

Надежда Федоровна Швейбельман

**ПОЭТИКА «БЛУЖДАНИЙ»
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА**

Я буду грезить вновь
о знойных дальних странах.

Ш. Бодлер. Пейзаж

Образ города и варианты его воплощения во французской поэзии (Нерваль, Бодлер, Рембо) рассмотрены в следующей тематической цепочке: *родной (мой) дом — предместья — Париж — другие города — другие континенты — иные миры.*

Исследовательская задача данной статьи состоит в том, чтобы попытаться выявить тот образ города, а вернее, ту «идею города», которая сложилась в творчестве Нерваля, Бодлера и Рембо. К несомненным романтикам литературоведы причисляют лишь Нерваля. Бодлер воспринимается как поэт-романтик, как мастер реалистической жанровой зарисовки, как предшественник символизма. Творчество Рембо «закреплено» за символизмом и обязательно с неизбежной «отсылкой-параллелью» к творчеству Верлена. Мы полагаем, что Рембо, конечно же, «вырос» из Бодлера, а Бодлер — из романтизма, как американского (переводил же он произведения Э. А. По!), так и европейского. Поэтому образ города и связанную с ним поэтику «блужданий» мы рассматриваем в контексте романтической эстетики.

Образ города и варианты его воплощения во французской романтической литературе приводят нас к некоторому расширению предмета исследования. Анализ творчества указанных поэтов выявляет следующую схему-цепочку: *родной (мой) дом — предместья — Париж — другие города — другие страны — другие континенты — иные миры.* Объединяющее начало — поэт с его отношением к миру. Каждый из трех поэтов воссоздавал в своем творчестве более или менее подробно какое-нибудь «звено» или несколько «звеньев» этой тематической цепочки.

Известно, что Нерваль был буквально заморожен провинцией Валуа, в которой прошло его детство. Страстный любитель пеших прогулок, он исходил все предместья Парижа, любясь развалинами старых замков. Руины, развалины, старые замки для Нерваля — это непосредственное присутствие прошлого в настоящем. Романтический взгляд на прошлое прекрасно соотносится у него с импрессионистической манерой письма. Жажда странствий увлекает Нерваля на Восток: 23 декабря 1842 г. Нерваль выезжает из Парижа. Маршрут впечатляет: Марсель — о. Мальта — Александрия — Каир — Сирия — Ливан — Турция — Марсель. Первого или второго января 1844 г. он снова в Париже. Путешествие на Восток должно было, по мысли Нерваля, излечить его от воспоминаний об умершей в 1842 г. актрисе Женни Колон, которую он встретил еще в 1834 г. в Париже. Смерть Женни настолько потрясла Нерваля, что, казалось, он уже никогда не сможет вырваться из грез и видений, в которых царила его возлюбленная, навечно нареченная им Аурелией. Поэтому путешествие на Восток, это не только дань романтическим традициям, но и попытка вернуться из мира видений, из мира «целомудренного страдания» в реальный мир.

До путешествия на Восток Нерваль посетил Германию, Австрию, Бельгию, Голландию, Италию. Странствия — это ученичество, это поиск своего «Я», своей тождественности. Любовь к странствиям — это проявление разочарованности в

реальности, в привязанности к одному месту. «Странствие — это обретение универсальности, целостности, без которой немислим художник» [Федоров 1988:90]. Путешествие для Нерваля — это «способ вырваться из болезни», это «мистические поиски», это «бегство», это «опыт преодоления лабиринта» [Tritsmans 1989:13]. Несмотря на печальные личные воспоминания, не покидавшие Нерваля во время путешествия по Востоку, его можно назвать по-гофмановски «странствующим энтузиастом», потому что его интересует все: каирские женщины, гаремы, невольницы, города, искусство, обычаи, религии. Нерваль-путешественник доброжелательно взирает на окружающий мир: он хочет создать что-то «вроде всеобщей истории, доступной лишь глазам души» [Duggy 1956:32]. Его реальная поездка на Восток синтезирует два вида путешествий: «внешнее» и «внутреннее». «Внешнее» путешествие есть одновременно путешествие внутреннее, духовное, в физическом движении воплощено движение духа» [Федоров 1988:91]. Нерваль полагал, что «внешняя жизнь мало что значит. В расчет принимается лишь внутренняя жизнь, воображаемый мир, который создает поэт» [Duggy 1956:64]. Привязанность сюжета к личной истории Нерваля превращает его «путевые заметки в роман (курсив С. Зенкина. — Н. Ш.) — не очень надежное фактологическое свидетельство о реальном путешествии, зато чрезвычайно ценное художественное свидетельство о духовной жизни автора, о мире его творческого воображения» [Зенкин 1999:162]. Отдавая должное художественному мастерству Нерваля-прозаика, П. Корнель также предупреждает читателя: «Мягко выражаясь, довольно рискованно использовать «роман» Нерваля как научный источник по вопросам религии» [Корнель 1999:175].

