УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фра)51

КОСМИЗМ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ И «ЭГОТИЗМ» МОРИСА БАРРЕСА

© 2019 г. В.В. Шервашидзе

*Российский университет дружбы народов,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 18 февраля 2019 г.

Дата публикации: 25 июня 2019 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-144-161

Аннотация: В статье анализируется поэтика П. Клоделя и М. Барреса, сформированная в переходную эпоху и представляющая различные варианты порогового, трансгрессивного сознания. Создатель нового художественного языка, Клодель, взорвал каноны французской поэзии и драмы. Его называли «космическим» поэтом, передающим единство Вселенной и вибрацию космоса при помощи версета. Однако художественные открытия Клоделя, опередившие свое время, не вписывались в историко-культурный контекст belle époque. В отличие от Клоделя, Баррес после публикации своей первой трилогии «Кульм “Я”», стал «властителем дум» своего поколения. Современники увидели в произведении Барреса захватывающую историю, воспроизводящую «драму европейского сознания». Заглавие демонстративно отсылало к романтической традиции. Пародируя романтический дискурс, Баррес разрушает пафос романтической и декадентской исключительности, осуществляя разрушение и завершение романтизма. Сопоставительный анализ поэтики М. Барреса и П. Клоделя позволяет выявить глубокие расхождения в их творческом методе.

Ключевые слова: синкретизм, ритмическая проза, художественное познание, позитивизм, невыразимое, мистицизм, почва, культ предков, национализм, вибрация.

Информация об авторе: Вера Вахтанговна Шервашидзе — доктор филологических наук, профессор, Российский университет дружбы народов, ул. Миклухо-Маклая, д. 6, 117198 г. Москва, Россия.

E-mail: shervash@yandex.ru

Для цитирования: Шервашидзе В.В. Космизм Поля Клоделя и «эготизм» Мориса Барреса // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 144–161.

DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-144-161

PAUL CLAUDEL'S COSMISM AND MAURICE BARRES'S EGOTISM

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2019. V.V. Shervashidse

Russian Peoples' Friendship University, Moscow, Russia

Received: February 18, 2019

Date of publication: June 25, 2019

Abstract: The article examines the poetics of Paul Claudel and Maurice Barres developed in the transitional time and representing different variants of the threshold or transgressive consciousness. The article is concerned with comparison of Barres' and Claudel's work. Inventor of the new poetic language, Claudel destroyed the canons of French poetry and drama. He was called a cosmic poet who conveyed the unity of the universe and the vibrations of cosmos with the help of the verse." However, Claudel's innovations were ahead of time and did not fit into the cultural context of his time. In contrast to Claudel, Barres after the publication of his trilogy *The Cult of the Self* became "the sovereign of thoughts" of his generation. Contemporaries saw fascinating history in the work of Barres that reproduced the drama of European consciousness. The title of the trilogy referred to the romantic tradition. Parodying romantic discourse, Barres destroyed the pathos of romantic and decadent exclusivity. The last representative of the 19th century, Barres contributed to the destruction and to the decline of romanticism. He established the continuity of the new art in relation to romanticism, claiming that "romanticism is not only approved, but also justified, that is, completed in a timely manner." A comparative analysis of Barres's and Claudel's poetics reveals differences in their methods.

Keywords: rhythmical prose, intuitivism, positivism, artistic cognition, inexpressible, mysticism, syncretism, vibration, nationalism, foundation, ancestor's cult.

Information about the author: Vera V. Shervashidse, DSc in Philology, Professor at the Department of Russian and Foreign Literature, Russian Peoples' Friendship University, Miklukho-Maklaya St. 6, 117198 Moscow, Russia.

E-mail: shervash@yandex.ru

For citation: Shervashidse V.V. Paul Claudel's Cosmism and Maurice Barres's Egotism. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no 2, pp. 144–161. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-144-161

Эпоха рубежа веков во Франции, сформировавшая столь разных писателей, как Поль Клодель и Морис Баррес, характеризуется радикальной сменой парадигм, поиском новых форм и нового художественного языка. «Все традиционные искусства вступили в стадию коренной перестройки своих образных структур» [3, с. 4]. Эта сложная эпоха перемен, обусловленная законом границ и переходов М.М. Бахтина, определяется как переходная. «Вся культура расположена на границах; границы проходят повсюду, через каждый момент» [1, с. 165]. Ю.М. Лотман утверждал то же самое на ином методологическом уровне: «Границы организуют на всех уровнях пространство семиосферы, ее иерархию и функционирование» [8, с. 258].

Маргинальные явления, появляющиеся на «границах», взрывают культурное поле, стимулируя обновление художественного языка, появление новых форм и явлений, которые позволяют говорить о переходном фрагменте культурного потока как о пограничной зоне, а при переводе в хронологический аспект — о пограничной эпохе. «Переход границы не есть отсечение старого, а скорее напластование нового на старое, их конкурентное и симбиотическое сосуществование» [6, с. 9].

Творчество М. Барреса и П. Клоделя, сформированное в переходную эпоху, представляет различные варианты порогового, «трансгрессивного» творческого сознания. Баррес старше Клоделя всего на шесть лет, но создается впечатление, что они принадлежат к разным культурно-историческим периодам. Баррес — «последний великий представитель XIX века», «властитель дум» целого поколения до начала Первой мировой войны (1914–1918); член Французской Академии с 1906 г. Творчество П. Клоделя, создателя нового художественного языка, принадлежит XX столетию.

