

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра философии гуманитарных факультетов

Философия
и социальная теория
сборник научных трудов

Выпуск VIII



Москва
2016

УДК 1(075.8)
ББК 87я73
Ф56

РЕЦЕНЗЕНТЫ

доктор философских наук *Е.А. Никитина*
доктор философских наук *Г.В. Сорина*

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

д.ф.н. А.П. Алексеев, к.ф.н. Г.Г. Кириленко, к.ф.н. Н.Ф. Рахманкулова,
к.ф.н. М.Ю. Оренбург, к.ф.н. Е.В. Янушевская

П78 Философия и социальная теория: Сборник научных трудов. Выпуск VIII / Философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова / Сост., отв. ред. Е.В. Янушевская. — М.: Издатель Воробьев А.В., 2016. — 216 с.

ISBN 978–5–93883–319–7

В сборнике представлены статьи, посвященные актуальным проблемам философии образования, истории философского образования, этики и аксиологии, эстетики и теории познания. Предметом исследования являются взаимодействие современного общества и природы; соотношение публичного искусства (Public art) и социального познания; взаимосвязь современного образования и информационных технологий; преподавание философии в схоластической образовательной традиции России и Украины XVII — первой половины XVIII веков; соотношение профессиональной этики и нравственного долга; свободы и современных глобальных процессов; аргументационная культура и информационная война; формирование библейских представлений и их источники; парадигмальные возможности поэзии, ее соотношение с философским разумом.

Summary

The book presents articles on actual problems of philosophy of education, philosophical education, ethics and axiology, aesthetics and the theory of knowledge. The subject of study is the interaction between modern society and nature; the public art (Public art) and social science; the relationship of modern education and information technology; teaching philosophy in educational scholastic tradition of Russia and Ukraine of the XVII — first half of XVIII centuries; the relationship of professional ethics and moral duty; freedom and the modern global processes; argumentation culture and information war; the formation of Biblical ideas and their sources; paradigmatic abilities of poetry, its relationship with philosophical mind.

© Философский факультет МГУ, 2016
ISBN 978–5–93883–319–7 © Воробьев А.В. & ЦСК, оформление, 2016

Научное издание

Подписано в печать 04.10.2016. Формат 60х88/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 13,5. Уч.-изд. л. 10,92. Тираж 500 экз. Заказ № 301.

Оригинал-макет подготовлен *А.В. Воробьевым*. 7720376@mail.ru

Издатель Воробьев А.В. г. Москва, ул. Профсоюзная, 140–2–36. 8(495)772–03–76

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
-------------------	---

РАЗДЕЛ I. Цивилизация. Культура. Социум

<i>Кочергин А.Н.</i> Козволюция как условие перехода биосферы в ноосферу	8
--	---

<i>Шклярник Е.Н.</i> Public art как форма социального познания в современном мире	18
--	----

РАЗДЕЛ II. Образование. Философия. Инновации

<i>Оренбург М.Ю.</i> Поиск перспективной модели развития российской высшей школы в постиндустриальную эпоху	28
--	----

<i>Соколов А.В.</i> Философия в схоластической образовательной традиции России и Украины XVII — первой половины XVIII веков	40
--	----

РАЗДЕЛ III. Свобода. Этика. Ценности

<i>Рахманкулова Н.Ф.</i> Свобода и современные глобальные процессы	65
--	----

<i>Пороховская Т.И.</i> Профессиональная этика и нравственный долг журналиста	78
--	----

РАЗДЕЛ IV. Язык. Текст. Разум

<i>Алексеев А.П.</i> Культура аргументации в условиях информационной войны	97
---	----

<i>Быченков В.М.</i> «Великий источник великой бездны». Месопотамские мотивы во второй главе Книги Бытие (Статья первая)	108
---	-----