Восток для Нерваля — это его воображаемый рай. Книга «Путешествие на Восток» — это вариант (варианты) выбора и закрепления возможного маршрута (маршрутов) в этот воображаемый рай. Нерваль, путешественник наблюдательный и внимательный, спешит поделиться своими многочисленными и разнообразными впечатлениями со «своим другом читателем», как это делали его любимые писатели XVIII века — Руссо, Стерн и Дидро. Шведский писатель П. Корнель в своей книге «Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи» вводит термин «итерология», придуманный, как он сообщает, М. Бютором «для науки, которую он отчасти в порядке шутки создал или хотя бы эскизно очертил. Итерология изучает связь путешествия и путешественников с письмом, чтением и литературными жанрами» [Корнель 1999:179]. Ссылаясь на М. Бютора, П. Корнель развивает свою мысль следующим образом: «Читать и писать, как и путешествовать, означает с помощью ручки, глаза или фантазии совершать своего рода бегство — бегство между словами, в другие времена, в другие места. Во время путешествия люди очень часто читают, а может быть, и пишут, и сама форма путешествия может окрасить текст, и наоборот» [Корнель 1999:179]. Представление Нерваля о Востоке, почерпнутое из многочисленных книжных источников, это — некий палимпсест, на котором он пытался воспроизвести свой собственный текст, отражающий не только его географические перемещения, но и странствия духа. «Неутомимые скитания Нерваля придают его книге форму рапсодии, в ней неожиданно смешиваются разные уровни действительности и разные жанры» [Корнель 1999:179].

Реальность, «зов прошлого» и «иные существования» — основные координаты художественного мира Нерваля. «Глаза души» поэта пристально вглядываются в реальную жизнь, но все охотнее их взор устремляется в сторону прошлого и «иных существований». Эпиграф к новелле «Пандора», взятый из гетевского «Фауста», уже предвещает грядущую катастрофу духа: «Две души, увы! разделяют мою грудь, и каждая из них хочет отделиться от другой: одна, горящая любовью, привязана к миру посредством органов тела; сверхприродное движение увлекает за собой другую душу вдаль от мрака, к горным жили-

щам наших предков» [Nerval 1972:155]. Как видно, эпиграф развивает излюбленную Нервалем тему двойничества. Первая часть новеллы представляет читателям Пандору: «Вы все ее знали, друзья мои! Прекрасную Пандору из Венского театра. Без сомнения, она оставила в вас, так же как и во мне, жестокие и нежные воспоминания» [Nerval 1972:157]. Герой новеллы влюблен в Пандору, он добивается ее расположения: посещает ее дом, много шутит, слывет необычайно интересным собеседником. Пандора — актриса, и она играет чувствами своего возлюбленного, приглашая свое окружение быть свидетелями этой игры. Увидев своего поклонника в черном костюме, она бросается ему на шею и, смеясь, говорит: «Посмотрите-ка, да это же маленький священник! Он еще более забавен, чем мой барон» [Nerval 1972:159]. Страдающему от унижения поклоннику Пандора заявляет о том, что отныне он будет «служить ей аббатом». Она не внемлет герою, предостерегающему ее: «Пандора, не будем шутить ни с любовью, ни с религией, потому что на самом деле это одно и то же» [Nerval 1972:160]. На что Пандора отвечает: «Оставьте мне мои иллюзии, я обожаю священников». Она обещает поклоннику выставить его за дверь, если только он придет, как обещал, в голубом костюме с позолоченными пуговицами: «Прощайте, аббат, решено, вы заедете за мной на коляске, и мы отправимся в Пратер ... но вы будете в черной одежде» [Nerval 1972:160].

Пратер — это знаменитый парк в Вене. Вена — своеобразный омфал в нервалевской мифологии. А. Боннэ полагает, что венские воспоминания разрабатываются и в измененном виде переходят из одного произведения Нерваля в другое, «начиная со свидетельств в письмах до видений «Аурелии» [Bonnet 1972:455]. На страницах новеллы возникает двойственный образ Вены: Вены реальной и Вены онирической. В любом случае возникает образ конкретного города, а не какого-то города вообще. Воспоминания о Вене — это воспоминания о любовных приключениях, это воспоминания о женщинах. На одном из фрагментов рукописи будущей «Пандоры» было написано: «Три женщины» — так называлась одна из глав, которая в несколько измененном виде вошла в окончательный вариант «Пандоры». Рассказ о трех женщинах композиционно представляет собой текст в тексте. По сути дела, это описание светского приема: «У камина сидят три очаровательные дамы: одна — жительница Вены; другая — итальянка, третья — англичанка. Одна из них — хозяйка дома. Среди мужчин — два графа, венгерский принц; еще один — министр, а все другие — молодые люди, у которых *впереди блестящее будущее* (курсив Нерваля. — Н. Ш.).

Герой доволен тем, как он выглядит, как он себя чувствует на приеме: все предвещает признание и успех: «Твой друг пылает и трепещет; если к нему прикоснуться, то он воспламенится» [Nerval 1972:166–167]. «Воспламеняемость» героя проявляется в том, что он не может решиться, какой же из дам отдать предпочтение. На англичанку он смотрит глазами художника: его привлекает то, как изящно она сидит в кресле; он отмечает, что у нее великолепные светлые волосы, на которых играют красноватые блики каминного огня. В белизне ее кожи он видит все оттенки белого: белого шелка, белой ваты, белого тюля, белого жемчуга и белого опала. «И ведь совсем не знаешь, что же в действительности находится в глубине всего этого, но все вместе взятое это так хорошо смотрится!» — восклицает герой [Nerval 1972:167]. Герой понимает, что он допустил неловкость, попал впросак, потому что с его стороны не принимают никаких объяснений, никаких извинений. Эта ситуация — ситуация поражения героя, поражения неявного, которое он пытается сгладить очередным своим «искусствоведческим» замечанием: «как бы то ни было, она выглядела великолепно и необычайно величественно в своем белом платье, и она походила на Гризи (актриса Джулия Гризи. — Н. Ш.) в первом акте «Дон Жуана» [Nerval 1972:168].