Сопоставительный анализ поэтики М. Барреса и П. Клоделя позволя-ет выявить не только глубокие различия в их творческом методе, но и «про-лить свет на невидимые нити, соединяющие век XIX и век XX» [17, с. 93].

Литературный дебют обоих писателей состоялся почти одновремен-но в 1890-е гг.: первая драма Клоделя «Златоглавый» (*La Tête d'Or*) была опубликована в 1890 г., первая трилогия М. Барреса — «Культ “Я”» — в 1888–1890 гг. Драма Клоделя, написанная особым поэтическим размером, версето, напоминающим библейский абзац, со свободной длиной строк и сложной системой аллитераций, с намеренной герметичностью содержа-ния, прошла почти не замеченной современниками. Только друзья по ли-тературному цеху распознали в его первой драме необычное явление, кото-рое «принесет значительные потрясения в современный театр» [29, с. 142]. Произведение Клоделя, опередившее свое время, не вписывалось в истори-ко-культурный контекст рубежа веков.

Трилогия М. Барреса, напротив, сразу завоевала внимание читатель-ской аудитории. Известный французский политик, Леон Блюм, восторжен-но писал: «Никогда в нашей истории, за исключением Ж.-Ж. Руссо, не было более оригинального писателя... Он услышал, уловил мысли своего поколе-ния, нашел единомышленников в этом разгуле фантазии» [14, с. 11].

П. Клодель, несмотря на свои длительные зарубежные командиров-ки по долгу службы, проявлял интерес к творчеству своего знаменитого со-временника. Об этом свидетельствуют его письма (16 писем), частое упоми-нание имени Барреса в «Мемуарах» и «Дневниках» [17, с. 95].

В отличие от Клоделя, Баррес написал всего три письма, из вежли-вости [17, с. 95]. В 1911 г. он опрометчиво обещал Клоделю написать статью о его творчестве и даже просил выслать необходимые материалы. Клодель был воодушевлен; он надеялся, что статья Барреса поможет ему завоевать широкую читательскую аудиторию. Но статья так и не была написана. По словам Мартен дю Гара, творчество Клоделя, как и все радикально-но-вое, Барреса не интересовало. Он считал Клоделя второсортным писателем.

«Наши темпераменты слишком разные, чтобы испытывать взаим-ную симпатию», — писал он в своем «Дневнике» [26, с. 53]. Новый, нео-бычный для французской литературной традиции язык Клоделя шокиро-вал Барреса: «Я весной прочел одну оду, длинноватую и сумбурную. Я был удивлен, не мог понять, где вдохновение, а где беспорядочное нагроможде-

ние слов» [20, с. 324]. Стихи ему казались «неотесанными и тяжелыми для восприятия» [20, с. 323].

Эпоха формирования и становления философско-эстетических взглядов обоих писателей характеризовалась антигерманскими и реваншистскими настроениями — следствием поражения Франции во франко-прусской войне. Несмотря на враждебное отношение к Германии, просвещенная Франция отказывалась ассоциировать немецкую культуру с правительством Бисмарка. Философия А. Шопенгауэра в 1880-е гг., а позже и философия Ф. Ницше, получили широкое распространение, оказав огромное влияние на новое поколение писателей, пришедших в литературу в 1890-е гг. Смена парадигм взорвала культурное поле 1880-х гг. Наступило великое разочарование в неограниченных возможностях разума, в рамках которого европейское художественное сознание держалось на протяжении четырех веков, начиная с эпохи Возрождения. Идеи интуитивизма утверждали превосходство интуиции над разумом, художественного познания над философией.

В 1880-е гг. издавались «Вагнеровские журналы», в которых философия Шопенгауэра преподносилась как часть вагнерианства. В этот период Поль Клодель обучался в лицее Людовика Великого одновременно с будущими писателями-новаторами: Роменом Ролланом, Марселем Швобом, Леоном Доде. Поль Клодель был увлечен музыкой Вагнера. Особенное впечатление на него произвели фрагменты оперы «Тангейзер» (ставить полностью Вагнера в 1880-е гг. еще не осмеливались). Впечатление было ошеломляющим: «Я видел и слушал “Тангейзера” и был переполнен эмоциями. Не знаю, писал ли Вагнер что-нибудь подобное этой красоте — что за сверхчеловеческий гений» [16, с. 54]. Это восхищение и преклонение перед гением Вагнера Клодель пронесет через всю жизнь.

Лицейским учителем Клоделя, оказавшим огромное влияние на его формирование, был Огюст Бюрдо, переводчик Шопенгауэра, Софокла, Эсхила. Это он ввел М. Барреса, а потом и Клоделя в мир древности и ее мифов, представил им реальную возможность возрождения верования кельтов, римлян, персов, греков, познакомил их с античной историей: «...часть его лекций была посвящена великим представителям греческой истории, а его курс оказал на меня огромное влияние», — писал Клодель.

