу восстановить распавшееся единство природы и духа, детства и цивилизации, скромных житейских ценностей и лирической исповеди:

Я не верю в чудеса Лурда,
Верю в погожий день,
И в сборщиц лугового шафрана,
И в веселых, невзрослых людей.

И бог в небесах мне совсем по нраву,
Когда, лицо над миской ладоней склоня,
В черную похлебку земли он кладет приправу —
Соль из глаз проснувшегося дня.

«Верую». Перевод Э. Линецкой

Постепенно вокруг Каду и его товарища Жана Буйе, обитателя городка Рошфор на Луаре, сложилось содружество единомышленников — так называемая «рошфорская школа». У «рошфорцев» не было строгой общеобязательной платформы. Но все они присоединялись к намерению вывести отечественную лирику из дебрей головных мудствований и чрезмерных ухищрений, оздоровить, вернув ей сердечную теплоту, добрую улыбку, прелесть непосредственного и естественного переживания того, что рядом, под рукой, достаточно лишь как следует взглядеться, вчувствоваться. «Сегодня у поэзии болит голова, — писал еще до возникновения «школы» один из ее будущих приверженцев, Морис Фомбёр. — Сюрреалисты заставили ее страдать острой и постоянной невралгией. Омоем ее, очистим, выведем на прогулку в леса, в поля, овеваемые ветрами. Прислушаемся хотя бы немного к нашему сердцу... И пусть на земле будет свежесть — поэзия капель росы».

После 1940 года кружок «рошфорцев» стал одним из очагов нравственного отпора профашистским поветриям в тогдашней умственной жизни Франции, как откровенным, воинствующим, так и прикрывавшимся приспособленческим ло-



Рене Ги Каду. Автопортрет. 1948

зунгом «лучше жить на коленях, чем умереть стоя». Даже в тех случаях, когда патриотическая гражданственность не получала в сочинениях друзей Каду прямого выхода, они разделяли его убеждение: «Жить с провалившимся брюхом — может быть; жить, ползая на брюхе, — никогда».

Сам Каду в ту, по его словам, «мертвую пору», откликаясь с болью на доходившие к нему в тихое уединение вести о расправах и казнях, одновременно не переставал звать к тому, чтобы «подняться до вершин любви к человеку», «приобщиться к вещам простым и прекрасным». И так же, как это бывало обычно у позднего Элюара, заповеди доброй воли Каду несли в себе отповедь бесчинству злых исторических страстей.

В мире ночь
Темноту переполнили тени
Черно-маковой кровью залиты ступени
Безымянный мертвец отравляет поля.

Плачут женщины где-то
В ржавой каске давно проросли пустоцветы
Пахнет свежей травой
Немигающим взглядом глядит автомат из-под пня
Палец держит на взводе ресницы огня
Кто-то снова воюет на снежном просторе
А другие с порога коллежа отправились в море
На стволах обливаются кровью распятых тела
Хлеба нет
Бог оставил хозяев пустого стола.

.

Сохрани до конца
Всю доброту лица
Твою землю спасет лишь последняя пуля
И друзья твою руку возьмут выходя из кольца.

«Европа». Перевод К. Азадовского

Задумчивая беседа Каду с самим собой — всегда противовес лихорадочно-угарному смятению, хотя тревоги, душевная тоска, невзгоды и ужас перед стучащейся у порога смертью вовсе его не минуют. Он ищет опереться, однако, на мудрость непритязательного довольства доступно-обыденным и находит вокруг себя обнадеживающие источники доброты, покоя, радости:

Вдалеке виднеются красные черепицы.
Морщины ветра призрачны и случайны.
Целый мир за окном начинает кружиться,
И сердце утра не имеет тайны.

«За дверью». Перевод М. Кудинова

«Я хотел, чтобы имя Каду,— сказал он однажды,— звучало как журчанье прозрачного родника меж камней». Просветленное и умиротворенное жизнеутверждение посетило лирику Каду не сразу, хранило следы преодоленных печалей. И все же к концу его пути, вопреки неизлечимой болезни, оно возобладало в негромкой песне дружбе, супружеской нежности, домашнему уюту, своей работе, равно как и шорохам ночи за окном деревенского дома, росе на деревьях и кустах, зреющим хлебам — безыскусному счастью причащения даров «Растительного царства», как озаглавил Каду свою предсмертную книгу.

