

Михаил Тростников

ОТ ДЕКАДАНСА К АВАНГАРДУ — ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ ОЧЕРК ЕВРОПЕЙСКОГО МЕНТАЛИТЕТА XX в.

Сколько бессознательного томления духа,
забытого и забывшего свое предназначение...

Вяч. Иванов, Лекция о Скрябине

Постоянное сосуществование двух антагонистических начал в одном субъекте неизбежно приводит к их смешению, пускай частичному и невольному, и вследствие этого к подмене аккумулятивности декаданса чистой эмблематичностью авангарда, что наглядно можно проследить на примере творческой и личной судьбы трех литераторов, определивших «стиль» эпохи декаданса в самом широком значении этого термина, — А. Блока, О. Уайльда и П. Верлена.

* * *

Поэтическая эволюция А. Блока, его «нисходящее движение по лестнице жизни» от «Стихов о Прекрасной Даме» к «Снежной маске», «романтическое смешение недоговоренного земного с недопроявившимся небесным», подстерегавшие его «соблазны сладостных и неповторимых подмен», приведших к воспеванию порока под личиной добродетели, и вместе с тем «особую магию стиха, какую можно было встретить только в лучших лирических стихотворениях Лермонтова и Тютчева»¹, прекрасно проанализирована Д. Андреевым, поэтому правомерно ограничиться кратким примером, демонстрирующим наглядно все выделенные Андреевым черты мирозерцания поэта.

Ты — как отзвук забытого гимна
В моей черной и дикой судьбе.
О, Кармен, мне печально и дивно,
Что приснился мне сон о тебе.

Вешний трепет, и лепет, и шелест.
Непробудные, дикие сны.
И твоя одичалая прелесть —
Как гитара, как бубен весны!
И проходишь ты в думах и грезах
Как царица блаженных времен,
С головой, утопающей в розах,
Погруженная в сказочный сон.
Спишь, змеею склубясь прихотливой,
Спишь в дурмане и видишь во сне
Даль морскую и берег счастливый.
И мечту, недоступную мне.
Видишь день беззакатный и жгучий

И любимый, родимый свой край
Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженный, как рай.

В том раю тишина бездыханна,
Только в куще сплетенных ветвей
Дивный голос твой, низкий и странный,
Славит бурю цыганских страстей.

Заключительная строка является ключевой не только для процитированного стихотворения, но и для всего цикла «Кармен», в которое оно входит под восьмым номером, и даже, возможно, для всей лирики позднего Блока.

Три основные темы определяют тональность текста: сон (= забытие, воспоминание, сказка, дурман, волшебство, мечта, счастье), свобода (цыганская песня, «дикость», т. е. неиспорченность, искренность, истинность вольной цыганской жизни (ср. «Мы дики. Нет у нас закона» (Пушкин), любовь и пр.), счастье (блаженство, рай, дивность и пр.) Эти темы, причудливо переплетаясь, противопоставляясь как друг другу, так и самим себе, в результате сливаются в едином образе, давшем название циклу, — образе Кармен.

С момента появления новеллы П. Мериме этот образ зажил самостоятельной жизнью, и фактически к концу XIX в. стало правомерно говорить о трех «Кармен», лишь внешне напоминающих друг друга.

Кармен Мериме — убийца, воровка, контрабандистка, проститутка; любовь к ней сам Хозе называет болезнью, а автор, от лица которого ведется повествование, использует ставшую ему известной историю для рассуждений о нравах, быте и особенностях цыганского племени, с точки зрения законов которого поведение Кармен подлежит резкому осуждению, т. к. оно резко противоречит всем традициям этого народа.

Кармен Бизе — страстная и любящая натура. Знаменитая ария «*L'Amour c'est un oiseau rebel*» полностью обрисовывает характер этого персонажа. Основной идеей произведения становится воспевание свободного, ничем не скованного чувства, прочие же «занятия» героини (контрабанда, воровство, гадание) остаются на периферии повествования, и лишь тема рока пунктиром очерчена в ряде сцен («*Carreau, pique... la mort!*» и т. д.).

Популярность двух Кармен привела к тому, что с этим именем стали связывать представление о цыганке вообще, а отношение к цыганам в контексте европейской культуры было весьма неоднозначным. Цыгане воспринимались как слуги дьявола (ведьмы, гадалки, конокрады, воры и т. д.), как представители древней и таинственной культуры, непосредственные выходцы из Индии, кроме того, существовало чисто романтическое представление о цыганах как о символе воли, свободы, как о незатронутых цивилизацией «детях природы», сохранивших в чистоте и неизменности те отношения, которые господствовали «прежде всех лет», в райские времена золотого века.

В стихотворении Блока причудливо перемешаны все три представления. С одной стороны, он признает демонизм и «черноту» своей избранницы, с другой стороны, именно сквозь эту черноту и демонизм сквозит для него «день беззакатный и жгучий», «недоступная мечта», наконец, райское блаженство, вызывающее в памяти песню Миньоны Гете («Ты знаешь край...»). «Буря цыганских страстей» звучит для

поэта даже в райских кущах, любой посланец горних миров оказывается одновременно темным вестником преисподней:

Но как ночью мглой сквозит лазурь.
Так этот пик порой сквозит ужасным;
И золото кудрей — червонно-красным,
И голос — рокотом забытых бурь.
(*Третье стихотворение цикла «Кармен».*)

Подобное смешение «смертельного яда с причастным вином», «высочайшего источника Божественной премудрости и любви с Великой Блудницей»¹ определяет внутренние, глубинные особенности как творчества самого Блока, так и характерные черты русского декаданса.

Оскар Фингал о'Флаэрти Уиллс Уайльд — самый известный и одновременно самый непонятый из представителей европейского декаданса. Его воспринимали как имморалиста (А. Жид), гедониста (И. Аксельрод), эстета (И. Северянин), борца с викторианской моралью (М. Горький), всякий раз выхватывая какую-то одну, наиболее явную в том или ином проявлении черту этой сложной и неоднозначной фигуры. Вместе с тем жизнь и творчество О. Уайльда (а они неразделимы, «I put my genius to life — I put only my talent to literature») являют собой строгое и четкое единство, определенную семиотическую систему, функционирующую в полном соответствии с управляющими ею законами.

Ключевым понятием этой системы является понятие наслаждения, терминологическая суть которого наилучшим образом раскрывается при обращении к известной максиме Блаженного Августина: «Quod amplius nos delectat, secundum id operemur necesse est» [«Что доставляет нам больше всего наслаждения, в том направлении и следует стремиться действовать». — *Прим. ред.*].