После окончания лицея Клодель приступил к переводу «Орестей», над которым он работал в течение 30 лет. Клоделевские драматические ци-

клеты создавались по эсхилловским законам: три трагедии и завершающая их комедия. Лицейские увлечения вагнерианством и идеями Шопенгауэра совпадают у Клоделя с юношеским атеизмом.

Годы учебы в лицее, пропитанные идеями Ренана, Канта, И. Тэна, Клодель назовет «материалистической тюрьмой». В «Мемуарах» отразятся настроения Клоделя той поры: «Париж меня душил. Жизнь в семье меня душила. Прежде всего я страстно желал вырваться и увидеть мир. Одних ног мне не хватило бы. Итак, нужно было найти профессию, которая бы для меня открыла мир, вывела на воздух. Такой профессией стала для меня дипломатическая карьера» [18, с. 85–86].

Клодель поступает в Институт права (L'Ecole Normale) в 1885 г., а в 1886 г., во время Рождественской мессы, он обрел мистическое озарение, вернувшее его в лоно католицизма. «Я ощутил вдруг Присутствие Невыразимого, вечной невинности Бога» [24, с. 48]. Обретенная католическая вера, идеи томизма стали для Клоделя не только фундаментом собственного бытия, но и инструментом познания мира. По Клоделю, поэт и святой схожи в том, что они оба приближаются к Богу, «раскрывая Божественные смыслы в повседневных конкретных делах» [24, с. 52]. Ницшеанские идеи «о смерти Бога, о вседозволенности» были глубоко чужды Клоделю. Он отвергал «бедную, ограниченную доктрину» Ф. Ницше. «В области поэзии, да и в любом другом вопросе, мнение Ницше — это ноль в цифровом выражении» [12, с. 8]. Этим Клодель отличался от своих современников — А. Жида и М. Барреса, для которых Ницше стал кумиром.

У Клоделя были другие «кумиры». По меткому определению М. Волошина, «Клодель — юноша, насыщенный идеологиями всех культур» [5, с. 372]. Это синтез идей Фомы Аквинского и Лао-Цзы, Плотина и восточного мистицизма, Малларме и Рембо. «Клодель всегда противопоставлял восточному мистицизму веру в личного Бога и в неповторимую целостность его созданий» [24, с. 49].

Посещая знаменитые вторники Малларме, он реконструировал его концепцию аналогической структуры универсума в соответствии со своим синкретизмом. В начинающем поэте мэтр видел наследника своего грандиозного замысла: найти код к «орфическому» истолкованию Земли, создать «Книгу, Орудие Духа». Малларме советовал Клоделю после удачной постановки его драмы «Златоголовый» (1890) идти от театра, который не в

состоянии отразить жестокость жизни, к Книге, но Клодель выбрал иной путь. Во время своей миссии в Китае и Японии Клодель знакомится с даосизмом и философией Лао-Цзы. С этого момента в его эстетике начинает развиваться понятие «о творящей пустоте» (*le vide créateur*). В даосизме Клодель видит подтверждение идеям томизма о существовании упорядоченного мира, в котором нет места случайностям. Томизм, таким образом, сочетается с концепцией порождающей пустоты, универсальное согласие не только управляет миром, но и приводит его в движение.

После окончания Института права Клодель становится профессиональным дипломатом. В течение полувека он представлял интересы Франции на всех четырех континентах: В Европе, Южной Америке, США, а также в Китае и Японии. Клодель достойно продолжил традицию Р. Шатобриана, впервые в истории Франции сочетавшего литературное творчество с дипломатией.

В отличие от Клоделя, Баррес, ставший в 21 год «властителем дум» поколения рубежа веков, увлекся политикой и идеями буланжизма, а затем стал одним из столпов национализма. Баррес был наследником идеологов литературного национализма: Э. Ренана, А. Франса, Ж. Мишле. Своими духовными учителями он считал Ж.-Ж. Русо, Р. Шатобриана, А. Мюссе, В. Гюго, А. де Ламартина, И. Тэна, Б. Паскаля, которому он посвятил свою статью «Тревога Паскаля».

Клодель не разделял пристрастий Барреса; ему была чужда идеология и творчество его «духовных наставников». Философию Паскаля он считал оскорбительной из-за его скептического отношения к человеческой природе. Литературный национализм им воспринимался как «материалистическая каторга». Клодель высмеивал идеи «почвенничества» Барреса, его «культ могил» и предков. Он даже позволил в своем Дневнике ироническую запись по этому поводу: «Баррес укоренен в цветочном горшке» («*Barres est enraciné dans un pot de fleurs*») [18, с. 89]. Девизу Барреса — «почва и культ предков» — Клодель противопоставляет свой девиз: «море» и «жизнь».