...Я любил свое «я»

В ослепительном блеске растительной жизни
Существом в ореоле пшеничных кудрей
Жизнь моя лишь вдали от меня начиналась
Там где чибисы в небе неслышно скользят
В перезвоне бубенчиков утро промчалось
Те же стены в известке морочили взгляд
Одинокая спальня в пустой оболочке
И кроватная сетка лишенная птичьих рулад

Но любил я себя как дитя на ладонях сидящим
И сжимающим солнце в горсти
И вдали от себя я умел себя вновь обрести
Свежим ветром сквозь ванты поэм шелестящим.

«Я всегда жил в домах...» Перевод Р. Березкиной

Державная поступь легенды

Сен-Жон Перс

Не желая ставить на своих книгах то же самое имя, что и на служебных бумагах и государственных соглашениях, французский дипломат Алексис Сен-Леже Леже (1887—1975), с годами достигший высоких должностей, сочинил себе подпись Сен-Жон Перс, к загадке которой обычно пробуют подобрать ключ, вспоминая о его вкусе к ветхозаветной архаике и еще более древним цивилизациям.

Сен-Жон Перс не упустил возможности, выпавшей ему по работе, пройти по следам этих цивилизаций непосредственно. Уроженец Гваделупы, завязавший в пору учебы во Франции дружбу с Клоделем, Жаммом, Валери, он в 1916 году получил свое первое назначение секретарем посольства в Пекин и воспользовался этим, чтобы объехать Китай, Японию, Корею, Индонезию, попасть на острова Полинезии и в пустыню Гоби. С тех пор, куда бы его ни забрасывали служба и судьба, он впитывал впечатления от местной природы, культуры, нравов, утвари, вырабатывая свой горный без отрешенности взгляд на вещи и текущую историю сквозь просторную сетку земных широт и былых веков. Когда в 1940 году вишистское правительство, припомнив ему резкие возражения против мюнхенского сговора западных стран с гитлеровской Германией, лишило его французского гражданства, а все изъятые при обыске в его парижском доме рукописи пропали, он нашел пристанище в Америке, откуда вновь и вновь предпринимал дальние путешествия. В 1960 году Сен-Жон Персу, чьи сочинения дотоле затрудняли и круг избранных ценителей, была присуждена Нобелевская премия, принесшая ему мировую славу.

Обширнейшие запасы увиденного, пережитого, обдуманного в самых разных уголках света, серьезные познания в археологии, ботанике, философии, в истории религий, ремесел, учений, обычаев Сен-Жон Перс мифотворчески переплавил в свой философско-лирический эпос вселенной и человечества. Песня и сказ, хвала и предание, исповедь и летопись здесь всегда сплетены, посвящены ли отдельные книги



Сен-Жон Перс. *Рисунок Пьетро Лаззари. 1949*

этой оды-эпопеи детству в патриархальном раю, среди щедрот тропического сада, моря и неба («Хвалы», 1911); покорителям земель, закладывающим в пустынях города, но пренебрегающим оседлостью и готовым сняться завтра в поход к другим манящим далям («Анабасис», 1924)¹; ски-тальческому уделу чужестранца, прикованного всеми помыслами к родному дому и своим близким в беде («Изгнание», 1942); непрестанной работе космических стихий («Ветры», 1946); шествию народов дорогами тысячелетий («Створы», 1957); трудам сменяющих друг друга поколений ратоборцев и строителей («Хроника», 1960) или прозрениям пытливого духа («Птицы», 1962)². Сущее всякий раз предстает у Сен-

¹ С.-Ж. Перс. Анабазис. Перевод Г. Адамовича и Г. Иванова. Париж, 1924.

² Попытка представить различные моменты этого творчества, от раннего до совсем позднего, была предпринята у нас в кн.: Сен - Жон Перс. Избранное. Перевод Инны Погожевой. М., 1983.

Жон Перса как непрерывно становящееся преемство — вызревание, прорастание, обновление, а человеческая жизнь — как искание, воление, деяние, которым заклинаящая песнь — напутствие, сопутствие, помощь:

Несть числа нашим дорогам, и нет у нас ни приюта, ни крова. К влаге святой припадаем смертных сухими устами. Вы, омывающие трупы в утробных водах утра, — земля покуда в терновых путах войны — омойте также лицо живущих; омойте, Ливни! омойте скорбные лица гневных, омойте нежные лица гневных... ибо узка их дорога и нет у них ни приюта, ни крова.