Анализ произведений Уайльда позволяет выделить три основных аспекта понятия «наслаждение» в его эстетической концепции: наслаждение прекрасным (в самом широком смысле), наслаждение безобразным (красота извращения), наслаждение страданием. Таковыми представляются три этапа жизни истинного эстета или «нового гедониста», как часто называли Уайльда, три жизненных круга, пройдя которые человек посредством катарсиса достигал того высшего наслаждения единения с Абсолютом, о котором писал Бл. Августин. Целью парадоксализма эпатажности Уайльда было «показать грех под его расписною личиной и смерть в одежде бесславия» («La Sainte Courtisane»)².

Жизнь адепта «нового гедонизма» изначально предполагалась наиболее значительным и единственно значимым произведением, которое последний должен был создать. Таким образом, путь Уайльда от любимца аристократических салонов до отверженного парии, мучительно умирающего в захудалом парижском отеле, явился не трагедией человека, поставившего красоту выше морали и жестоко поплатившегося за это, как принято считать в посвященной писателю литературе, но единственно возможным путем истинного эстета. Лорд Генри Уоттон, один из главных героев романа «Портрет Дориана Грея», с которым зачастую смешивают самого Уайльда, был призван сыграть в судьбе юноши роль, аналогичную роли блудницы Миррины в судьбе отшельника Гонория («La Sainte Courtisane»): соблазнить, искушить, чтобы тем самым привести к очищению и «признанию Его нашим Господом». Трагедия же Дориана Грея

в том, что, пройдя первые две стадии бытия нового гедониста, он оказался неспособен решиться на третью стадию: раскаяние, падение, страдание ради очищения.

В сжатом виде концепция Уайльда изложена им в сонете «*Helas!*»:

To drift with every passion till my soul
Is a strangled lute on which all winds can play,
Is it for this that I have given away
Mine ancient wisdom, and austere control?
Methinks my life is a twice-written scroll
Scrawled over on some boyish holiday
With idle songs for pipe and virelay,
Which do but mar the secret of the whole.
Surely there was a time I might have trod
The sunlit heights, and from life's dissonance
Struck one clear chord to reach the ears of God:
Is that time dead? lo! with a little rod
I did but touch the honey of romance —
And must I lose a soul's inheritance³.

Стихотворение написано в форме сонета, сочетающего характерные признаки французского варианта этой формы (рифмовка катренов по схеме *abba abba*) и английского варианта (пятистопный ямб), однако общая схема развертывания содержания внутри сонета («тезис — развитие тезиса — антитезис — синтез» или «завязка — развитие — кульминация — развязка») не соответствует установившимся в Новое время канонам. Основная мысль сонета выражена во втором катрене, где жизнь поэта сравнивается с исчерканной, дважды переписанной партитурой пустой песенки, которая способна лишь испортить, загрязнить, повредить («*mar*») тайну бытия. Интересно определение жанра произведения, с которым Уайльд сравнивает свою жизнь, — «*song for pipe and virelay*».

Свирель как инструмент языческого бога Пана в противоположность лире Аполлона стала в конце XIX в. символом нового, незамутненного традицией (в том числе христианской, ср. стихотворение Тургенева «Нимфы»), сохранившего чистоту и ясность язычества (и здесь напрашивается параллель с блоковской Кармен). С другой стороны, возглавленное Уолтером Пейтером и Джоном Раскином движение прерафаэлитов, к которому был близок одно время Уайльд, провозгласило возврат к предвозрожденческим эстетическим канонам, художественным традициям XI–XIV вв., когда одним из самых распространенных жанров лирической поэзии был жанр виреле (Э. Дешан, Гильом де Машо). Структура рифмовки сонета «*Helas!*» несколько подобна ритмической структуре виреле, ср.: *AbbAA bbAA* и т. д. (виреле) — *abbabaab* («*Helas!*»), а само обращение к столь экзотической стихотворной форме носит характер манифеста.

Одический стиль всего стихотворения, насыщенного архаизмами («*methinks*»), риторическими восклицаниями («*lo!*»), перифрастическими эмфазами («*which do but mar*»), подчеркивает концептуальность содержания сонета. Выразив в краткой аллегорической форме эстетические основы своего мировоззрения, Уайльд немедленно развенчивает их, демонстрируя тщетность и бесплодность собственных попыток познать величие бытия (см. заключительные строки сонета). Эстетизм и имморализм оказываются, таким образом, самодовлеющими, превращаясь из орудия достижения катарсиса в конечную цель, и сама биография писателя показала спра-

ведливость этого приговора: испытав высокий душевный подъем в тюрьме, создав там два истинных шедевра, исполненных высшей духовности, «De Profundis» и «Балладу Редингской тюрьмы», Уайльд по выходе из заключения вернулся к прежним привычкам, страстям, порокам и окончил жизнь в ужасных муках, как физических, так и духовных.

Ключевое слово сонета, стоящее в позиции гармонического центра текста — глагол «*mar*», — становится, таким образом, приговором, подписанным Уайльдом своей собственной философией, сыгравшей весьма важную роль в развитии эстетики декаданса и во многом определившей особенности менталитета европейской культуры рубежа веков.

Особую роль философия творчества О. Уайльда сыграла в истории русской культуры. Общеизвестна популярность писателя в первые десятилетия XX в. когда его переводят символисты (В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб) и акмеисты (Н. Гумилев), когда за десять лет на русском языке выходит четыре собрания сочинений писателя, когда литературная и околосредовая публика буквально «живет» по Уайльду, соревнуясь в сочинении парадоксов и «перевертышей».

«Русский Уайльд, осмысляемый и переосмысляемый в <...> духовно-эстетической атмосфере России в переломный момент ее истории — особый и крайне ответственный момент для размышлений»⁴. Однако в анализе творчества Уайльда и его влияния на русскую литературу рубежа веков по сей день доминирует подход, который можно было бы назвать поверхностно-биографическим. Как правило, отмечается популярность мотивов, идей, образов Уайльда в творчестве, к примеру, Гумилева и Северянина, приводятся слова Чуковского о близости россиянам «Уайльда страдающего» в отличие от «блестящего Оскара»⁵, в связи с чем еще с начала века крайней популярностью пользуются мысль о «религии красоты и страдания» и параллель Уайльд—Достоевский⁶.

Представляется, однако, что воздействие творчества Уайльда на русскую литературу более многоаспектно. Основные принципы поэтики литератора, которого даже в Англии по сей день считают весьма средним поэтом⁷, были восприняты в первую очередь русскими лириками и оказывали значительное воздействие на их творчество на протяжении многих десятилетий после смерти самого Уайльда и отхода в прошлое российской «моды» на него.