В новелле «Пандора» взгляд рассказчика в деталях фиксирует особенности интерьера: «огромный камин, украшенный мраморными фигурками». «Ка-

мины еще редки в Вене», — уточняет он. «Они встречаются лишь во дворцах. У кресел и диванов — позолоченные ножки. Вокруг зала расположены консоли, покрытые позолотой, лепные украшения... бог мой, они тоже позолоченные» [Nerval 1972:166]. Вена «Пандоры» — это барочная Вена с ее площадями и улицами, по которым бродил Нерваль-путешественник; с ее бастионами, садами, парками, аллеями. Нерваль, полагаю, оценил бы по достоинству поэтическое определение городских парков, данное П. Корнелем: «Городские парки — это следы тоски человечества по потерянному раю» [Корнель 1999:199]. Он же напоминает, что слово «парадиз» происходит от староперсидского «paigidaeza» — в значении «огороженный сад, парк» [Корнель 1999:161]. «Парк — это огромная глушь»; «парк — исходный пункт скитаний по городскому лабиринту» [Корнель 1999:205–206]. Ш. Бодлер, во многом смотревший на реальность как художник, отмечал: «Германия выражает мечтательность линией, а Англия — перспективой» [Бодлер 1993:274]. Мы же добавим, что Австрия, а точнее Вена, выражала мечтательность, по всей видимости, садами и парками, неутомимым «фланёром» (праздношатающимся) которых был Нерваль. Ссылаясь на словарь «Ларусс XIX века», П. Корнель уточняет значение слова «фланёр»: это — «человек, который видит и слышит то, что ускользает от других людей, — это могут быть случайно оброненные фразы, мимолетные звуки или ситуации» [Корнель 1999:188]. Потрясающим фланёром французской литературы XX в., кстати, восторженно писавшем о Нервале, был Г. Аполлинер, которого друзья прозвали «фланёром двух берегов» (*le flaneur de deux rives*).

Вена Нерваля — это и «поблекшие статуи садов, над которыми возвышается беседка Марии-Терезы, и химеры старого замка», восхищающие сердце путешественника, созерцающего эту божественную красоту. Вена — это и мистический город, место встречи разных народов. У стен Вены, защищая ее, умирали и «гордый мадьяр, и отважный богемец, и великодушный ломбардец» [Nerval 1972:157]. «Позолоченные консоли, кресла и диваны, зеркала в витых рамах являются образами, почерпнутыми из личного опыта Нерваля, который продолжает историческую судьбу Вены. Вена для Нерваля — место встречи с его многочисленными духовными собратьями, с его множественными противоречивыми «Я» [Didier 1972:239].

Вена — это большой театр, в котором разыгрывают какой-то долгий спектакль, не имеющий ни начала, ни конца. И в этом спектакле обязательно найдется какой-нибудь эпизод, в котором поочередно, а то и вместе, могут принять участие все — как жители Вены, так и ее гости. Картины реальной, географической Вены, возникающие на первых страницах новеллы, и в самом деле напоминают какие-то гигантские декорации, созданные художником, влюбленным в барокко. Искусство барокко с его поблекшей позолотой — это уже культурное прошлое. Точно также и Вена является для Нерваля тем сакральным пространством, на котором он хотел бы обрести свое прошлое. Правда, сакральность Вены подвергается сомнению уже потому, что это город двойственный. Вена — город западный, но она же — ворота на Восток. («Австрия — это Китай в Европе», — говорил Нерваль). Именно из Вены начинается его путь на Восток, во времена самого отдаленного прошлого. «Вена — одно из тех привилегированных мест, которое, открываясь на Восток, дает доступ к грезе, безумию, откровению» [Didier 1972:235]. Вена — это остановка на пути в Германию, к которой Нерваль также испытывает двойственное отношение. Германия — это страна его любимых писателей — Гете, Гофмана и Гейне. Это — страна, давшая последний приют его матери (она умерла в 1810 г. и похоронена в местечке Гросс-Глогау), но в то же самое время это страна, которая лишила его матери. Это страна болезни и смерти. Б. Дидье полагает, что барочный контекст Вены прекрасно подходил «драматическому поиску самого себя» [Didier 1972:239].