<i>Янушевская Е.В.</i> Бодлер. Поэзия и философский разум	156
---	-----

АВТОРЫ	211
--------------	-----

CONTENT

FROM THE EDITOR	5
-----------------------	---

SECTION I. Civilization. Culture. Society

<i>Kochergin A.N.</i> Co-evolution as a condition for the transition of the biosphere into the noosphere	8
<i>Shklyarik E.N.</i> Public art as the way for social knowledge in modern society	18

SECTION II. Education. Philosophy. Innovations

<i>Orenburg M.Y.</i> Quest for the advanced pattern of Russian higher education development in the post-industrial era.....	28
<i>Sokolov A.V.</i> Philosophy in Russia's and Ukraine's scholastic educational tradition in XVII — first half of XVIII centuries	40

SECTION III. Freedom. Ethics. Values

<i>Rakhmankulova N.F.</i> Freedom and modern global processes	65
<i>Porokhovskaya T.I.</i> Professional ethics and moral duty of journalist	78

SECTION IV. Language. Text. Reason

<i>Alekseev A.P.</i> Argumentation culture in the context of information warfare	97
<i>Bychenkov V.M.</i> "The great spring of the great deep." Mesopotamian motifs in Genesis (Paper one)	108
<i>Yanushevskaya Y.V.</i> Baudelaire. Poetry and philosophical reason.....	156
AUTHORS.....	211

Е.В. Янушевская
кандидат философских наук

Бодлер. Поэзия и философский разум Аналитические фрагменты

Аннотация. Статья посвящена анализу ценностных смыслов, порожденных лирической поэзией Шарля Бодлера. Ценностное творчество поэта рассматривается в отношении к новому образу познания, складывавшемуся в европейской философии с середины XIX века. В качестве одного из таких достижений определяется художественно-интуитивное выражение артистической ценности и освоение ценности абсурда (независимо от философии С. Кьеркегора), имплицитное оформление этики абсурда, главный принцип которой — устремленность к тому, что невозможно. Уточняются особенности познавательного отношения к миру, выраженного в «Цветах зла» (сочетание панэстетизма с диалектизмом миропонимания); устанавливается связь артистической философии Бодлера с мировоззренческими основами античного искусства и европейской художественной культуры в целом.

Ключевые слова: абсурд, диалектика, калокагатия, метафизика артистизма, нравственность, панэстетизм, поэтика, романтизм, символизм, социоцентричность.

Y.V. YANUSHEVSKAYA, Ph.D. (PHILOSOPHY)
Baudelaire. Poetry and philosophical reason
Analytical fragments

Abstract. The paper analyzes the value meanings generated in the lyric poetry of Charles Baudelaire, with regard to a new way of knowledge, started to take shape in European philosophy since the mid of 19th century. As one of such advances the intuitive expression of artistic value and value of absurd development (regardless of the philosophy of Kierkegaard) are determined, as well as the implicit ethics of absurd, which main

principle — striving to ensure that it is impossible. In a private order features of the cognitive attitude to the world expressed in «Flowers of evil» are specified (a combination of pan-estheticism with dialecticisms); the connection of artistic philosophy of Baudelaire with the ideological foundations of ancient art, and European art and culture in general is established.

Key words: absurd, dialectics, kalokagatiya, artistry metaphysics, morality, pan-estheticism, poetics, romanticism, symbolism, sociocentrism.

...Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau.
Charles Baudlaire.