Смойте медлительность и колебания с путей деянья, смойте медлительность и приличья с путей познания. Смывайте, Ливни! смывайте бельма с глаз благовоспитанных, благополучных, с глаз благоразумных и благонадежных, с глаз благородных и одаренных; смойте завесу и с глаз поэта, и с глаз покровителя, и с глаз праведника и правителя... с глаз всех медлительных, свято блюдущих приличия.

Смывайте, Ливни, прочь благолепие с лиц Благодетелей и благоденствие с Деятелей и сор суесловья и красноречья с уст публичных. Омойте, Ливни, руки судей и законников, и руки бабок повивальных, и руки, саван ткущие покойнику, омойте руки слепого, зрячие, омойте руки калеки, кряжистые, и грязную руку, воздетую над челом человечества, донныне тянущуюся к хлысту и уздечке... при благолепии своих Благодетелей, при благоденствии своих Деятелей.

Омойте, Ливни! слова великие в сердцах людских: омойте вечные слова человеческие, омойте вешние слова человеческие; строки пророческие, строфы стройные; святые молитвы, литые гимны. Омойте, Ливни, в сердцах человеческих всю радость речи, звон кантилены и вилланеллы и переливы элегий и рондо; соль парадокса и сладость довода; омойте долгие ночи мечтаний, омойте бессонные ночи познания, омойте лучший дар человеческий в душе человека, полной неутолимых желаний, ненасытной в деянии... омойте, Ливни! дела великие сердец людских.

«Дожди». Перевод Н. Стрижевской¹

Красной нитью через все книги Сен-Жон Перса тянется раздумье о предназначении Певца — хранителя скрижалей памяти об испытаниях и подвигах своих соплеменников, ясновидца глубин мироздания и поводыря человеческих душ, которому пристали и жречески торжественный пафос, и бытийный размах помыслов, и великолепие речей. Словарь Сен-Жон Перса изумляет своим узорчатым богатством, просторные вольные версеты — могучим накатом океанского прибоя, звукопись — органностью своих переливов.

¹ Печатается впервые.

И опять песнопенье в честь Моря.
Снова Певец обращает лицо к протяженности Вод.

...Море Маммоны, Море Ваала, Море безветрия и Море шквала, море всех в мире широт и прозваний, Море, тревожность предначертаний, Море, загадочное прорицанье, Море, таинственное молчанье, и многоречивость, и красноречивость, и древних сказаний неистощимость!

Качаясь, как в зыбке, в тебе, зыбучем, вызываем к тебе, неизбывное Море — изменчиво-мерное в своих ипостасях, неизменно-безмерное в пенности гулкой; многоликость единого, тождество разного, верность в коварстве, в дружбе предательство, прилив и отлив, терпеливость и гнев, непреложность и ложь, и безбрежность, и нежность, прилив и отлив — взрыв!..

О Море, медлительная молниеносность, о лик, весь исхлестанный странным сверканьем! Зерцало изменчивых сновидений, томленье по ласкам заморского моря! Открытая рана во чреве земном — таинственный след неземного вторженья; сегодняшней ночи безмерная боль — и исцеление ночи грядущей; любовью омытый жилища порог и кровавой резни богомерзкое место!

О многомерная противоречивость, источник раздоров, пристаище ласки, умеренность, вздорность, неистовство, благость, законопослушность, свирепая ярость, разумность и бред, и еще — о, еще ты какое, скажи нам, поведай, о непредсказуемое!

Бесплотное ты и до дрожи реальное, непримиримое, неприручимое, неодолимое, необоримое, необитаемое и обжитое, и еще и еще ты какое, подскажи, несказанное! Неуловимое, непостижимое, непрекращаемое, безупречное, а еще ты такое, каким перед нами предстало сейчас — о простодушие Солнцестояния, о Море, волшебный напиток Волхвов!..

«Створы». Перевод М. Ваксмахера

Не страшась прослыть чересчур витийственным, Сен-Жон Перс всем своим державным письмом священнодействовал в честь природного круговорота и людских свершений.