В новелле «Пандора» из эпизода в эпизод переходят воспоминания о венском саде Шенбрунне: «Я выгуливал мои грезы на ступенчатых газонах Шенбрунна» [Nerval 1972:158]. Ж.-Н. Иллу ссылается на Ж.-П. Ришара, который переводит название Schoenbrunn как «belle fontaine» (прекрасный источник). Слово «brunn» отсылает к фамилии отца Нерваля — Labrunie. Шенбрунн напоминает об образе короля, который жил там после 1815 г., и в котором Нерваль мог видеть своего двойника, déshérité (обездоленный, обиженный, лишенный наследства), покинутого отцом, как и он сам еще в детстве был оставлен матерью. Двойничество, как «безграничное дробление» и как «безграничное уподобление» [Федоров 1988:341], — неотъемлемая часть поэтики нервалевских текстов — как поэтических, так и прозаических. Шенбрунн — это также и антоним к «morte fontaine» (мертвый источник), двум означаемым, которые, соединяясь, дают название Mortefontaine» [Illouz 1997:134]. Так называлось местечко, в котором прошло детство Нерваля. Валуа, Вена, Мортфонтен, Шенбрунн — это «крайние полюса нескольких его маршрутов-посвящений» [Illouz 1997:134]. Вена — один из основных пунктов этих маршрутов, и Нерваль пытается воспринимать ее как некий «знак прощения прошлого»: «несомненно, бывшая Пандора-Иезавель вновь станет «великой подругой» и Вена перестанет быть городом Апокалипсиса, чтобы стать местом благословения мира» [Illouz 1997:135].

Текст «Пандоры» убеждает нас в том, что Вена так и не стала «местом благословения мира». Образ реальной Вены постепенно «растворился» в онирических картинах, которые насыщены атмосферой тревоги, беспокойства, страха. Это беспокойство охватывает и слова: они наполняются непредвиденными значениями, отчего в новелле возникает «столь странная синкретическая интертекстуальность» [Illouz 1997:140]. Во второй части новеллы, в которой описываются видения, «неупорядоченность» слов усиливается. Язык, находящийся во власти театральности, порождает письмо, которое буквально задыхается под грузом тайны. Фрагментарное, дробное повествование делает ритм новеллы неровным, резким, скачущим. Отсутствие переходов приводит к резкой смене стиля. Свободное скольжение образов («всегда танцующая она», «непреклонная Екатерина, императрица всея Руси», принц из Линя — все вместе они перемещаются то в Крым, то в древний храм Фоаса, то в Стамбул...), их незаметное и немотивированное перемещение из реальности в сферу видений, «уплотнение времени» затрудняют понимание текста, и он по-прежнему остается загадкой. Все подчинено авторской задаче, которую Нерваль сформулировал в самом начале новеллы: «Сказать все, потому что я не хочу сказать всего». Соединяя «эти странные фрагменты», Нерваль «запутывает и искажает отношения сюжета к реальности» [Jeanneret 1978:149]. Нерваль сам ощущал в своем тексте основательную неудобочитаемость и поэтому постоянно говорил о том, что ему надо «прояснить развязку» и «исправить финал».

Трагедия Нерваля состояла в том, что в его творчестве, как, впрочем, и в творчестве других романтиков, неразрывно сосуществовали «принудительная власть реальности» и «добровольная власть бесконечного» [Федоров 1988:337]. Тезис — бесконечное как творчество — был необычайно притягателен для Нерваля. Он обещал не только расширение границ литературы, но и расширение границ мира. Нерваль, как и его герой Адонирам, «всегда стремится к недостижимому». Адонирам считает, что назначение искусства состоит не только в том, чтобы копировать природу, но и в том, чтобы рядом с человеком и известными тебе животными найти неведомые создания, существа, коим нет еще имени» [Нерваль 1996:18].

В «Истории о царице Утра» проявляют себя элементы онтологической поэтики Нерваля, обращенной к изучению всеобщих основ, принципов и закономерностей бытия. Сложность ее изучения состоит в том, что Нерваля интересует

«жизнь неведомого мира», который начинается за границей «мира определенностей». «Смутное чувство прошлого», которым Нерваль обладал всегда, не позволяло ему воспринимать «бытие как окончательно изученное» [Успенский 1992:3]. Он всегда искал и находил «глубины бытия» и познавал их, если воспользоваться термином П. Д. Успенского, «расширенным сознанием», и тогда для него «не было более во Вселенной ничего безразличного и незнакомого» [Nerval 1972:82].

«Блуждания» Нерваля, как видим, были связаны с провинцией, Веной, Германией, Италией, Востоком и «иными мирами». В отличие от него Шарль Бодлер был певцом Парижа и его предместий. Второй раздел книги «Цветы зла», содержащий 18 стихотворений, называется «Парижские картины». У Бодлера, как и в творчестве Гофмана, утверждается искусство «глаза, по-настоящему умеющего видеть» [Гофман 1962:490]. Принцип «углового окна» — принцип фиксации реальной жизни в ее реальных проявлениях и реальной самоценности» [Федоров 1988:394]. Иллюстрацией этого принципа является новелла Гофмана «Угловое окно» (1822). У Ш. Бодлера одно из стихотворений в прозе называется «Окна»: в нем он размышляет о том, что видит человек, смотрящий в открытое окно, и что видит человек, смотрящий сквозь закрытое окно. *Закрытое окно позволяет придумать историю* (курсив наш. — Н. Ш.): «По ее лицу, одежде, движениям, по неуловимым мелочам я воссоздал историю этой женщины, точнее, ее легенду, и я рассказываю ее сам себе и плачу» [Бодлер 1993:241].