Введение

В одной из своих известных статей Э. Сурио указывает на определяющее влияние искусства на философию. Французский теоретик искусства обнаруживает значительный факт — «почти постоянное и часто имеющее важные последствия наступление философии, содержащейся в искусстве, на профессиональную философию». Это влияние мыслитель называет «парадигмальным вкладом», который «трудно уловить, концептуально выразить: некий свет зари трогает сперва вершины искусства, прежде чем высветить всю глубину философской долины» [Сурио 1994]. Воздействие, которое оказала итальянская поэзия на оформление гуманистической идеи в период раннего Возрождения, — тому пример. Другой француз А. Бадью в «Манифесте философии», более того, указывает на принципиальное для европейской философии, в силу ее упадка после Гегеля, смещение философских функций в область поэзии и называет этот период «Веком поэтов». «Гельдерлин... затем, уже после Парижской коммуны, ... Малларме, Рембо, Тракль, Пессоа, Мандельштам и Целан» «вовсе не решили заменить философов, они писали, не отдавая себе в такой подмене ясного отчета» [Бадью]. Суть влияния этих поэтов на философию в «Манифесте» оговаривается весьма общо, он имеет иные цели. Важнее другое: Бадью упускает из вида, что нарас-

тающее ко второй половине XIX века сближение поэзии и философии в сфере познания берет свой исток в раннем немецком романтизме, уже у Новалиса, и, как имплицитное ценностное творчество, вспыхивает в лирике Бодлера — не менее ярко, чем у французских символистов, ему многим обязанных (и в плане поэтики, и в плане идей).

Можем ли мы на этом основании причислить Бодлера к мыслителям?

Irreductible, несводимый — таким эпитетом французский поэт Мишель Лерис наделил Бодлера. Перечень бодлеровских образов в одной из книг занимает не много, не мало, а полстраницы [Фокин 2011, 38]¹, но во множестве ракурсов, в которых открывается

¹ Имеет смысл хотя бы бегло упомянуть ряд устойчивых образов поэта, *en masse* популярных в России. «Воплощение декадентства»; «отец и мученик новой поэзии»; бунтарь; «слабый, несчастный человек, безвольный эгоист... всю жизнь терзавший себя и окружающих» [Косиков 1993, 15]. Второе — в большей мере по существу, но и «революционная», бунтарская ипостась обозначается неслучайно: именно в переводе П. Якубовича, народовольца, в 1895 году в России был издан первый бодлеровский сборник из 53 стихотворений. В филологии с определением Бодлера также не все однозначно. «Статус Бодлера... остается пока неопределенным» — такая констатация завершает одно из исследований рецепции Бодлера в России [Луков, Трыков 2010, 51]. В фокусе внимания процитированной статьи — несколько волн освоения творческого наследия поэта, начиная народовольцами и заканчивая новым «концом века» — рубежом XX–XXI столетий. Обзор основных подходов к трактовке лирики Бодлера убеждает авторов, что главная тенденция у нас — «шараханье» от политически обусловленного прочтения Бодлера как «реалиста» к другому мифу, мифу о Бодлере «сатанисте», «проклятом поэте» [Луков, Трыков 2010, 51]. (Первая подобная «аттестация», правда, принадлежит прямому наследнику бодлеровской «*modernité*» — Полю Верлену, который и себя, и других товарищей по духу, включая Артюра Рембо, причислил к «проклятым поэтам».) Для французов Бодлер — в первую очередь, «первый современный поэт»: в его творчестве существенное место занимает рефлексия о литературе. (Интересно, правда, отметить, что официальный запрет на публикацию Бодлера во Франции был снят только в 1946 году — на 40 лет позднее, чем в России. Но при этом, что немаловажно, в России «весь Бодлер», включая критическую прозу и дневники, начинает издаваться только после перестройки: не так давно, в 2012 году в переводе С.Л. Фокина вышли «Избранные письма».) Именно поэтому французские литературоведы видят в своем соотечественнике — переходное звено между «черным романтизмом» («*le romantisme noir*») и поэзией современности («*modernité*»). Как первооткрывателя со-