И здесь мы вновь позволим себе вернуться к уже неоднократно затронутой в данной работе (т.е., в отдельной работе М. Тростникова. — Ю.С.) параллели Кузмин—Уайльд. На первый взгляд эта параллель достаточно очевидна⁸. Помимо фантастической эрудированности, интереса к бытию иных эпох, весьма разнообразных и удаленных друг от друга, что в период декаданса было свойственно многим литераторам, и Кузмин, и Уайльд испытывали профессиональный интерес к театру и моде, будучи помимо всего прочего известными критиками и рецензентами, издателями собственных журналов: оба прославились своим «дендизмом» (подсолнух в петлице Уайльда, равно как и знаменитые триста шестьдесят пять жилетов Кузмина, являлись притчей во языцех), нарочито эпатажным поведением и многим другим. Литературное и жизненное *credo* Уайльда (см. выше) вполне применимо к творчеству Кузмина; «кларизм» и «новый гедонизм» также имеют много общего. Наконец, нельзя не упомянуть о гомосексуальных пристрастиях обоих литераторов. Хотя упоминание об этом, как правило, вызывает иронические замечания критиков⁹, далеко не всегда обращение к данному аспекту их личной жизни является знаком «стремления выдать часть за целое» и «внеэволюционным подходом к литературным и биографическим явлениям»¹⁰, поскольку основополагающими чертами гомосексуальной эстетики, правомерность выделения которой в настоящее время очевидна, являются рафиниро-

ванность, элитарность и эпатаж, — черты, во многом определяющие литературный облик Кузмина и Уайльда. Наконец, личная судьба обоих на редкость схожа: невероятная популярность в самых различных кругах, литературных и общественных, за которой следует отвержение, нищета, смерть в безвестности и забвение на родине на протяжении многих десятилетий.

Эстетические принципы позднего Кузмина сформулированы им самим в статье «Капуста на яблонях», где, в частности, отмечается: «Из яблок нельзя сварить щей, равно как и капуста не годится для варенья. И было бы по меньшей мере странно рассматривать яблоки с точки зрения их пригодности для жирных кислых щей. К искусству чуть не с сотворения мира прилагаются разнообразнейшие (смотря по устроению эпохи), но одинаково чуждые ему мерки моральные, утилитарные, политические, эстетические, философские и т. п. Все это, конечно, мимо цели»¹¹. Эти слова почти дословно повторяют эстетический манифест «нового гедонизма» — предисловие к роману Уайльда «Портрет Дориана Грея». «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все. <...> Для художника нравственная жизнь человека — лишь одна из тем его творчества. <...> Не приписывайте художнику нездоровых тенденций: ему дозволено изображать все. <...> В сущности, искусство — зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь. <...> Всякое искусство совершенно бесполезно»¹².

Наиболее показательны, однако, не эстетические декларации, а их воплощение в творчестве художника, особый интерес среди которых, в свою очередь, представляют «поэтологические» произведения, т. е. те произведения, в которых сам автор говорит о природе своего творчества, об источнике своего вдохновения, о своей Музе. Рассмотрим с этих позиций один из «наиболее загадочных»¹³ циклов позднего Кузмина — «Северный веер» (1925), вошедший в состав последнего прижизненного сборника поэта «Форель разбивает лед» (1929).

Особый интерес для нас представляет второе стихотворение цикла¹⁴:

1. Персидская сирень! «Двенадцатая ночь».
2. Желтеет кожей водораздел желаний.
3. Сидит за прялкою придурковато дочь
4. И не идет она поить псаломских ланей.
5. Без звонка, через кухню, минуя швейцара
6. Не один не прямо, прямо и просто
7. И один,
8. Как заказное письмо
9. С точным адресом под расписку,
10. Вы пришли. Я видел глазами (чем же?)
11. Очень белое лицо,
12. Светлые глаза,
13. Светлые волосы,
14. Высокий для лет рост.
15. Все было не так.
16. Я видел не глазами.
17. Не ушами я слышал:
18. От желтых обоев пело
19. Шекспировски плотное тело:
20. «За дело, лентяйка, и дело».

И формально, и композиционно, и семантически стихотворение четко подразделяется на три части: 1–4, 5–18, 19–21. Первый катрен, написанный классическим александрийским стихом, являет собой торжественное введение в тему: названия духов («Персидская сирень» и «Двенадцатая ночь») вербализуют тему «желания», а упоминание о «псаломских ланях» («Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже» (Псалтирь, ХLI, 2)¹⁵ переводит эту тему из плана физиологического, реального в план духовный, идеальный. Однако упоминание о последней комедии Шекспира («Двенадцатая ночь»)¹⁶, позволяет говорить о совмещении двух планов «желания» в тексте стихотворения. «Напоить» ланей, т. о., означает удовлетворить желания лирического героя, как материальные, телесные, так и духовные. Однако лани не напоены, т. е. желания не удовлетворены.

Заключительные строки стихотворения являют собой написанный дольником терцет, в котором заявленные в первом катрене темы получают образное завершение «желтый» (= больной, нездоровый) цвет кожи становится «желтым» (= веселым, ярким, праздничным) цветом обоев. Шекспировская тема имплицитно материализуется в виде сэра Джона Фальстафа (ср. упоминание о Виндзоре в первом стихотворении цикла: «Слоновой кости страус поет»), в облике которого выделяется в первую очередь радость жизни и наслаждение ею. Единственный глагол в терцете – «петь» — вербализует положительную сторону амбивалентных образов желтизны и телесности и одновременно связывает материальное и духовное («петь» = писать стихи). Наконец, *придурковатая лентяйка-дочь* (душа-?)¹⁷ «побуждается» к делу, т. е. ей вменяется в обязанность «напоить ланей», удовлетворив тем самым многоаспектные желания лирического героя.

Катрен и терцет вместе составляют «половинный сонет»¹⁸, в котором в отличие от полного сонета представлены лишь экспозиция темы (катрен) и ее разрешение (терцет). Развитие темы, лирический конфликт и предпосылки его разрешения остаются, таким образом, «за кадром».

Их роль в стихотворении Кузмина выполняет «сонет в сонете»: 14 строк (5–18) полиметрической композиции, в которых описывается появление в жизни Кузмина Ю. Юркуна — своеобразной инкарнации Музы поэта.