Образ Парижа, воссозданный в «Цветах зла», — образ двойственный. Поэт-фланёр тоскует по старому, прежнему Парижу: «Где ты, старый Париж? Как все чуждо и ново! / Изменяется город быстрее, чем сердца». Он «любит глядеть во мглу, лишь улицы притихнут», но с горечью убеждается в том, что «изменился Париж мой... / Все становится символом — краны, леса, / Старый город, привычная старая Сена, — / Больно вспомнить их милые мне голоса» [Бодлер 1993:110]. Постепенно образ «старого Парижа» («Ряд барачков да несколько ветхих лачуг, / Бочки, балки, на луже — зеленая тина, / груды плит, капителей обломки вокруг») сливается с образом современного Парижа, в котором фланёр видит все ту же «мешанину стен и кровель городских», «церкви, колоколен шпили», «маревое из копоти и пыли» и «Сену там внизу» [Бодлер 1993:106]. Узнаваемая «метафизика мест» (выражение Л. Арагона) уже не удовлетворяет Ш. Бодлера. Прошлое и настоящее Парижа все-таки сосредоточены «здесь», а есть еще мир «там», мир идиллии и он — порождение творчества: «И плотно ставни я закрою наконец, / Чтоб возвести в ночи блистающий дворец» / ... Я буду грезить вновь о знойных дальних странах / ... О всем, что детского в Идиллии цветет / . Мятеж , бушующий на площади столицы, / Не оторвет меня от начатой страницы, / И, страсти творчества предав свою мечту, / Там в сердце собственном я солнце обрету». Поэт видит себя не только фланёром и соглядатаем жизни других людей, но он сравнивает свою «миссию» с миссией Солнца: «Ты, Солнце, как поэт, нисходишь в города, / Чтоб вещи низкие очистить навсегда». «Низкие вещи», встречаемые поэтом в Париже, это — «таинственно-заманчивый разврат», «трусобой, слякоть и смрад», «ядовитый светоч проституции», «театра тьяканье, оркестра рев глухой», «притоны для игры», «во фраках шулера»: «Везде — везде — везде — на всем земном пространстве / Мы видели все ту ж комедию греха» [Бодлер 1993:148]. Вместе с героем стихотворения в прозе «В час утра» Бодлер мог бы воскликнуть: «Ужасная жизнь! Ужасный город!». Романтическое противопоставление Поэта и Толпы утрачивает у Ш. Бодлера свою остроту: поэт научился искусству «наслаждения толпой». «Не всякому дано уменье купаться в море людей: наслаждаться толпой — это искусство; (...) Кто не умеет населять свое одиночество, тот не умеет также и быть одиноким среди озабоченной толпы. Несравненное преимущество поэта,

что он может по желанию быть и самим собой, и другим. (...). Одиноким и задумчивым скиталец извлекает странное упоение из этого общения со всем миром» [Бодлер 1993:198]. «Странное упоение» испытывает герой стихотворения в прозе под названием «Шутник»: «Это был разгар Нового года: хаос грязи и снега, изъезженный тысячью карет, искрящийся игрушками и конфетами, кишаций алчными страстями и разочарованиями, *парадный бред большого города* (выделено нами. — Н. Ш.), способный помутить разум самого стойкого отшельника» [Бодлер 1993:188]. «Зараза народного ликования», подпитываемая «запахом жареной рыбы, бывшей как бы фимиамом этого праздника», дополняет картину «парадного бреда большого города» [Бодлер 1993:203].

Кого же встречает поэт в «парижской суতোлке», в этом «людском муравейнике Парижа»? Это старики и старушки, «мир фантомов», «обломки великой громады людской»: «В дебрях старых столиц, на панелях, бульварах, / Где во всем, даже в мерзком, есть некий магнит, / Мир прелестных существ, одиноких и старых, / Любопытство мое роковое манит» [Бодлер 1993:112]. Обращаясь к тряпичникам, он называет их «извержением огромного Парижа». «Окаянные», проклятые женщины для поэта — «бедные сестры»: «Душа за вас скорбит, / За муки хмурые, за боль неутоленья, / За сердце, где любовь, как пепел в урнах, спит» [Бодлер 1993:134]. И повсюду — «коварный враг, который мраку рад, / Повсюду тайный путь творит себе Разврат». Как замечает Ф. П. Федоров: «Мир позднего романтизма — мир ненастья, вечера, тьмы, ночи... Литература вновь говорит об исчерпанности жизни, о безысходности страдания, о смерти как единственном итоге бытия» [Федоров 1988:405]. В стихотворении «Вечерние сумерки» Бодлер замечает: «Смыкает тихо ночь и завесы и двери, / И люди, торопясь, становятся, как звери» [Бодлер 1993:117]. В «желто-грязном тумане», в «мутной промозглости» «тайны, тайны по всем закоулкам ползут» и все покрывает «на актерскую душу похожая мгла».