нам поэт, можно отчетливо увидеть изобретательское усилие не только художественной, но и, в широком смысле, философской, миропостигающей мысли. С определением Бодлера как мыслителя ситуация, конечно, неоднозначна. Сам поэт, проницательно усмотрев все возможные потери для эстетической ценности, связанные с тем или иным «объединением» поэзии, в размышлениях об искусстве соблюдает предусмотрительную дистанцию по отношению к философии: «Чем сильнее искусство будет тяготеть к философской ясности, тем больше оно будет деградировать и возвращаться к примитивному иероглифу. И наоборот, чем дальше искусство отойдет от дидактики, тем ближе подойдет оно к чистой и бескорыстной красоте» [См.: Бодлер, Философское искусство]. Такое противопоставление, основанное на различиях между поэтическим (символическим) и философским (ясным и однозначным) дискурсом, не отменяет, тем не менее, миропостигающей глубины его собственных произведений. Путь Бодлера, чуждого систематической философии, — универсально-познавательное художественно-интуитивное отношение к миру, в котором объединяются поэт и мыслитель. О взаимопроникновении образа и идеи в поэзии Бодлера прямо говорит А. Жид [Беньямин 2015, 128]. Более того, его теорию соответствий ставят в один ряд с философскими идеями Я. Беме, Э. Сведенборга, Ш. Фурье (оговаривая, конечно, что

временности характеризует Бодлера и В. Беньямин, но в более широком, культурологическом контексте. «Современность» Бодлера имеет и поэтологический смысл: «“Цветы зла” — первая книга, использующая в лирике слова не просто обиходные, но именно городские» [Беньямин 2015, 113]. В этом заключается трансформация поэтической речи, осуществленная Бодлером. Отдельные, видимо замороженные текстами Беньямина, авторы склонны исследовать у Бодлера политику поэзии и углубляются в социологию. С.Л. Фокин, в частности, представляет поэта в образе люмпен-интеллектуала и пытается удивить существенными связями богемного парижанина с русской каторжной Сибирью. «Бодлер-политик — это хитроумный интриган, дипломат и провокатор в одном лице, который пытается выстраивать свои отношения с сильными мира французской литературы, подстраивается под требования книжного рынка, отчетливо сознает значение рекламы» [Фокин 2011, 42]. Коротко говоря, у нас «поэта причисляют то к поздним романтикам, то к реалистам, то к парнасцам, то к символистам или декадентам» [Луков, Трыков 2010, 51]. А иногда еще и к «интриганам». Хотя то, что Бодлер, по-видимому, как мог, искал пути к признанию, вряд ли дает основания считать его таковым, даже учитывая, что в его обращении к теме зла есть своеобразный художественный расчет.

во времена поэта такие взгляды были распространенным явлением и проявляются в том числе у таких писателей, как Э.Т.А. Гофман, Ж. де Нерваль и О. Бальзак). Вместе с тем, как в художественной критике (а о Бодлере много писали русские символисты, Максим Горький и даже, в ругательном ключе, Л.Н. Толстой...²), так и в научной и философской литературе конкретные познавательные достижения Бодлера должного осмысления не получили³.

Это можно сказать и о включении бодлеровского мифа в аргументационные стратегии известных философов. При этом стоит сделать особый акцент: философское обращение к Бодлеру в имеющихся исполнениях не содержит глубоких размышлений «над Бодлером» — размышлений, выявляющих конкретную философическую ценность его поэзии. Этого мы не находим ни у Ж. Батая, подметившего плодотворность философских медитаций на тему зла в литературе; ни у А. Камю с его «Бунтующими денди», — Камю, правда, не разделившего Бодлера в образах «сатаниста» и «революционера», а точно причислившего поэта к метафизическим бунтарям. Изрядно вооружившись психоанализом и испытывая поэта на прочность своей философией активизма, Ж.-П. Сартр изничтожил его как личность... Во всех этих случаях специфически интеллектуальная, изобретательская ценность произведений Бодлера затемняется тенденциозностью авторских построений. Можно сказать: перед этим поэтом у философов остается долг. И хотя

² В 1906 году цензор посчитал, что «ультрареалистическое изображение жизни» уже не способно шокировать публику, и это дало возможность Эллису, В. Брюсову, Вяч. Иванову, И. Анненскому, Н. Гумилеву, Д. Мережковскому, К. Бальмонту и М. Цветаевой знакомить русского читателя с лирикой поэта, закрепив за ним репутацию декадента. (Терминологически, однако, это неверно. Декаданс как литературное направление возникает уже после смерти Бодлера, а в его время это понятие употреблялось как упадок в обыденном смысле, безотносительно к поэзии.) Л. Толстой касается Бодлера в своей известной статье 1898 года «Что такое искусство?».