Основные идеи националистической теории Барреса изложены в его первом произведении, в трилогии «Культ “Я”» (по утверждению Барреса, все основные темы его творчества были обозначены в первой трилогии) [19, с. 63]. Под влиянием позитивизма И. Тэна и О. Конта Баррес трактовал «Я» как серию чередующихся состояний сознания, в которых спит множество предшествующих сознаний. Баррес подчеркивал, что главной мотивацией

поступков личности является «голос» предков или культ мертвых. «Наше “Я” — это способ реагирования нашего организма на внешние возбуждения и противоречивое воздействие варваров» [15, с. 21]. Термин варвары в этот период в широком употреблении с легкой руки известного критика и писателя, друга Ламартина — Поля де Сен-Виктора — издавшего в год Парижской Коммуны (1871) книгу «Варвары и Бандиты». Под варварами подразумевалась прусская военная машина и немецкая культура. В концепции Барреса «варвары» — это мир внешних впечатлений, мир «Я» — мир внутренних реакций, мир Коллективного Бессознательного. Основная доминанта, формирующая «Я», — это «культ мертвых», осознание того, что человек — своего рода матрица, на которой есть отпечаток многочисленной вереницы предков, стоящих за его спиной. «Я» — это результат создания многих поколений, звено, соединяющее прошлое и будущее, живых и мертвых. «Личности столь совершенные, как мы их представляем, есть лишь фрагменты более обширной системы — расы, которая, в свою очередь, лишь фрагмент Бога» [16, с. 223].

Клодель считал, что национализм Барреса, обусловленный детерминизмом, противопоставлен «христианской надежде» и «католическому универсализму». «Благодаря моим путешествиям по странам четырех континентов и моим наблюдениям, я пришел к выводу, что религиозная мысль не меняется. Во всех религиях есть понятие жертвенности, поминовения усопших, причастия. Это — нерушимые идеи, вечные, как солнце и луна» [18, с. 243].

Клодель также признавал амбивалентность человеческой природы, но на другом парадигматическом уровне. «Истина в том, что каждый человек состоит как бы из двух половинок: первый — “наивный” буржуа, удовлетворенный материальными потребностями. Второй — человек “подполья”, для которого такое наслаждение воспринимается как самая страшная катастрофа. Только христианство может спасти этого “подпольного” анархиста» [18, с. 250].

В отличие от клоделевского «подпольного» человека, Бессознательное в концепции Барреса, обусловленное идеями Шопенгауэра, представляет не только матрицу человеческой природы, но и обретает символическую многозначность вечных прототипов. «Воля никогда не умирает, но проявляется в новых индивидах» [11, с. 751].

Воля в концепции Клоделя определяется как средство постижения добра и зла. Клодель, в отличие от Барреса, не видел противоречия между волей и интеллектом, разумом и верой. Воля трактовалась как сила, приводящая мир в движение, первопричиной которого был Бог. «Если первопричина Бог, то все стремится к совершенству, к гармонии, к счастью» [15, с. 125]. В этом — оптимизм учения Фома Аквинского, унаследованный Клоделем.

Бессознательная стихия воли — источник вечной неудовлетворенности — обобщается Барресом до универсального закона рождения и гибели. «Все распадается на тысячи душ. Чтобы возникла одна, надо, чтоб другая погибла» [13, с. 176]. Барресу созвучна шопенгауэровская картина мира — «пространство, время, материя, число... не существуют вне нашего сознания» [11, с. 52], мир лишен смысла и является субъективной иллюзией. Позиция Барреса, обусловленная «пессимизмом Шопенгауэра, представляет полную противоположность клоделевской позиции тотального, глобального принятия мира и его законов» [23, с. 159].

Таким образом, анализ эстетических и философских взглядов Барреса и Клоделя, писателей, сформированных одним и тем же социокультурным контекстом, раскрыл их глубокие расхождения. Сравнительный анализ ранних произведений обоих писателей — трилогии «Культ “Я”» (1888–1891) и поэтической прозы «Познание Востока» (1890) — опубликованных одновременно, выявляет глубокие различия в их поэтике.

Поэтическая проза П. Клоделя — «Познание Востока» (1890) — была опубликована впервые в Париже, в литературном журнале «Меркюр де Франс». Это произведение появилось в результате пребывания Клоделя в Китае. Жанр поэтической прозы, в котором было написано произведение, утвердился в середине XIX в., со времени выхода в свет «Гаспара из тьмы» Алоизиуса Бертрана. Но современников поразили непривычный художественный язык, не имевший аналогов во французской литературе и принадлежавший к «маргинальным», «пограничным» явлениям [8, с. 284], как и «Озарения» Артюра Рембо. Клодель, как когда-то и его кумир, разрушил все каноны и правила, создав особый поэтический метр, так называемый версет, схожий по строению с библейским абзацем, со свободной длиной

строки и сложной системой аллитераций, управляемой ритмом человеческого дыхания [23, с. 89]. Версеты могут включать от одного слога до шести строк; каждый версет живет собственной жизнью, «единственной и абсолютной». При этом Клодель, для которого важна комбинация слов, строго контролирует текст, мастерски передает длинноты. Редко, кто из поэтов, осуществил такой тотальный теоретический контроль. У него нет предшественников. Тщательная, скрупулезная «тирания письма» приводит к строгому контролю над словами — к их произвольной комбинации — слова в его поэтической прозе выстроены симметрично в своем смысловом чередовании; все соединяется со всем бесконечными рядами сравнений и при помощи метафор, суггестивно воплощая единство мира, выявляя тайные связи между явлениями. Клодель создает новую четко выстроенную модель текста, в котором пропуски и паузы призваны передать естественное течение мыслей, их прерывистость.