Поэт-фланёр — душа сочувствующая. Парижские бездомные старушки для него: «скорбящие матери, шлюхи, святые, / для кого-то сумевшие солнцем блеснуть». Поэт не отделяет себя от своих современников, одолевающих «голгофы крутые», «в дебрях старых столиц»: «И душа моя с вами блуждает в тумане, / В рог трубит моя память, и плачет мой стих». Лишь однажды в «Цветах зла» возникает образ родного дома, в котором прошло детство поэта; хотя он подчеркивает, что «среди шума города всегда передо мной / Наш домик беленький с уютной тишиной» [Бодлер 1993:121]. Это воспоминание воскрешает картины мирной, размеренной жизни, в которой есть место и «рощице зеленой», и «длинному обеду», и «чистому пологу». Необыкновенно яркие картины иной, отличной от парижской, жизни, возникают в видениях и снах: «Я из ночных картин впитал / Ритмичную хмельную связь — / Камень, воду и металл» [Бодлер 1993:123]. В этом «хаосе радужном» есть «громады лестниц и аркад, / Дворец, где слышен вечный плеск» и «водопадов ширь», и «воды голубые», «невиданные камни стен» и «волн волшебных полотно». «Сон — это художник»... Во сне есть «много излишеств» [Карасев 1993:140]. Непонятно только, какую роль играют эти «излишества» в стихотворении Ш. Бодлера «Парижский сон»: то ли они воссоздают картины некоего прошлого, то ли проецируют картины будущего? «Новизна миражей» и прошлого и будущего одинаково страшна: «Для зренья — все, а для ушей — / Веков молчанье, тишина» [Бодлер 1993:124]. Пробуждение возвращает героя в явь: «Воспламенный, пробудясь / я увидал позор жилья, / Его убожество и грязь, / И желчь забот почуял я». Пробудился и поэт, «в лучах рабочей лампы» он написал стихотворение «Предраассветные сумерки», в котором воспел пробуждение трудового Парижа: «Дрожа от холода, заря влачит свой длинный / Зелено-красный плащ над Сеною пустынной, / И труженик Париж, подняв рабочий люд, / Зевнул, протер глаза и принялся за труд» [Бодлер 1993:125].



А. В. Чемакин.
«Лети, летчик!». 1995

Париж — вечная боль и вечная страсть Бодлера, это место, где он находился «между восторгом и ужасом жизни». Париж — наслаждение и «опьянение»: «Чтобы не чувствовать ужасной тяжести времени, которая сокрушает ваши печали и пригибает вас к земле, надо опьяняться без устали. Но чем же? Вином, поэзией или добродетелью, чем угодно. Но опьянитесь» [Бодлер 1993:239]. Блуждания по Парижу — это блуждания по лабиринту. «Город — это осуществление старинной мечты человечества о лабиринте. Фланёр, сам того не подозревая, вписывается в эту реальность» [Корнель 1999:183]. Лабиринт же — «символ земной жизни» [Корнель 1999:169]. Почти вся жизнь Ш. Бодлера была связана с Парижем. «Цветы зла» и «Стихотворения в прозе» — это «паломничество в страну Парижа». Поэт Бодлер верно и преданно «служил» Парижу. «Закон служения, сформулированный героем Г. Гессе («что хочет жить долго, должно служить»), вполне можно считать одним из основных законов творческой жизни Ш. Бодлера.

Художественный мир А. Рембо включает разные пространства: природу, города, страны, Запад, Восток. «В старинном парижском переулке я получил классическое образование. В великолепных чертогах, в самом сердце Востока, я завершил свой колоссальный труд» [Рембо 1988:243]. Герой Рембо — странник, путешественник, бродяга. Он пытается ответить на один из проклятых вопросов: кто я есть в этом мире? Герой связан с семьей, племенем, родом, народом, расой. В главе «Дурная кровь» («Время в аду») герой восклицает: «... и где я только не жил! С кем я только не знался в Европе!» [Рембо 1988:297]. Память героя воспроизводит следующую картину его причастности к истории. «Должно быть, простым мужиком добрался я до Святой земли; из головы нейдут дороги среди швабских долин; виды Византии, крепостные стены Солима...» [Рембо 1988:297].

Герой Рембо претерпевает многочисленные метаморфозы: ребенок — «маменькин сынок» — «человек без роду, без племени» — «простой мужик, который добрался до Святой земли» — «прокаженный» — «солдат» — «наемник» — участник «шабаша посреди багровой поляны...» [Рембо 1988:299]. Герой Рембо, меняющий маски, легко перемещается в пространстве: пригород — город — другие города — города видений — страна — Европа — другие континенты. «Не воображаю себя вне этой земли, вне христианства. Никогда не перестану представлять себя в этом прошлом. Но вечно одиноким и бесприютным; не помню даже, по-каковски я говорил. Не могу вообразить себя среди отцов церкви, в кругу сильных мира сего — христовых наместников» [Рембо 1988:299]. Первоначальное «место бытования» героя Рембо — дом предков, дом родителей, «мой дом» — это «мир домашний», но в нем уже нет той гармонии и покоя, которые находил герой Бодлера: «... я проклят, родина ужасает меня» [Рембо 1988:301]. Отсюда возникает мысль о бегстве. П. Верлен назвал А. Рембо «человеком с подошвой из ветра», имея в виду страсть Рембо к путешествиям. Отметим лишь некоторые места, связанные с «бегствами-блужданиями» Рембо: первый побег (29 августа 1870 г.) — в Париж; второй побег (7 октября 1870 г.) — в Бельгию; третье бегство (25 февраля 1871 г.) — снова в Париж; лето 1872 г. — Рембо вместе с Верленом находится в Бельгии; осень 1872 г. — с Верленом же в Англии; февраль 1875 г. — изучает в Германии, в Штутгарте, немецкий язык; май 1875 — в Италии; апрель 1876 г. — в Вене; затем будут Голландия, Швеция, Дания, Швейцария, Кипр, Египет, Харар: «безостановочный бег времени и расчисленная бесконечность гонят меня по свету, где мне выпадает разнообразный цивилизный успех» [Рембо 1988:275]. «Бесприютный, изголодавшийся, оборванный» герой Рембо задает себе вечные вопросы, точнее, антивопросы: «К кому бы мне наняться? Какому чудищу поклониться? Какую святыню осквернить? Чьи сердца разбить? Что за ложь вынашивать? По чьей крови ступать?» [Рембо 1988:301]. Теперь уже и христианство кажется «устаревшим»: «Я никогда не был христианином; я из племени тех, кто поет под пыткой; я не понимаю законы; нет у меня понятия о морали; я — дикарь...» [Рембо 1988:303].