Более интересен, однако, не биографический, а поэтологический аспект лирического сюжета стихотворения. В истории русской поэзии Муза представляла в облике небожительницы (Державин), наставницы (Пушкин), небесной подруги (Батюшков), соратницы по борьбе (Фофанов), истязаемой крестьянки (Некрасов), незнакомки (Блок) и т. д., но всякий раз она персонифицировала женское начало. С точки зрения кузминской эстетики такое невозможно. Женщина как существо низшее и порочное способна лишь вызывать презрение и насмешку своими жалкими попытками вторгнуться в область возвышенного. Четвертое стихотворение цикла «Северный веер» однозначно определяет отношение поэта к женскому началу в творчестве Муза-женщина предстает в нем в окарикатуренном виде, парадоксально совмещая в своем обличье героиню Блока и Саши Черного:

Распирает муза капризную грудь
В сферу удивленного взора
<...>
Раскидав могильные обломки,
Готова заплакать от весны-незнакомки,
Царица, не верящая своему царству,

Но храбро готовая покорить переулочек
И поймать золотую пчелу.
Ломаны брови, ломаны руки,
Глаза ломаны.
Пупок то подымается, то опускается...¹⁹

Только прекрасный юноша, стройный, белокурый, красивый и страстный способен пробудить возвышенное в художнике, стать его «даймоном», его Музой. Такое представление, уходящее корнями в эллинскую культуру (не случайно гомосексуальные связи эвфемистически называются «греческой любовью»), в эпоху декаданса наиболее последовательно воплощено в творчестве Оскара Уайльда. Достаточно вспомнить «Портрет Дориана Грея», ту роль, которую сыграла в творчестве художника Бэзиля Холуорда встреча с Дорианом: *«Мечта о форме в те дни, когда царствует мысль», — кто это сказал? Не помню. И такой мечтой стал для меня Дориан Грей. Одно присутствие этого мальчика — в моих глазах он еще мальчик, хотя ему уже минуло двадцать лет... ах, не знаю, можешь ли ты себе представить, что значит для меня его присутствие! Сам того не подозревая, он открывает мне черты какой-то новой школы, школы, которая будет сочетать в себе всю страстность романтизма и совершенство эллинизма. Гармония духа и тела — как это прекрасно!»* (гл. 1)²⁰. Именно после встречи с Юркуном, происшедшей, по свидетельству биографов, в 1913 г., в поэтике Кузмина наметились кардинальные перемены. «Поэт прекрасной ясности», «кларист» и «анахронист» превращается в постмодерниста и авангардиста. В его творчество «врывается эксперимент, чередование и сменяемость точек съемки описываемых событий, изломы повествовательного хронотопа и т. д.». Разумеется, было бы наивно объяснять кардинальную эстетическую трансформацию поэта такого масштаба как М. Кузмин исключительно влиянием Ю. Юркуна, но важность, этапность момента их знакомства осознавалась и неоднократно подчеркивалась самим поэтом²¹.

В жизни Оскара Уайльда такую роль сыграл лорд Альфред Дуглас, запечатленный писателем в образах Дориана Грея и Вилли Хьюза. Но если «Портрет Дориана Грея» проанализирован во многих работах достаточно подробно, то «Портрет мистера W. H.» практически неизвестен, хотя именно это эссе содержит квинтэссенцию поэтологических воззрений Уайльда. Парадоксальная идея о том, что шекспировские сонеты посвящены юному актеру его труппы Вилли Хьюзу, «для которого он создал Виолу и Имогену, Джульетту и Розалинду, Порцию и Дездемону, даже Клеопатру», позволяет Уайльду подробно изложить свои взгляды на природу поэтического²².

Вдохновение для Уайльда — это любовь, страсть, причем, страсть возвышенная, лишь опосредованно связанная с конкретными ее проявлениями в реальной жизни автора: «Мне казалось, будто я приложил руку к сердцу Шекспира и прислушиваюсь к каждому биению его страсти». Соответственно, объект любви является посланцем иных, высших миров, и появление его в реальной жизни художника служит знаком избранности, отрешенности последнего, «сонеты обращаются к личности, к определенному молодому человеку, который по какой-либо причине возбуждал в душе Шекспира страшную радость и не менее страшное отчаяние <...> Кто это такой, чья физическая красота сделалась краеугольным камнем искусства Шекспира, источником его вдохновения, воплощением его мечты? Видеть в нем лишь объект любовных стихотворений — значит совершенно не понимать смысла этих стихотворений». При этом общение Шекспира и Вилли Хьюза в изображении Уайльда меньше всего напо-

минают традиционно изображавшиеся в поэзии отношения между поэтом и Музой, скорее речь идет о достаточно непростой, полной бытовых конфликтов жизни двух любовников. Подобное взаимопроникновение различных пластов, бытового и духовного, материального и идеального, отмеченное также выше в стихотворении Кузмина, является весьма характерной чертой поэтики декаданса, чертой, впоследствии развитой авангардистами. Отсутствие четких пространственно-временных координат, слияние различных ипостасей бытия художника, неразрывность реальной и идеальной природы вдохновения, основой которого при этом являются любовь, страсть, порыв — черты, определяющие поэтологические воззрения и Уайльда, и Кузмина.

Обращение к фигуре Шекспира, к его образному миру позволяет и Уайльду, и Кузмину не просто выразить собственные поэтологические взгляды, но проанализировать «поэтическое» как поэтологическую универсалию, законы которой равно применимы к художникам всех эпох, времен и народов.

* * *

Судьба Поля Верлена во многом подобна судьбе Уайльда, хотя внешне биографии этих двух великих поэтов разнятся весьма значительно. Как и Уайльд, Верлен сознательно эпатировал общественное сознание причудливой, нетрадиционной образностью своих сочинений, революционностью исповедуемых взглядов и манерой поведения. Как и Уайльд, он был арестован и провел два года в тюрьме, где испытал высокий душевный подъем, вновь обрел веру в Бога и по выходе из заключения создал наиболее чистый и возвышенный сборник стихотворений «Sagesse». Однако путь «мистических подмен», о котором применительно к Блоку говорил Д. Андреев, отчетливо заметен и в этом сборнике Верлена. Так, первая строфа XV стихотворения второй части сборника звучит так:

La mer est plus belle
Que les cathédrales,
Nourrice fidèle,
Berceuse de rales,
La mer sur qui prie
La Vierge Marie²³.

Смешение Девы Марии и Афродиты подобно смешению Навны (соборной души русского народа) и Велги (олицетворения демонизма, страстей) в лирике Блока, согласно концепции Д. Андреева. Вновь, как и у Уайльда, пантеизм, обращение к язычеству, призванное быть средством достижения свободы, постижения Абсолюта, становится в результате духовной подмены конечной целью, приводящей адепта в тупик:

VERS POUR ÊTRE CALOMNIÉ
A Charles Vignier

Ce soir je m'étais penché sur ton sommeil.
Tout ton corps dormait chaste sur l'humble lit,
Et j'ai vu, comme un qui s'applique et qui lit,
Ah! j'ai vu que tout est vain sous le soleil!

Qu'on vive, ô quelle délicate merveille,
 Tant notre appareil est une fleur qui plie!
 Ô pensée aboutissant à la folie!
 Va, pauvre, dors! moi, l'effroi pour toi m'éveille.
 Ah! misère de t'aimer, mon frêle amour
 Qui vas respirant comme on expire un jour!
 Ô regard ferme que la mort fera tel!
 Ô bouche qui ris en songe sur ma bouche,
 En attendant l'autre rire plus farouche!
 Vite, éveille-toi! Dis, l'âme est immortelle?²⁴

Сама постановка вопроса, содержащегося в заключительной строке стихотворения, немыслима, с точки зрения человека верующего, пером которого написан сборник «Sagesse». Вечная антитеза души и тела, любви и смерти, сна и яви, жизни и смерти решается в сонете глубоко пессимистически, заключительный вопрос звучит риторически, развитие лирического сюжета однозначно-отрицательно отвечает на него. Вместе с тем сама радость жизни оказывается невозможной из-за постоянного проникновения смерти в каждую ее пору.