³ На 2009 год перечень всего написанного о Бодлере, приведенный в одной из научных диссертаций, достиг нескольких сотен [Фонова 2009]. Из писавших о Бодлере многие достойны упоминания: и отечественные ученые (Н.И. Балашов, Д.Д. Обломиевский, М.Л. Нольман, Г.К. Косиков, С.Н. Zenкин), и зарубежные (У.-Т. Бэнди, К. Пишуа, П. Арно, П. Пиа, М. Рэммон, М. Рюфф, Ж. Бошолье...), и авторы немногочисленных и проницательных рецензий, как А. Гелескул... Вместе с тем направленность данной работы не предполагает подробный обзор всего корпуса бодлероведческих разысканий.

В. Бенямин — единственный мыслитель, утверждающий значение лирики Бодлера для познания, по большому счету это замечание относится и к нему. В русле размышлений Г. Маркузе о мировоззренческих основах «одномерного общества», Бенямин утрированно вписывает особенности творчества Бодлера в социальный контекст: Бодлер — типичный художник-жертва капитализма. Но объясняет ли социально-экономический фактор то, почему именно Бодлер, а не другая «жертва» придает идее артистического восстания против несовершенства мира такую формообразующую мощь? Марксистская «подкладка» культурологической аналитики Бенямина, как известно, была связана с его личной попыткой быть «правоверным марксистом» [Ромашко 1996]. При этом и широко известное сегодня эссе об искусстве, и эссе о Бодлере чрезмерно проникнуты стремлением идти в ногу со временем — в ущерб пониманию эстетической сути творчества по законам красоты⁴.

⁴ К такому заключению подталкивает прежде всего эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [Бенямин 1996], весьма утрированно очертившее влияние техники на развитие современной эстетики. И хотя ни эта работа, ни эссе о Бодлере не являются в данном случае поводом для полемики, нельзя не высказать несколько аргументов, чтобы означить хотя бы общее направление возникающих возражений. В эссе «Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма» Бенямин уверенно объединяет особенности поэтики Бодлера с условиями существования в современном поэту Париже. Вместе с тем бессмысленно отрицать, что деятельность определяется в том числе идеально, а не только способом производства, и марксистский подход к исследованию культуры следует признать ограниченным. В статье «Искусство и философия» Э. Сюрио указывает на межвременную связь между творцами: Конт питается идеями Данте, Бергсон слушает Вагнера... В «Стихотворениях в прозе» (в «Чужестранце») Бодлер утверждает, что у поэта нет отечества на Земле (подразумевая, очевидно, что отечество поэта — Поэзия) [Бодлер 1993, 186]. В противоположность этому, и «марксист» Бенямин, и советские литературоведы, както Н.И. Балашов, придерживаются схожей стратегии: революционность (сущность оригинального творчества) принимается за точку пересечения необычной лирики поэта-пессимиста и зрелого капитализма Второй империи. Далее. Сомнительный подход — осмысление поэзии через прозу поэта, на которую, прежде всего, опирается Бенямин: критические очерки и эссеистика имеют у Бодлера вполне самостоятельный характер, не зависимый от «Цветов зла». Кроме того, как и Сартр, Бенямин опирается на писательские дневники Бодлера (несколько циклов — «Мое обнаженное сердце», «Фейерверки», «Гигиена»), напоминающие именно фейерверки идей, но не более (эссе об Э. По, «Салоны», эссе о смехе и «Поэт современной жизни» — дело иное, они содержательно завершены и потому однозначны). С этим и связаны бодлеровские крайности и противоречия, естественно преодолеваемые диалектикой суждений в контексте направленно выстраиваемого