Провинция, город, «другие города» исчерпали себя: «Надо бы исхитриться и покинуть этот материк, по которому слоняется безумие...» [Рембо 1988:303]. Все передвижения, перемещения героя в пространстве и времени — это попытки обрести собственное «Я»: «Я поумнел. Мир добр, Я благославляю жизнь. Возлюблю братьев моих. Все это — теперь уже отнюдь не детские обещания. Давая их, я не надеюсь бежать старости и смерти. Бог укрепляет меня, и я славлю Бога» [Рембо 1988:305]. Что это? Чистосердечное признание? Исповедь? Или желаемое объявляется действительным? Какое отчаянное свидетельство тотального, абсолютного одиночества! Сентенции афористичны, фразы по-библейски просты. Порыв к пониманию других, умиление этим порывом. Благостно-всепрощенческое настроение. Оно, должно быть, сиюминутно, кратковременно. Но в центре всего — «Я», правда, уже повзрослевшее, ответственное за свои слова и поступки. Меняющийся мир заставляет героя неоднократно менять свою жизненную позицию: «Я покончу с собой! Брошусь под копыта коней! Ах! — Ко всему можно привыкнуть. То будет чисто французская судьба, стезя чести!» [Рембо 1988:307]. Чаще всего случается так, что герой вынужден изменять свои намерения и в очередной раз пускаться в странствия.

Город у Рембо — в большинстве случаев не конкретный какой-то город, а Идея Города, некое общее представление о Городе, некое впечатление — зрительное или слуховое. В его произведениях почти нет узнаваемых памятных мест культуры, нет «городских топосов», связанных с обликом конкретного города. Например, «культурные знаки» Парижа — Лувр, Нотр-Дам, набережные Сены — отсутствуют в его текстах. Все это для Рембо уже архаика. «Надо быть

абсолютно современным», — провозглашает он [Рембо 1988:344]. Именно перемещение из одного большого города в другой укрепляет в Рембо это чувство современности. Рембо, как никто другой, умел не только «смотреть», но и «видеть» (*regarder et voir*). И даже «угол зрения», «угол видения» у Рембо был иным: «Речь уже не идет о том, чтобы говорить о каком-то конкретном городе, но речь идет о том, чтобы спроектировать урбанистическую реальность (выделено нами. — Н. Ш.), придумать один или несколько городов, отталкиваясь от тех, которые знал» [Butor 1995:138]. Париж, Лондон, Штутгарт, Милан — города, которые помогли Рембо создать в «Озарениях» и «Времени в аду» эту новую «урбанистическую реальность». Проект новой «урбанистической реальности» более детально представлен в «Озарениях»: три раздела посвящены теме большого города. Это — «Ville» и два раздела с одинаковыми названиями — «Villes». Кроме этого образ большого города появляется в главе «Metropolitain» и «Promontoire» («Мыс»). Глава «Город» представляет героя: «Я недолговечный и неприхотливый житель столицы, считающейся современной только потому, что ни тени вкуса нет ни в убранстве домов, ни в планировке улиц (...) Столь одинаково все...» [Рембо 1988:253]. Обитатели этого города, похоже, переселились сюда из бодлеровского Парижа. Это — «Смерть без единой слезинки, наша подруга и прислуга», «Отчаявшаяся любовь» и «Пригожее преступление, хнычущее в уличной грязи» [Рембо 1988:253]. Города следующих глав — это уже «Аппалачи и Ливаны мечты», в которых обитают «толпы гигантов-бардов», там «Роланды воспевают свою отвагу», там «серафические кентаврессы бродят среди горных лавин», там живут «королевы Маб, Диана, Венера, дикари». Все они «воспевают радость нового труда» [Рембо 1988:257].

Впечатления от пребывания Рембо в Лондоне нашли отражение в его «вторых» «Городах». Его поражают «масштабы города»: «Вот чудо, в котором я сам себе не мог дать отчет» [Рембо 1988:259]. Рембо создает в этом тексте вариант футуристической утопии, в которой все смещено, все перемешано, а потому уже содержит в самой себе элементы антиутопии: «какие-то набобы», «полиция», «мошенники», «демократический элемент», «одичалые джентльмены», которые «при искусственном освещении охотятся за семейными преданиями» [Рембо 1988:261]. Город поражает своим техническим совершенством; кругом медные перекрытия, платформы, лестницы, колонны: «Все классические чудеса архитектуры воспроизведены здесь с небывалым размахом» [Рембо 1988:259]. Но с самого начала «недолговечный и неприхотливый житель столицы» замечает, что «этот официальный акрополь превосходит самые неохватные замыслы современного варварства» [Рембо 1988:259].