Композиция стихотворения традиционна для текста, написанного в сонетной форме. От созерцания конкретного объекта — предмета своих восторгов — поэт переходит к глобальным обобщениям, которые завершаются постановкой одного из вечных вопросов — о тщете всего сущего. Интересно сравнить стихотворение Верлена с первыми сонетами Шекспира, также поднимающими тему тленности красоты, любви, молодости. В отличие от Верлена взгляд Шекспира обращен в будущее, он говорит о необходимости оставить потомство или иной след на земле. Для Верлена такой выход невозможен. Эгоцентризм, замкнутость на себе самом — характернейшие черты декадентского мировосприятия (ср. «Юноша бледный со взором горящим» В. Брюсова). Отсюда мотивы страха («*effroi*»), безысходности («*une fleur qui plie*»), сумасшествия («*o pensée aboutissant à la folie*»), смерти («*o regard ferme que la mort fera tel*»).

Вместе с тем в стихотворении отчетливо выражено чувство неуверенности, беспокойства, тоски, возникающей ниоткуда. Само название стихотворения совмещает элементы эпатажа и мистификации: поэт как бы провоцирует обвинение в клевете и вместе с тем отмечает, что легко может быть неправильно понято и обвинен (перевод О. Тимашевой названия этого стихотворения как «*Стихи, заслуживающие порицания*» кажется нам весьма далеким от оригинала)²⁵. Невербализованность основных идей текста, принципиальный отказ от декларативности, однозначности — основные черты поэтики декаданса, роднящие ее с литературой XVIII в., постольку именно эти черты обуславливают доминирование в литературе декаданса принципа ЕК («единовременного контракта» — термин М. Тростникова. — Ю. С.), воплощенного совершенно иными художественными средствами, выражающего в корне противоположную высокому барокко и классицизму философию, но тем не менее структурно близкого им.

Если, как отмечалось выше, расцвет европейской культуры, творчество Малерба, Вордсворта, Пушкина характеризовалось ощущением всеобщей гармонии и упорядоченности, осознания своего единения с Абсолютом, то лирику Верлена, Блока, Уайльда, равно как и других представителей декаданса, пронизывают ощущения безысходности, трагизма, распада всех связей, утраты веры во что бы то ни было. Изумительное чувство формы, блистательное владение языком, энциклопедическая образованность — и вместе с тем полный хаос в области философско-эстетического содержания. «Все знать — и ни во что не верить» — это credo В. Розанова, с нашей

точки зрения, является символом веры европейского декаданса XX в., который ознаменовался полным распадом и самоуничтожением европейской культуры. На смену гармоничному миру барокко, мятущемуся космосу романтизма, зыбкому и неопределенному, покоящемуся на ощущениях миру декаданса пришел хаос авангарда, характерные черты которого: атомарность, бессвязность, распад.

Où se fabriquent les crayons
La dernière hirondelle
A tresser une corbeille
Pour retenir la lumière
La dernière à dessiner
Car l'oeil déserte

Dans la paume du village
Le soir vient manger les graines
Du sommeil animal

Bonne nuit à la pensée

Et j'appelle le silence
Par son plus petit nom.

(Paul Eluard)²⁶

Поэтика Поля Элюара развивает идеи, заложенные основоположниками декаданса — Верленом и Рембо. Так, выдвинутый Рембо принцип «les mots mis en liberté» стал доминирующим в европейской поэзии XX в. Суть концепции Рембо заключается в отказе от семантических и грамматических связей между словами в тексте. Цв. Тодоров, анализируя «Озарения» («Les Illuminations»), отмечал, что, «желая восстановить смысл этих текстов, экзегет их его лишает, ибо их смысл (обратный парадокс) как раз в том, чтобы не иметь смысла. Рембо возводит в статут литературы тексты, которые ни о чем не говорят, тексты, смысл которых останется неизвестным, что им и придает колоссальный исторический смысл»²⁷.

Сказанное вполне применимо к приведенному стихотворению Элюара. При желании можно проследить тему творчества, связанную с карандашом (орудие), рисованием, плетением корзин (сцепление текстообразующих элементов, ср.: «суть искусства заключается в бесконечном лабиринте сцеплений». — А. Толстой), отказом от рационализма и объяснения смысла созданного («bonne nuit à la pensée»), однако подобная реконструкция способна лишь наметить основную тему текста и отчасти вербализовать заложенную в нем идею, парадоксальным образом соприкасающуюся с хрестоматийным ахматовским «когда б вы знали, из какого сора растут стихи...».

Такого рода анализ не выявляет главного в поэтике Элюара — ее музыкальность. Завет Верлена «de la musique avant toute chose <...> et tout le reste est littérature» по-разному воплощался в поэзии XX в. Так, А. Блок ставил в один ряд такие разнородные события, как смерть Толстого и Комиссаржевской, забастовки железнодорожных рабочих в Лондоне, расцвет французской борьбы в петербургских цирках и т. д., считая их фактами, имеющими «один музыкальный смысл», которые «вместе всегда создают единый музыкальный напор»²⁸.

Если поэзия Блока сопрягается с музыкой Скрябина, еще полифоничной, подчиняющейся законам гармонии, хотя и значительно отстоящей от классических канонов «свободной полифонии», то поэтика авангарда в первую очередь имеет аналоги в композициях Джона Кейджа и Карла-Хайнца Штокхаузена. Сам Кейдж формулировал свое творческое credo следующим образом: «Я добивался, чтобы звуки могли двигаться, куда им угодно, чтобы дать им возможность быть тем, что они есть. Я делаю не что иное, как наблюдаю за звуками окружения. Композитор должен избавиться от желания контролировать звук, отделить свое сознание от музыки и почитать те новаторские средства, которые позволяют звукам быть самими собой скорее, чем проводниками созданных людьми теорий или же выражением человеческих чувств»²⁹.

Практическим результатом воплощения в жизнь подобных теорий явилась знаменитая композиция «4' 33"» — музыка тотального молчания, воплотившая основную идею авангарда — идею исчезающего авторства: «Автор сливается с природой, становясь ее анонимным голосом». Именно этот отказ от персонификации создателя текста наиболее явно отобразил окончательный разрыв современного авангарда с традицией, не отрицание ее (это свойственно каждому новому литературному направлению), не игнорирование, а именно разрыв, своеобразную аннигиляцию прошлого.