Торжественной роскошью своих песнопений-легенд он едва ли не разительнее всех других лириков Франции XX века отличен от тихо исповедующегося Элюара. И все же, вслушиваясь вдумчиво в столь разные голоса, мало-помалу, вопреки всем несходствам, улавливаешь родственность глубинную, корневую. Она прежде всего в том, как оба мастера понимали свое дело. Нет переключки очевидной, но есть она по существу между элюаровским подходом к слову как непрестанной выработке стоустой человеческой «истины, применимой в жизни», и мыслями о назначении поэзии, высказанными в 1960 году Сен-Жон Персом: «Верная своему долгу,— а служение ее в том, чтобы все глубже прони-

коть в человеческую тайну, — поэзия наших дней добровольно отдается делу, которое сулит в конце концов человечеству полное обретение им самого себя. В этой поэзии нет ничего от пифического прорицательства. Как нет в ней ничего от чистого эстетства. Она отнюдь не ремесло бальзамирования или украшательства. Она не взращивает жемчужин культуры в раковинах, не торгует подделками и пестрыми ярлыками; не может довольствоваться она и самыми изощренными музыкальными празднествами. На своих дорогах она встречается, вступает в высшие бракосочетания с красотой, но для нее это не единственная пища, не цель. Она не позволяет себе отрывать искусство от жизни и любовь от познания; она — действие, она — страсть, она — мощь, она — вечное обновление, раздвигающее пределы достигнутого. Очаг ее — любовь, ее закон — непокорство, место ее — повсюду, в предвосхищении. Никогда не захочет она впасть в безразличие и отрешенность... В гуще века ей предназначено воззвать к уделу человеческому, достойному в большей степени, чем сейчас, исконной человеческой природы. А это значит — еще отважнее вливать соборную душу множества людей в круговращение токов мировой духовной энергии. Рядом с энергией водородной достаточен ли поэту для его задач светильник скудельный? — Да, достаточен, коль скоро о скудели хранит память человек».

И в заключение

Под занавес книги стоит вернуться к ее зачину. И на исходе всего этого мысленного путешествия по дорогам французской лирики XIX—XX веков попробовать точнее, предметнее расположить на ее карте тот узловой их перекресток, что отмечен именем Поля Элюара.

Элюар находился на острие открытия заново своими соотечественниками по перу во Франции долга ответственного служения справедливости на земле, человеческому достоинству, родине, освободительным надеждам, народной правде. Заслуги такого включения лирики в защиту высоких нравственных ценностей он разделял с работавшими одновременно с ним мастерами разных поколений, от старших его по возрасту Сюпервьеля, Жува, Сен-Жон Перса до младших — Десноса, Шара, Френо, Гильвика, многих других. Каждый из них на свой особый лад отозвался с честью на запрос истории в грозный ее час. И в мощи этого разноголосого отклика сказались не только их собственные добрая воля и труд, а подспудно и то жизненное оздоровление, каким французская поэзия обязана в XX столетии в первую очередь Аполлинеру и его сверстникам.

Наряду с Арагоном возглавив возрождение в своей стране, после немалого перерыва, лирики напрямую гражданской, Элюар не довольствовался, как это бывало в прошлом, негодующим бичеванием и вольнолюбивой проповедью. Он постарался вложить в свое слово деятельный порыв к коренному переустройству жизни плечом к плечу с товарищами по революционным упованиям, по совместному делу. Элюару было дано в их содружестве пережить и по-своему, с проникновенной искренностью высказать обретенную им веру в то, что возможно преодолеть мучительный бодлеровский «разлад мечты и действия»; так или иначе определявший

после Бодлера строй самосознания едва ли не всех лириков Франции.

Не протекало элюаровское восстановление заветов гражданственности, а в памяти французов это прежде всего заветы Гюго, и как простой возврат через головы непосредственных предшественников к давним классическим навыкам мастерства. Элюар дерзко обогащал его образотворческими находками в русле исканий, проложенном Малларме, «проклятыми», особенно Рембо и аполлинеровским «авангардом». Сугубо лабораторные крайности своей работы с языком в молодые годы Элюар по мере становления смягчал и убирал, однако всегда, вплоть до поздних лет, неизменно дорожил отнюдь не исключавшей преемства изобретательной поисковостью.

И столь же верным на протяжении всего пути оставался он природе своего дара — дара исповедального певца нежности, потомка Нерваля, Бодлера, Верлена, Аполлинера. Подобно тому как братство с единомышленниками было для Элюара увенчанием любовного союза двоих, мужчины и женщины, так и граждански страстная лирика, по обыкновению во Франции громовая, явила себя у него сердечным признанием в самом заветном.

Самобытность Элюара — в нерасторжимом сплаве поискового письма, гражданского благородства, задушевной исповедальности.