Глава «Метрополитен» вновь воскрешает облик современного города, который виден из окна поезда надземной линии лондонского метрополитена. Герой видит «асфальтовые пустыни», «зловещее, черное, задымленное небо», «фантазмагории пригорода», «дороги, стиснутые стенами и решетками», «дрожащий от ночного холода свет фонаря», «кривой деревянный мост», «заколоченные кабаки» [Рембо 1988:271]. Сны или видения переносят героя из этого унылого и безрадостного города в иные, более приятные пространства. Там — «индиговое ущелье», «розово-оранжевый песок», «прозрачные ленты бульваров», «зеленые буйные купы», «чудо-цветы» [Рембо 1988:271]. Мотивы сна, видений, грез, лежащие в основе «Озарений» и «Времени в аду», позволяют Рембо рассматривать мир как метафору пути к иным мирам. Слово «мир» (*le monde*) часто встречается в произведениях Рембо: 55 раз в прозе, 11 — в стихах: «Мир, он любит его, это одна из его больших забот, он беспокоится о нем всем сердцем» [Noguez 1993:26]. Если «весь мир — театр», то города Рембо — это самые большие сцены, на которых разыгрывается спектакль жизни, или, скорее, проект спектакля жизни. Слова «проект» (*projet*) и «сцена» (*scène*) — ключевые слова «Оза-

рений». Да и сам Рембо — сплошной «проект»: много-много намерений, а в итоге — сплошная незавершенность!

Наш «линейный» маршрут по «нелинейным» художественным мирам Нерваля, Бодлера, Рембо на этом завершается. Путеводная нить Ариадны — образ города — то терялась совсем, то счастливо обреталась вновь: мы «блуждали». Название статьи связано с двойственным смыслом французского слова «divagation». Оно означает: отступление от предмета речи; бред; уст. — бродяжничество беспризорных домашних животных. А во множественном числе — divagations — это бредни, разглагольствования. «Divagations» — так называется прозаическая книга Стефана Малларме. Полагаю, что Малларме в этом варианте названия предельно сблизил основные смыслы этого слова: «блуждание» как странствие и «блуждание» как отступление от предмета речи, как изменение дискурса. Мы попытались рассказать как и где «странствовали-блуждали» герои Нерваля, Бодлера и Рембо. Рассказ о «блуждающем дискурсе» — это уже предмет исследования другой статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан Поль Сартр. Бодлер. М., 1993.
2. Гофман Э. Т. А. Угловое окно // Гофман Э. Т. А. Избранные произведения: В 3 т. Т. 2. М., 1962.
3. Зенкин С. Н. Романтический ориентализм во Франции // С. Зенкин. Работы по французской литературе. Екатеринбург, 1999.
4. Карасев Л. В. Метафизика сна // Сон — семиотическое окно. М., 1993.
5. Корнель П. Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи // Иностранная литература. 1999. № 5.
6. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8
7. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973.
8. Нерваль Ж. де. Путешествие на Восток. М., 1986.
9. Нерваль Ж. де. История о царице Утра и о Сулаймане, повелителе духов. М., 1996.
10. Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. М., 1988.
11. Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995.
12. Успенский П. Д. Tertium organum. Ключ к загадкам мира. СПб., 1992.
13. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.
14. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966.
15. Bonnet H. Vienne dans l'imagination nervalienne // RHLF, mai-juin 1972.
16. Butor M. Improvisations sur Rimbaud. P., 1995.
17. Didier B. Commentaires // Nerval G. de. Aurélia. Les Chimères. La Pandora. P., 1972.
18. Durry M. J. Gérard de Nerval et le mythe. P., 1956.
19. Illouz J.-N. Nerval. Le «rêveur en prose». Imaginaire et écriture. P., 1997.
20. Jeanneret M. La lettre perdue. Ecriture et folie dans l'oeuvre de Nerval. P., 1978.
21. Nerval G. de. Oeuvres complémentaires en 8 volumes. P., 1959–1966. Vol. I.
22. Nerval G. de. Aurélia. Les Chimères. La Pandora. P., 1972.
23. Noguez D., Larose J., Marcotte G. Rimbaud. Quebec, 1993.
24. Tritsmans B. Textualités de l'instable. L'écriture du Valois de Nerval. Bern — Fr. Main — New-York — Paris, 1989.

Елена Леонидовна Клименко

СИМВОЛИКА ЗАГЛАВИЯ КНИГИ «ЦИТАДЕЛЬ» АНТУАНА ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ

В статье расшифрован смысл фундаментального и многомерного слова «Цитадель», вынесенного в заглавие последней неоконченной философской книги Антуана де Сент-Экзюпери.

«Цитадель» — последняя, оставшаяся незавершенной книга французского писателя А. де Сент-Экзюпери (1900–1944), над которой он работал, по всей видимости, около восьми лет, вплоть до своей гибели.