«There seemed to be nothing to see; no fences, no creeks or trees, no hills or fields. If there was a road, I could not make it out in the faint starlight. There was nothing but land: not a country at all, but the material out of which countries are made»³⁰, — так Джим Берден, герой романа А. Картер «My Antonia», ребенком воспринимает страну, в которой ему предстоит вырасти и жить. Сама идея цельного, гармоничного мира если и известна авангарду, то лишь теоретически, а в реальности она утрачена и невозстановима, а то, что осталось, разломано на куски, преисполнено жестокости и насилия³¹:

The Remains

I empty myself of the names of others. I empty my pockets.
I empty my shoes and leave them beside the road.
At night I turn back the clocks;
I open the family album and I look at myself as a boy.
What good does it do? The hours have done their job.
I say my own name. I say goodbye.
The words follow each other downwind.
I love my wife but send her a way.
My parents rise out of their thrones
into the milky rooms of clouds.
Time tells me what I am. I change and I am the same.
I empty myself of my life and my life remains.

(Mark Strand)³²

Стихотворение Марка Стренда типично для современного авангарда, утратившего, по меткому замечанию одного из его идеологов, Давида Леви-Стросса, поэтологическую связь между словом и образом. Для Леви-Стросса эти две неотъемлемые реалии поэтического текста подобны Одиллии и Одетте из «Лебединого озера»: «То, что происходит с одной частью, происходит и с другой, воздействуя на одно, мы воздействуем на другое, но то, что происходит между ними (Одиллией и Одеттой), наиболее интересно и захватывающе»³³.

Для Марка Стренда антагонизм между словом и образом, Одилией и Одеттой, выливается в конфликт между единовременным отсутствием и присутствием лирического субъекта в тексте, между стремлением самоидентифицироваться в пространстве, поэтическом и реальном, и желанием раствориться, слиться с окружающим, подобно музыке Джона Кейджа «Мазохистская ностальгия»³⁴, пронизывающая стихотворение, воплощается в вербализации вскрытых Юнгом и Фрейдом механизмов ритуального самоотречения от удовольствий («*I love my wife but I send her away*») и самобичевания, проистекающего от сомнений («*How can I sing?*»). В результате взаимоотношения «я» автора и созданного им произведения определяются (конституируются) актом взаимоотрицания, который повторяется бесконечное количество раз, что позволяет определить инвариантную тему лирики Стренда как тему отчуждения, вызванного падением устоев, теме личностного и общественного распада, морального разложения («*anomie*»)³⁴.

Панические поиски утраченного единства парадоксальным образом приводят к необходимости энциклопедической образованности поэтов, художников, музыкантов, заимствованиям из всех мыслимых и немыслимых источников. Так, Карл-Хайнц Штокхаузен, по мнению исследователей, «связан со всей немецкой музыкальной и, шире, духовной традицией. Дух Баха живет в штокхаузеновском даре обобщать творческий опыт времени и трансформировать его в уникальную композиторскую и мировоззренческую систему, дух Бетховена возрождается в его смелости преодолевать сложившиеся стереотипы и создавать новые лексиконы музыкальной выразительности, ностальгия по Ватеру видится в штокхаузеновской эпичности и мифологической масштабности идей: Веберном подсказана его любовь к логике целого, произрастающего из одного зерна, индийские раги, ритуальные службы дзенских монастырей Японии, богослужения тибетских монахов — вот те источники, которые вдохновляют его на создание концепции «интуитивной музыки, для которой больше не требовалось традиционных нотных текстов, ставших помехой для «освобожденного сознания»³⁵.

При этом в сочинениях Штокхаузена то присутствует вселенский хаос, транслируемый приемником («Короткие волны», 1967), то все произведение распадается на «атомарные блоки-серии», и слушателю предоставляется возможность самому связать их воедино («Мантра»), то, как пишет сам автор в программе пьесы «Ауе», «исполнители могут теперь на своих инструментах шептать, кричать, петь, говорить, могут плакать, вздыхать, издавать радостные клики».

Стилистическая всеядность современного авангарда, шоковое столкновение разнотипных исторических пластов, родство авангарда и массовой культуры заставляет задаться вопросом, не является ли вообще культура современного авангарда некоей авантюрой, вакуумом, заполняемым видениями или избыточными авторскими комментариями к произведениям³⁶.

Умирание культуры проистекает от ее переполненности. Дошедшая до самых глубин опущенного ей познания, культура, как сосуд, переполняется и, будучи не в силах вместить новое, начинает выплескивать содержимое или вновь переплавлять уже произведенное. Отсюда застой, разброс и гниение: «Двадцатый век уходил из мира индивидуалистических подвигов, спиртного и трагических ран на городскую свалку ушибов, головной боли, технологий, наркотиков, амнезии, нелепых сношений и рака». Возможно, именно поэтому одной из наиболее эпохальных фигур для XX в является Генри Миллер, который «блудил, пил и развлекался вниз, в выгребных ямах жизни, где вызревал рак, и при этом без конца повторял: «Смотрите, не обязательно умирать от всей этой гадости. Ее можно вдыхать, есть, лизать, е..., а на следу-

ющий день вскакивать живым и здоровым. В нас есть что-то неоценимое, если мы можем вынести эту вонь»³⁷.

За всеми снятиями барьеров (религиозных, моральных, социальных, сексуальных, этических) стоит одно: пустота³⁸. В этой связи весьма характерен следующий отрывок из романа Миллера «Sexus»: «Ваша беда в том, что вы никогда не брались за дело, достойное ваших истинных сил. Вам необходимы большие проблемы, большие трудности. Пока вас хорошенько не прижали, вы не действуете как следует. Не знаю, чем вы в данный момент занимаетесь, но уверена, что теперешняя ваша жизнь вам совершенно не подходит»³⁹.

Однако время перерабатывает и видоизменяет эту категорию вместо пустоты безысходности, пустоты отчаяния, пустоты потерянности (не случайно первое же поколение «не календарного, настоящего двадцатого века» (А. Ахматова) оказалось, по определению Гертруды Стайн, «une génération perdue»)⁴⁰ приходит пустота, готовая принять новое, принципиально новое. На смену пустоте обреченности приходит пустота ожидания. Образно выражаясь, у культуры появляется «пустое сердце Будды», т. е. такое внутреннее состояние организма (как биологического, так и социального), при котором полностью исчезает груз предыдущего опыта, традиций, понятий, знаний. Образно выражаясь, организм становится опустошенным сосудом, готовым принять в себя новое содержание⁴¹. Отсюда интерес к экуменизму, обращение к восточной философской и религиозной мысли (в частности, широкое распространение ислама и буддизма в традиционно христианских странах). Для периода расцвета «фаустовской» культуры была характерна европоцентричность, пиком которой в религиозно-философском плане явилось появление и торжество протестантизма.