Вместе с тем на возможность четкого определения парадигмального влияния бодлеровской лирики на познание сам по себе указывает специфически интеллектуальный подход поэта к определению своих художественных задач. Исследователи подчеркивают, что поэтика зла была выбрана Бодлером в итоге рационального осмысления литературного процесса предшествующих десятилетий: «Знаменитые поэты уже давно поделили самые цветущие области царства поэзии. Мне показалось забавным и приятным, тем более что задача была трудной, извлечь Красоту из Зла» [Бодлер 1993, 7]. Будучи самым молодым поэтом-романтиком⁵, Шарль «наметил себе еще неиспользованную почву и принялся за ее обработку, создав для этого

смыслового целого, каким, естественно, не являются незаконченные фрагменты. И наконец, сам метод Беньямина — весьма произвольное сопоставление фактов на основе ассоциации, якобы проявляющее доверие социального бытия над сознанием художника. Ассоциация крыльев альбатроса с определенной формой рукавов, которые носил Бодлер, показательный пример [Беньямин 2015, 87–88]. Или истолкование изображенной Бодлером мимолетной встречи как явления всецело урбанистического: «Можно сказать, что сонет — о роли толпы в существовании не буржуа, а человека как существа эротического» [Беньямин 2015, 48]. (Бодлер, как известно, охотился за исключительными впечатлениями, а это — чисто поэтический «тренд»: такая встреча, которую лирический герой в стихотворении «Прохожей», скорее, сам предпочел оставить мимолетной, могла произойти с ним необязательно в толпе (*«Внезапный взблеск — и ночь... Виденье красоты, / Твои глаза на миг мне призрак жизни дали. / Увижу ль где-нибудь я вновь твои черты? / Здесь или только там, в потусторонней дали?»*) (Пер. В. Левики) Что здесь главное? Упомянутый как символическая координата встречи «гул толпы», в самом начале, или все же это — «...в потусторонней дали»? Смысловое крещендо явно восходит к последнему — к обычному романтическому клише.) Можно привести в достатке таких примеров, оговорив, однако, что культурной ценности сочинения Беньямина они, разумеется, не отменяют. Вот только его «фундаментальность» сомнительна, как бы того ни хотелось ряду комментаторов. «Вальтер Беньямин написал несколько фундаментальных текстов...» — так начинается С.Л. Фокин предисловие к коллективной монографии «Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин. Политика & Эстетика», вышедшей в 2015 году в издательстве «Новое литературное обозрение». «Поэт в эпоху зрелого капитализма» не научная, в строгом смысле, работа, не философское (в классическом понимании) эссе; скорее, оригинальный культурологический опыт на марксистской основе, расширяющий спектр бодлероведческих штудий.

⁵ Серьезно заниматься литературой Бодлер начал примерно в 20 лет, т.е. к 1841 году, когда в России умирает Лермонтов, а 9 лет спустя в США — Эдгар По. Обитателем «романтической Камчатки» называет Бодлера его современник литературный критик Сент-Бев; Г.К. Косиков обращается к этой формуле, отмечая художественное становление поэта на периферии современного ему литературного процесса [Косиков 1993, 14].

специальные инструменты». И хотя поэт, высокоинтеллектуальный и безусловно обладавший даром рефлексии, не был, еще раз отмечу, склонен понимать искусство как фокус с разгадкой, мы вполне можем восстановить некое мировоззренческое единство, на основе которого и были созданы «Цветы зла». Анализ влияния конкретной поэтики на расширение философского горизонта, разумеется, должен быть вписан в более общий контекст — как возможна «революция разума» в поэтическом языке в принципе. Данный аналитический этюд ограничивается прояснением ценностного вклада в познание в лирической поэзии Бодлера — крупнейшего поэта современной эпохи.