В стихотворении «Октябрь» рождается идея взаимосвязи Материи и Духа, создающая представление о единстве и гомогенности мира: «Небо улыбается Земле с невыразимой любовью. И вот приходит согласие... зерно отделяется от колоса, плод срывается с дерева, Земля мало-помалу отдается непобедимому просителю и смерть разжимает переполненные руки! Слово, которое сейчас Земля слышит, священней, чем то, что прозвучало в день ее свадьбы, глубже, нежнее, обильнее. Свершилось!» [7, с. 323].

Клодель использует белый цвет, один из основных принципов суггестии, в китайской живописи передающий ощущение единства вселенной.

Все стихотворения в «Познании Востока» построены на столкновении и преобразовании чувственных впечатлений, на осмыслении увиденного. Идеи томизма направляют мысль поэта. Клодель пытается расшифровать мир непознанного, обращаясь к известному изречению схоластов: «Нет ничего в сознании, чего бы раньше не было в ощущениях».

В «Пагоде» описание увиденного создает не «природный пейзаж», а ощущение соприкосновения с Неизведанным, рождаемое апорией: «Вот все, что я знаю о Пагоде. Но я не знаю ее имени» [7, с. 37]. Клодель любую деталь мыслит в широком контексте Вселенной, используя закон всеобщей аналогии. «Я считаю, что мир и я одушевлены одной и той же силой, которая находится как во мне, так и в мире» [18, с. 135]. Соответствия передают идею взаимосвязи всего сущего: «Ни один период в колебании светил не

задуман без нашего согласия, ни один замысел мировой гармонии не существует без нашего соучастия» («Лампа и колокол») [7, с. 128].

В стихотворении «Картина» идея «творящей пустоты» диктует новые формы выразительности. Клодель, словно восточный живописец, не копирует мир, а каллиграфически выводит мимолетные, вечные силуэты природы, создавая максимальное ощущение прикосновения к Неведомому. «Пусть этот кусок шелка прикрепят передо мной за все четыре угла. Я не изображу на нем небо, море с его берегами, мою кисть не прельстит ни лес, ни горы... Я с сельской простотой напишу землю» [7, с. 131].

Белый цвет в «Познании Востока» превращается в принцип «оживленного текста». Из пустоты письма возникает связь между вещами, «создавая большое звуковое полотно» [18, с. 200].

В ритмической прозе Клоделя каждый версет имеет произвольный ритм, фраза то удлиняется, то укорачивается, суггестивно передавая ритм человеческого дыхания. В своих «Мемуарах» Клодель писал: «Этот ритм, ритм систолы и диастолы, пронизывает как всю природу, так и человека» [7, с. 205]. Космос воспринимается поэтом как живой организм, вибрация которого приводит в движение все сущее.

«Вибрацией я называю то двойное и единое движение, посредством которого тело перемещается из одной точки в другую, чтобы в нее и вернуться. И это есть “начало” всего, сущностный символ, лежащий в основе жизни. Вибрация мозга есть бурление источника жизни, возбуждение материи при соприкосновении с божественным источником» («Мозг») [4, с. 315].

Клоделя называли «космическим поэтом», ощутившим всепроникающую вибрацию Космоса и стремившимся при помощи версета бесстрастно «транслировать» этот «неведомый» ритм. Реконструируя опыт своего кумира А. Рембо, Клодель совершил переворот в мировой поэзии своими художественными открытиями — созданием особого поэтического метра со свободной длиной строк, сложной системой аллитераций, передающей прерывистость человеческих мыслей, единство Вселенной, тайную связь аналогий и соответствий. Создатель нового художественного языка, вырвавшийся за национальные и культурные пределы, Клодель взорвал каноны французской поэзии. «Язык помогает читателю увидеть и услышать мир. Язык не сводим лишь к тем прозрачным смыслам, которыми наделила его традиция подражания. Искажения и изменения в языке

обнаруживают себя в изображаемой реальности и придают ей особый колорит» [5, с. 270].

Клодель — великий новатор в поэзии и драме XX столетия. Его открытия сохраняют свою актуальность и в наши дни.

Мировоззрение М. Барреса сформировалось под влиянием идей А. Шопенгауэра, Э. Гартмана и индуистской философии. Шопенгауэровская картина мира приводит к разрыву между реальностью и искусством, к обесцениванию реальности, где «все обман и ложь, а жизнь безжалостна и нет совсем любви» [2, с. 117]. Т. Готье в предисловии к «Альбертусу» выдвинул провокационное положение: «Автор настоящей книги видел только мир, который виден из окна, он не хочет увидеть большего. У него нет никакого политического цвета: он ни белый, ни красный, ни даже трехцветный; он — ничто, он замечает революцию только тогда, когда пули разбивают стекло» [19, с. 2]. Этот заявленный эскапизм, эта «работа за стеклом», символическое разделение мира внешнего и мира творца не только рисуют в воображении «башню из слоновой кости», но и определяют разницу между романтизмом и постромантизмом, пронизанным «шопенгауэровской философией смирения», которую Ницше назовет декадансом. Декадентское сознание, по определению Верлена, выражало минорные настроения «усталой души, утомлённой от столкновения с реальностью». Поэтому декадентами называли и постромантиков, и представителей «чистого искусства», и символистов. Декаденты — это поколение, «которое поет и плачет от того, что, стремясь отомстить прозе жизни или уберечься от ее жестокости, ища спасения в инстинктивной жизни сердца, оно не обнаружило ничего в этом сердце, кроме “внутреннего кладбища”, ужаснувшего Бодлера» [8, с. 29]. Роман Гюисманса «Наоборот», в котором утверждался культ рукотворного искусства, стал по меткому определению О. Уайлда, «кораном декаданса».