Исчерпавшая себя рациональность вновь проявляет тенденцию к иррациональности. Отсюда стремление к мистике, новый поворот к колыбели всех мировых религий — Востоку. Возможно, именно эти тенденции знаменуют поворот от смерти к жизни, от отрицания старой культуры к утверждению новой, от заката к рассвету.

Примечания

1. Андреев Д. А. Роза мира. Метафилософия истории. М.: Прометей. 1991. С. 197.
2. Ср.: «И похабничал я, и скандалил// Для того, чтобы ярче гореть» (С. Есенин).
3. HELAS!*

Отдаться всем страстям, пускай душой —

Тугой струной — любой играет ветер, —

Так вот за что я отдал все на свете:

И трезвый ум, и волю, и покой!

Мне чудится, что свиток жизни мой

Мотивом глупеньким пятнают дети,

И смысл святой скрывают ноты эти...

А было время — дерзкою рукой

Я мог извлечь в нестройном жизни хоре

Прозрачный, чище горного кристалла,

Звук красоты, неслышанный дотоле...

Неужто в прошлом все? Усиьем боле —

И, мнится, дотянуть до идеала...

Ужель навек душа пропадающей стала?

(Пер. К. Атаровой)

* Увы! (фр.)

Концептуальный характер этого стихотворения подчеркивается тем, что в сборнике стихов Уайльда, состоящем из циклов, оно не входило ни в один из них, открывало сборник и было набрано курсивом, что позволяет ряду комментаторов считать его эпиграфом ко всей книге (см. *Мурат В.* Примечания // Оскар Уайльд: Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Республика. 1993. С. 476).

4. *Пальцев Н.* Кавалер зеленой гвоздики (штрихи к портрету О. Уайльда) // Оскар Уайльд. Избранные произведения: В 2-х тт. Т. 1. М.: Республика, 1993. С. 13.

5. *Чуковский К.* Оскар Уайльд: Этюд // Оскар Уайльд: Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Республика, 1993.

6. «Уайльд путем мучительного перелома, страшного насилия, совершенного над жизнерадостной душой художника, почти перешел на путь Достоевского. Исходным пунктом их учений стал принцип абсолютной жертвенной любви Евангельского Учителя. Израненные, горящие души обоих заключались в твердыню своей «Религии страдания». Галилеянин победил Аполлона в душе Уайльда» (Абрамович Н. Я. Религия красоты и страдания (Оскар Уайльд и Достоевский). СПб.: Посев, 1909).

7. «Although Oscar Wilde started and ended his literary career with a volume of verse, his best poetry was in prose: that is imagination flowed naturally in the form of prose... The popularity of Poems, with which he commenced his life as an author in 1881, was really due to his personality, not his poetry» (*Parson H.* Introduction // Oscar Wilde De Profundis and Other Writings. L. Penguin English Library, 1977. С. 9).

8. Восходящая к европейскому декадансу, утонченно стилизованная манера раннего Кузмина, «петербуржца в Уайльдовом плаще» (выделено нами. — М. Т.), капризная легкость его стиха, которому подвластны любые самые трудные формы, — первое, что запоминается при знакомстве с его поэзией» (*Горбунов А. Н.* Кузмин, переводчик Шекспира // Шекспир Уильям. Пьесы в переводе М. Кузмина. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 6).

9. В. Марков в первом появившемся в печати серьезном исследовании творчества Кузмина полушутя-полусерьезно отметил, что вся литература о поэте зиждется на трех китах — гомосексуализме, стилизации и прекрасной ясности (*Марков В.* Поэзия Михаила Кузмина // Кузмин М. А. Собрание стихов // Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von John E. Malmstad und Vladimir Markov. München, 1977. Т. III. С. 397).

10. *Тимофеев А. Г.* Семь набросков к портрету М. Кузмина // В кн.: М. Кузмин. Арена: Избр. стихотворения. СПб.: Изд. «Северо-Запад», 1994. С. 9.

11. *Кузмин М.* Капуста на яблонях // Жизнь искусства. 1921. № 786–791. 26–31 июля. С. 2.

12. «Портрет Дориана Грея» (пер. М. Абкиной) цитируется по: *Уайльд Оскар.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Республика, 1993.

13. *Марков В. Ф.* цит. соч.

14. *Лавров А. В.; Тименчик Р. Д.* Комментарии // Кузмин М. Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1990.

15. Конкретный анализ текста стихотворения Кузмина произведен совместно с В. Ю. Александровым и П. Тупи.

16. Совершенно неожиданно этот образ всплывает гораздо позднее в хрестоматийном стихотворении Н. Заболоцкого:

*Не позволяй душе лениться,
Чтоб воду в ступе не толочь,
Душа обязана трудиться,
И день и ночь, и день и ночь.*

Говорить о прямом заимствовании было бы слишком смело, однако нельзя не отметить что одними из немногих представителей литературного Ленинграда, с которыми Кузмин продолжал поддерживать отношения в 20-е гг. были будущие «чинари», «обэриуты», в число которых входил и молодой Н. Заболоцкий.

17. «Двенадцатая ночь» — марка популярных духов и одновременно название последней комедии Шекспира. Тема «Шекспир и Кузмин» слишком многоаспектна, чтобы даже вкратце касаться ее в настоящей работе. Поэтому отметим лишь, что Кузмин известен как один из лучших российских переводчиков Шекспира, а комедии «Двенадцатая ночь», точнее одной из ее постановок, посвятил ряд специальных статей (см напр.: Жизнь искусства. 1919. № 135, 13 мая. С. 1; Жизнь искусства, 1921. 739–741, 25–27 мая. С. 1. Жизнь искусства. 1921. № 739–741, 25–27 мая С. 1; и др.) Кроме того, по наблюдениям П. Тупи, открывающий комедию монолог Герцога содержит многие темы и ключевые слова цикла «Северный веер». Подробнее о роли Шекспира в литературной жизни начала XX в. в России и особенностях его восприятия и оценки см.: Чекалов И. И. Поэтика Мандельштама и русский шекспиризм XX в. М.: Радикс, 1994).

18. Квятковский А. П. Поэтический словарь М.: СЭ, 1966. С. 276. Отметим также, что шестистопный ямб, которым открывается стихотворение, — один из двух (наряду с пятистопным ямбом) наиболее распространенных «сонетных» размеров.

19. По меткому замечанию В.Ю. Александрова, до Саши Черного пупок в русской поэзии не воспевался.

20. Описание внешности Ю. Юркуна, данное М. Кузминым в анализируемом стихотворении, совпадает с описанием внешности Дориана Грея в романе Уайльда, что не случайно, поскольку «Ю.И. Юркун был прозван Дорианом за красоту и естественную молодость по имени главного героя романа Уайльда» (Тимофеев А. Г. Комментарии. С. 376), что нашло отражение в стихотворении «Вы — молчаливо нежное дитя. // Лениво грезите о Дориане» (1914).