Но в культуре как раз неповторимое и есть залог общезначимости. И оттого это элюаровское триединство — одно из поистине осевых событий в судьбах лирического слова Франции.



Оглавление

ОТКУДА И ЗАЧЕМ ЭТА КНИГА	5
------------------------------------	---

I

ИСПОВЕДИ «СЫНОВЕЙ ВЕКА»	7
Смена вех	9
Зачинатели. <i>Марселина Деборд-Вальмор, Альфонс де Ламартин, Альфред де Виньи, Шарль Сент-Бёв</i>	11
Второй призыв. <i>Огюст Барбье, Алоизий Бертран, Альфред де Мюссе, Теофиль Готье, Жерарде Нерваль</i>	22
Неистощимое чудо по имени Гюго	37
ХЛАДНОКРОВНЫЕ МАСТЕРА	43
Пристрастное бесстрашие. <i>Шарль Леконт де Лиль</i>	46
Кустарная чеканка. <i>Жозе-Мария де Эредиа</i>	53
ОБНАЖЕННОЕ СЕРДЦЕ. <i>Шарль Бодлер</i>	56
«ПРОКЛЯТЫЕ»	79
Фаустов договор от «конца века». <i>Поль Верлен</i>	80
Соломинка смиренномудрия. <i>Жермен Нуво</i>	86
Самозащита смехом. <i>Шарль Кро</i>	88
Шутки горемыки. <i>Тристан Корбьер</i>	90
Улыбающееся упадочничество. <i>Жюль Лафорг</i>	93
Бунт на излете. <i>Лотреамон</i>	96
ФИЛОСОФИЯ ПРИЕМА	116
Прием как смысл	117
Подменно священное	121
Подвластно ль выраженью невыразимое? <i>Стефан Малларме</i>	126
От культурократии к культуринженерии. <i>Поль Валери</i>	134
Назад к благодати. <i>Поль Клодель, Шарль Пегу</i>	142
Колесо в помощь ногам	152
Чародейство не чудодейство. <i>Артюрь Рембо</i>	162
Подстраиваясь к ходу цивилизации. <i>Гийом Аполлинер</i>	173

II

«...К ГОРИЗОНТУ ВСЕХ». <i>Поль Элюар</i>	182
Огонь — чтоб жить	183
Тупики дада-мятежа	188
Грезы бодрствующего сновидца	197

Радость петь тебя	208
Навстречу большому зову	224
Я пишу твое имя, Свобода	240
Строительство света	268

III

ОТ ОДНОЙ РАЗВИЛКИ	294
Открытие яви. <i>Робер Деснос</i>	295
Улыбающийся смутян. <i>Жак Превер</i>	311
Озорная мудрость. <i>Раймон Кено</i>	315
Бортжурнал смятенной души. <i>Анри Мишо</i>	322
Постройки на молнии. <i>Рене Шар</i>	334
РАСКОВАННОЕ ДОВЕРИЕ	343
Цена равновесия. <i>Жан Тардые</i>	344
Эпос, подправленный афоризмом. <i>Пьер Эмманюэль</i>	350
На дорогах не-надежды. <i>Андре Френо</i>	353
Предметное слово. <i>Франсис Понж</i>	364
Приручение вещей. <i>Гильвик</i>	367
РОДСТВО НЕСХОЖИХ	378
Наведение мостов. <i>Жюль Сюпервьель</i>	378
Противостоять катастрофе. <i>Пьер Жан Жув</i>	382
Ручная работа. <i>Пьер Реверди</i>	385
Журчанье родника. <i>Рене Ги Каду</i>	389
Державная поступь легенды. <i>Сен-Жон Перс</i>	392
И В ЗАКЛЮЧЕНИЕ	397

*Самарий Израилевич
Великовский*

В СКРЕЩЕНЬЕ ЛУЧЕЙ

Редактор *М. Я. Малхазова*
Худож. редактор *Ф. С. Меркуров*
Техн. редактор *Ю. Н. Чистякова*
Корректор *С. И. Крягина*

ИБ № 5775

Сдано в набор 08.07.86. Подписано к печати 02.07.87. А 06706. Формат 84×108^{1/32}. Бумага офсетная № 1. Литературная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 21. Уч.-изд. л. 23. Тираж 10 000 экз. Заказ № 559. Цена 1 р. 80 к. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11

Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