Трилогия Барреса — «Под взглядом варваров», «Свободный человек», «Сад Беренис» — была воспринята как «глоток свежего воздуха», воспроизводящего «волшебным ритмом импрессионистической прозы» драму европейского сознания. «Я был впечатлен новизной восприятия. Баррес — это новое и очень важное явление в литературе. В его романах появилась не свойственная ни его поколению, ни его предшественникам любовь к жизни, культ витальности» [25, с. 86]. В своей трилогии писатель фиксирует собственные ощущения, придавая значение переживаниям чувств, их импуль-

сивности. «Мне хотелось высветить все то, что находилось в моей душе». Этот внутренний пейзаж души, «выявление молчаливых как музыка нюансов чувств», Баррес называл, используя определение Стендаля, «эготизмом» [28, с. 152]. Разворачивая ленту впечатлений, писатель фиксирует в слове «длящееся мгновение», вибрирующий пейзаж трепета жизни и души, ее взлетов и падений. Состояние вечной изменчивости жизни, «в которой одна достоверность сменяет другую», воспроизводится в особом импрессионистическом освещении, в нарастающей смене настроений «Я». Протеистичность «Я» определяет его внешнюю изменчивость, неуловимость.

Утверждая приоритет мировой воли, Баррес отвергает идеи позитивизма с его упрощенным представлением о механизмах социальной жизни и человеческой психологии. И. Тэна он называет «близоруким педантом», а творчество Э. Золя и А. Франса — «литературой близоруких, изображающих мир частных жизни» [26, с. 25]. Пародируя позитивистский роман, Баррес вводит краткое перечисление внешних обстоятельств жизни своего персонажа, лишая события мотивации.

Реконструируя модель «романтической универсальности», писатель создает произведение без фиксированной формы, «сочетающее крылья фантазии и рефлексии», носящей свободный размытый характер, переводя логический процесс в область субъективной эмоции. Финал открытый, символически воплощающий вечную изменчивость жизни.

Символизация действительности в трилогии Барреса определяет движение от субъективных ощущений к постижению архетипических свойств «Я». «Те, кто пролистает эту книгу эготизма, найдут меньше поводов для насмешки над чувствительностью автора, если пожелают задуматься о самих себе» [13, с. 65]. Недаром в первом романе трилогии персонаж бестелесный, лишенный имени и признаков идентичности. В двух последних появляется имя — Филипп, — но, по признанию автора, оно носит условный характер. Писатель представляет каждый из трех романов как «монографию, описывающую историю ученичества “Я”, формирование души и духа» [13, р. 4]. В первых двух романах в персонаже Барреса Дух расходится с волей, с биологическим иррациональным началом в определении Шопенгауэра: он отказывается от своих желаний, страстей, плотской любви. Его мысли пронизаны настроением меланхолии, постепенного угасания, отвращения к жизни. «Болезнь» Духа влечет за собой болезнь тела.

Персонаж Барреса постоянно испытывает приступы лихорадки, бессилия, недомогания. Отвращение к реальности передается через отвращение к еде. Все признаки декадентского настроения, сближающие персонаж Барреса с Дез Эссентом Гюисманса (роман «Наоборот»).

Вставные новеллы представляют реконструкцию сказок Новалиса, в них заложены основные идеи писателя. В александрийской легенде гибель богини мудрости Афины — символа «гармоничного синтеза античного мира» — воплощает «циклическое обновление жизни»: «Все распадается на тысячи душ. Чтоб возникла одна, надо, чтоб другая погибла» [16, р. 5]. Источник вечного чередования рождения и гибели — шопенгауэровское понятие воли как иррациональной стихии разрушения.

«Тогда, словно челюсти хищного зверя, толпа снова сомкнулась и растерзала тело девы, в то время как варвары в своих касках, под своими знаменами насмехались над этим убийством, запятнавшим величие империи и саван античного мира» [16, р. 52]. Двоемирие Барреса — реконструкция романтического концепта — это «мир варваров» и «мир “Я”», мир внешних впечатлений и мир внутренних реакций. «Я» определяется как вечно изменчивая субстанция под взглядом варваров. «Наше “Я” — это способ реагирования нашего организма на внешние возбуждения и противоречивое воздействие варваров» [16, р. 21]. Двоемирие Барреса, в отличие от романтического, обусловлено национальной идеей «почвы», «корней», «предков». В рамках этой парадигмы личность интерпретируется как матрица, на которой запечатлены следы многих поколений.