21. Тимофеев А. Г. Семь набросков. С. 6–7.

22 «Портрет мистера W.H.» (пер А. Анненской) цитируется по: Полное собрание сочинений Оскара Уайльда под ред. К.И. Чуковского в четырех томах, т. 3 СПб., Изд. т-ва А.Ф. Маркс. 1912.

23. Поскольку адекватного перевода этого стихотворения Верлена нам найти не удалось, приводим подстрочник: «Море прекрасней/Чем соборы. //Верная кормилица. //Убаюкивающая птичек //Море, которому молится //Дева Мария».

24. Стихи, за которые оклеветают

Всю эту ночь — до гроба не забуду —
Я к твоему прислушивался сну —
И вдруг постиг, услышав тишину,
Как пусто все, как мертвенно повсюду.
Любовь моя! Тебе, такому чуду, —
Как первоцвету, жить одну весну!
О темный страх, в котором я тону!..
Усни, мой друг. Я спать уже не буду.
О бедная любовь, как ты хрупка!
Глядится смерть из сонного зрачка —
И вздох похож на смертное удушье.
О сонный смех, в котором тайно скрыт
Тот роковой, тот жуткий смех навзрыд...
Очнись, молю! Скажи — бессмертны души?

(Пер. А. Гелескула)

25. Тимашева О.В. Сиянье мраку вопреки...//Paul Verlaine. Poésies. М.: Edition du Progress, 1977. С. 15.

26. Там, где делают карандаши

Последняя ласточка
Плетет корзину,
Чтобы свет дневной удержать,
Последняя ласточка вычерчивает
Этот покинутый глаз

Вечер клюет
У деревни с ладони
Зерна теплого сна

Мысли спокойной вам ночи

Я тишину окликаю
Тихонько по имени.

(Пер. М. Ваксмахера)

27. Todorov Tz. Une complication du texte: les Illuminations // Poétique, 1978. № 34. P. 252.

28. Блок А. А. Возмездие: Предисловие // Собр. соч. Т. 2. Л.: Худ. лит., 1980. С. 270–274.

29. Чинаев В. Умер великий Кейдж // Независимая газета. 30 сентября. 1992. С. 7.

30. «Казалось, там ничего нельзя было увидеть: ни заборов, ни ручьев или деревьев, ни холмов или полей. Если там и была дорога, то я не мог ее разглядеть при тусклом свете звезд. Там не было ничего, кроме земли: это была не сельская местность, нет, — это было сырье, из которого потом изготавливаются сельские местности» (Пер. М. Тростникова).

31. Dickey W. The God without Attributes/Ceremonies. Poems by John Alexander High. Concourse Poetry Series Number One. 1984. С. 3–4.

32. Останки

Освобождаю себя от имен других. Освобождаю карманы.
Освобождаю ботинки и оставляю их у дороги.

Ночью завешиваю часы

Открываю семейный альбом и смотрю на себя ребенком.

Что в том хорошею? Время исполнило службу.

Произношу свое имя. Я говорю «Прощай».

Одно за другим слова уносятся ветром.

Люблю жену, но и ее выгоняю.

Родители восстают из своих тронов
в молочные пространства облаков,
время вещает мне, кто я. Я меняюсь и я все тот же.
Освобождаюсь от жизни, но и она остается.

(Пер. М. Тростникова)

33. Levi-Strauss David. Odile and Odette (a correspondence in word and image)// CTS 10: In Relation. 1990. С. 78.

34. Finkelstein N. The Problem of the Self in Recent American Poetry//Poetics Journal. Number 9 June 1991. The Person. С. 4–7.

35. Чинаев В. Карл-Хайнц Штокхаузен — суперзвезда // Музыкальная жизнь. 1991. № 5. С. 14.

36. Согласно одной из теорий, распространенных в современном музыковедении, все развитие европейской музыки с глубокой древности шло по линии освоения человеческим ухом новых музыкальных ладов, что в конце концов привело к утверждению мажорно-минорной системы. Пик развития музыки — XVIII в. (Бах, Гендель), дальше — романтики, лишь слегка модифицировавшие и отчасти упростившие известные до них средства выражения в музыке. В XX веке физиологическое свойство человеческого уха непременно услышать нечто новое привело к разрушению гармонии в музыке.

37. Норман Мейлер. Несколько слов об авторе этой книги // Генри Миллер. Тропик Козерога. СПб.: Петербург-XXI век, 1994. С. 7.

38. «В углу за снятою иконою // Вся в паутине — пустота // Свободен — значит, вне закона. // Как эта истина проста» (А. Городницкий).

39. Г. Миллер. Sexus. гл. 2. цит. по Генри Миллер. Sexus. СПб.: Петербург-XXI век, 1994. С. 50.

40. И в этом принципиальное отличие Э. Хемингуэя, выразителя идеологий «потерянного поколения», то времени окончательного распада «фаустовского» менталитета, пустоты безысходности, отчаяния, и Г. Миллера, выразителя идеологии «переходности», т. е. пустоты креативной, предвещающей новый рассвет, о котором говорил Г. Гессе. «Разница между Хемингуэем и Миллером в том, что Хемингуэй поставил себе целью дорасти до Джека Барнса [главного героя романа «Фиеста». — М. Т.] и втиснул себя в рамки этого персонажа, воплощавшего дух времени, — что хорошо и плохо, потому что это принесло Хемингуэю колоссальную славу, но в конце концов и погубило его. А Миллер, бывший на восемь лет старше Хемингуэя и опубликовавший «Тропик рака» на восемь лет позже «Фиесты» и таким образом, оказавшийся в 1934 году на шестнадцать лет старше Хемингуэя в 1926-м, избрал противоположный путь. Он не захотел уподобиться вымышленному Генри Миллеру. Он не был персонажем, а личностью — он менялся. И в этом отношении Миллер пошел дальше Хемингуэя». (Н. Мейлер. Цит. соч. С. 6–7). Персонажи эмблематичны и, соответственно, обращены — в прошлое, личности оригинальны и, даже недооформленные, принадлежат будущему. Соответственно, различия между этими двумя писателями знаменуют коренной перелом в развитии социокультурного менталитета, окончательное прекращение существования одного макрокультурного образования и начало зарождения нового «история оказалась на стороне Миллера» (Н. Мейлер. Цит. соч.)

41. Пустота моря позволяет волнам подниматься;

пустота горных долин производит эхо,

пустота сердца рождает Будду.

Когда твое сердце пусто, вещи отражаются в нем,

как в зеркале, сияя там без всякого различия между ними

Жизнь и смерть — это иллюзия,

все Будды — в одном твоём теле

(Букко)

(Ошо. Будда: Пустота Сердца. М.: Изд-во ЦДК «Единство», 1993. С. 6)

Печатается по изданию:

Тростников М. В. Поэтология. М.: Грааль, 1997. С. 40–55.