Заглавие трилогии «Култ “Я”» демонстративно отсылает к романтической традиции. Недаром в первом романе так много аллюзий на произведения Бенжамена Констана и Рене Шатобриана, открывших во французской литературе галерею «посторонних». Баррес иронически обыгрывает типологические свойства романтического героя: культ исключительности, культ «Я», сплин, тоска, уныние и так далее, то есть «болезнь века», по меткому определению А. Мюссе. Писатель подчеркивает, что эти страдания литературного свойства, навеянные кругом чтения молодого человека, который «был горд странным страданием, выдуманном не им» [16, р. 33]. Пародируя «романтический» дискурс, Баррес подхватывает тему «fin de siècle» — «искренность и непосредственность чувств невозможны для молодого человека, чтоб поверить в подлинность его страданий, симптомы ко-

торого явно почерпнуты из круга чтения» [19, р. 113]. Охваченный чувством превосходства духа над телом, неприятием мира, герой Барреса отсылает к Бодлеру, Верлену, Малларме. Знаменитый афоризм Верлена «Я — это Рим периода Упадка» красноречиво раскрывает свойства декадентского сознания. Герой Барреса дублирует умонастроение «fin de siècle»: «Уставший и отчаявшийся от того, что нет ничего нового в мире, он возненавидел жизнь» [16, р. 59]. Пародирование «болезни века» разрушает пафос романтической и декадентской исключительности, раскрывая взаимосвязь болезни Духа и болезни тела, оборотной стороной которой является несовместимость с жизнью и духовная деградация. «Кульм “Я”» разоблачает губительные симптомы нравственной болезни, от которой страдал заканчивающийся век».

«Баррес избавил романтизм от всего излишнего, напыщенного, ораторского. Но он также, благодаря романтизму, освободил французскую прозу от всего слишком логического, земного. Он внес в нее некую туманность, новые элементы бессознательного и иррационального» [29, р. 80].

Последний великий представитель XIX столетия, Баррес, осуществил разрушение и одновременно завершение романтизма. Он установил преемственность «нового» искусства по отношению к романтизму, тем самым засвидетельствовав, что «романтизм не только утвержден, но и обоснован, осознан, то есть закончен своевременно» [11, р. 121–127].

Список литературы

- 1 Бахтин М. К эстетике слова // Контекст. 1973. М., 1974. С. 258–280.
- 2 Бодлер Ш. Цветы Зла. М.: Рипол Классик, 1997. 959 с.
- 3 Божович В. Действие и взаимодействие искусств: Франция конца XIX — начала XX в. М.: Наука, 1987. 319 с.
- 4 Виар Д. Литература подсознания. Проблемы современного французского романа // Иностранная литература. 2012. № 11. С. 257–273.
- 5 Волошин М. Клодель в Китае // Клодель П. Познание Востока. М.: Эннеагон ПРЕСС, 2010. С. 369–399.
- 6 Земсков В. Одноглазый Янус. Пограничная эпоха — пограничное сознание // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 6–21.
- 7 Клодель П. Познание Востока. М.: Эннеагон ПРЕСС, 2010. 400 с.
- 8 Косиков Г. Поэзия французского символизма. М.: Изд-во МГУ, 1983. 512 с.
- 9 Лотман Ю. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2010. 704 с.

- 10 *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. М.: Азбука-Аттикус, 1995. 312 с.
- 11 *Эйхенбаум Б.* О мистериях Поля Клоделя // Северные записки. 1913. № 9. С. 121–137.
- 12 *Anglès A.* Le dialogue de Paul Claudel et André Gide // Bulletin de la Société de Paul Claudel. № 89. Paris, 1983. 124 p.
- 13 *Barres M.* Le jardin de Bérénice. Paris: Bouquin, 1991. 128 p.
- 14 *Barres M.* Mes Cahiers. En XII vol. Paris: Plon-Nourrit, 1936. Vol. V. 716 p.
- 15 *Barres M.* Sous l'oeil des barbares. Paris: Bouquin, 1994. 151 p.
- 16 *Barres M.* Un Homme libre. Paris: Bouquin, 1990. 189 p.
- 17 *Bompaire-Evesque C.* Barres et Claudel: Une incompréhension réciproque // Revue d'Histoire littéraire de la France. 2004/1. Vol. 104. P. 93–117.
- 18 *Claudel P.* Mémoires improvises. Paris: Gallimard, 1969. 370 p.
- 19 *Domenach J.-M.* Barres par lui-même. Paris: Le Seuil, 1954. 191 p.
- 20 *Gard M.* Les Mémorables. 1918–1945. Paris: Gallimard, 1999. 305 p.
- 21 *Gautier Th.* Albertus ou l'Ame et le Pêché. Paris: Paulin, 1833. 139 p.
- 22 *Godo E. P.* Claudel, la vie au risque de la joie. Paris: Gallimard, 2005. 351 p.
- 23 *Houriez E.* L'inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel. Besançon: Presses universitaires, 2004. 248 p.
- 24 *Lesort P.-A.* Paul Claudel par lui-même. Paris: Le Seuil, 1963. 192 p.
- 25 *Maurras Ch.* La vision du moi de Maurice Barres // La Revue indépendante: poetique, litteraire, artistique. 1891. T. 19. № 54–55, avril–juin. P. 194–208.
- 26 *Ponton R.* Un auteur bourgeois: Maurice Barres. Paris: Le Seul, 1990. 244 p.
- 27 *Regnier H.* "Lettre à Claudel", 11 Janvier 1891 // Cahiers Paul Claudel I. Paris: Gallimard, 1970. 147 p.
- 28 *Stendhal.* Souvenirs d'egotisme. Paris: Gallimard, 1993. 187 p.
- 29 *Whitman J.-M.* Barres romancier. Paris: Honore Champion, 2000. 219 p.

References

- 1 Bakhtin M. K estetike slova [On the aesthetics of the word]. *Kontekst* — 1973 [Context — 1973]. Moscow, 1974, pp. 258–280. (In Russ.)
- 2 Bodler Sh. *Tsvety Zla* [The flowers of evil]. Moscow, Ripol Klassik Publ., 1997. 959 p. (In Russ.)
- 3 Bozhovich V. *Deistvie i vzaimodeistvie iskusstv: Frantsiia kontsa XIX — nachala XX v.* [The action and interaction of arts: France at the end of the 19th — the beginning of the 20th century]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 319 p. (In Russ.)
- 4 Viar D. Literatura podsoznaniia. Problemy sovremennogo frantsuzskogo romana [Problems of the modern French novel]. *Inostrannaia literature*, 2012, no 11, pp. 257–273. (In Russ.)
- 5 Voloshin M. Klodel' v Kitae [Clodel in China]. *Klodel' P. Poznanie Vostoka* [The knowledge of the East]. Moscow, Enneagon PRESS Publ., 2010, pp. 369–399. (In Russ.)
- 6 Zemskov V. Odnoglazyi Ianus. Pogranichnaia epokha — pogranichnoe soznanie [One-eyed Janus. Boundary era — boundary consciousness]. *Kanuny i rubezhi. Tipy pogranichnykh epokh — tipy pogranichnogo soznaniia* [Eve and frontiers. Types of boundary epochs — types of boundary consciousness]. Moscow, IWL RAS Publ., 2002, pp. 6–21. (In Russ.)
- 7 Klodel' P. *Poznanie Vostoka* [The knowledge of the East]. Moscow, Enneagon PRESS Publ., 2010. 400 p. (In Russ.)
- 8 Kosikov G. *Poeziia frantsuzskogo simvolizma* [The poetry of French symbolism]. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 1983. 512 p. (In Russ.)
- 9 Lotman Iu. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 2010. 704 p. (In Russ.)
- 10 Shopengauer A. *Mir kak volia i predstavlenie* [The world as will and representation]. Moscow, Azbuka-Attikus Publ., 1995. 312 p. (In Russ.)
- 11 Eikhnenbaum B. O misteriiakh Polia Klodelia [About the mysteries of Paul Claudel]. *Severnye zapiski*, 1913, no 9, pp. 121–137. (In Russ.)
- 12 Anglès A. Le dialogue de Paul Claudel et André Gide. *Bulletin de la Société de Paul Claudel*. № 89. Paris, 1983. 124 p. (In French)
- 13 Barres M. *Le jardin de Bérénice*. Paris, Bouquin. 1991. 128 p. (In French)
- 14 Barres M. *Mes Cahiers*. En XII vol. Paris, Plon-Nourrit, 1936. Vol. V. 716 p. (In French)
- 15 Barres M. *Sous l'oeil des barbares*. Paris, Bouquin, 1994. 151 p. (In French)
- 16 Barres M. *Un Homme libre*. Paris, Bouquin, 1990. 189 p. (In French)
- 17 Bompaire-Evesque C. Barres et Claudel: Une incompréhension réciproque // *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 2004/1. Vol. 104, pp. 93–117. (In French)
- 18 Claudel P. *Mémoires improvises*. Paris, Gallimard, 1969. 370 p. (In French)
- 19 Domenach J.-M. *Barres par lui-même*. Paris, Le Seuil, 1954. 191 p. (In French)
- 20 Gard M. *Les Mémoires. 1918–1945*. Paris, Gallimard, 1999. 305 p. (In French)

- 21 Gautier Th. *Albertus ou l'Ame et le Péché*. Paris, Paulin, 1833. 139 p. (In French)
- 22 Godo E. P. *Claudel, la vie au risque de la joie*. Paris, Gallimard, 2005. 351 p. (In French)
- 23 Houriez E. *L'inspiration scripturaire dans le théâtre et la poésie de Paul Claudel*. Besanson, Presses universitaires, 2004. 248 p. (In French)
- 24 Lesort P.-A. *Paul Claudel par lui-même*. Paris, Le Seuil, 1963. 192 p. (In French)
- 25 Maurras Ch. La vision du moi de Maurice Barres. *La Revue independante: poetique, litteraire, artistique*, 1891, vol. 19, no 54-55, avril-juin, pp. 194-208. (In French)
- 26 Ponton R. *Un auteur bourgeois: Maurice Barres*. Paris, Le Seul, 1990. 244 p. (In French)
- 27 Regnier H. "Lettre à Claudel", 11 Janvier 1891. *Cahiers Paul Claudel I*. Paris, Gallimard, 1970. 147 p. (In French)
- 28 Stendhal. *Souvenirs d'egotisme*. Paris, Gallimard, 1993. 187 p. (In French)
- 29 Whitman J.-M. *Barres romancier*. Paris, Honore Champion, 2000. 219 p. (In French)