Понятийная экстракция мировоззренческих принципов из имманентной поэтической, художественно-интуитивной рефлексии будет предпринята далее в последовательности следующих аналитических рассмотрений. (Понимать их следует, скорее, в качестве набросков к завершенному исследованию, на данном этапе не предполагающих систему окончательных выводов и заключений.)

Диалектика эстетизма. Ценность искусства

Прекрасное всегда и неизбежно двойственно,
хотя производимое им впечатление едино.

Бодлер. Поэт современной жизни

1

В 1857 году были опубликованы «Цветы зла», по определению самого Бодлера представлявшие собой «глубоко бесполезную» книгу, «фиглярство». При этом в одном из писем (к Анселю) поэт признается, что вложил в нее «все свое сердце, всю свою нежность, всю свою (замаскированную) религию...» [Цит. по: Косиков 1993, 12]. С исключительной художественной силой осуществлена в ней его эстетическая программа.

По общему признанию, краеугольные камни бодлеровской эстетики — культ воображения, культ бесполезности и панэстетизм, в приверженности которому Бодлер — лишь ближайший по-

следователь Теофиля Готье, ему и посвящены «Цветы зла». Вместе с тем панэстетизм, как известно, был порожден отнюдь не «Веком поэтов», не европейскими философами-иррационалистами вроде С. Кьеркегора и Фр. Ницше, и насчитывает тысячелетия, если связать его исток с культурой Древней Эллады. «Не употребляя термин “панэстетизм” и “эстетизм” (возможно, из-за налета декадентского модерна в применении последнего), А.Ф. Лосев имел все основания в своей десяти томной “Истории античной эстетики” понятием “эстетика” фактически обозначить весь корпус античного мировоззрения — мифологически-религиозного, философского, художественного» [Шенгелая 2011, 101]. Важной при этом представляется одна историческая деталь — перемещение акцента в понимании эстетизма с эстетического созерцания-переживания на эстетическое творчество в эпоху Ренессанса. Помимо этой, можно отметить и еще одну значимую смысловую трансформацию, благодаря которой эстетизм в итоге и приобретает «налет декадентского модерна» и ассоциируемую с ним приставку «пан». Специфически модернистский характер панэстетизма, к которому примыкает Бодлер, выражается в его идейной связи с осознанием ценностной противоположности «добра» и «красоты» и проблемой выбора между ними. Содержательно эту связь можно раскрыть так: то, в чем не сознались, по словам П.П. Гайденко, романтики [См.: Гайденко 1997, 118–147], однозначно выговаривает Бодлер:

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou sirène,
Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, leur, ô mon unique reine!
— L'univers moins hideux et les instants moins lourds.

[Baudelaire 1861, 42]

Ты бог иль сатана, ты ангел иль сирена –
Не все ль равно, царица красота:
Лишь ты освобождаешь мир от тягостного плена,
Шлешь благовония, и звуки, и цвета⁶.

(«Гимн красоте», пер. Эллиса.)

⁶ Курсив мой — Е.Я. Поскольку настоящая работа носит философский, а не литературоведческий характер, далее цитаты приводятся без сопоставлений с оригинальным текстом, за исключением наиболее значимых.

Вряд ли мы обнаружим в литературе более однозначное утверждение панэстетизма, почти дословно воспроизводящее формулировку, к которой обращается исследователь, анализирующий романтическую дилемму «добро или красота?» в соотношении с разделением оснований нравственного и эстетического познания у Канта [Гайденко 1997, 149–161]. В сознании эстетика, как этот тип осмысливается Кьеркегором, непримиримая противоположность добра и красоты, абсолютный выбор между ними не имеет значения. То же можно сказать о декадентах. Используемая Гайденко формула «или — или — *все равно*» служит для выражения подобной мировоззренческой модуляции. Между тем, подобное безразличие к добру может быть понято и как однозначное утверждение зла, как преступное равнодушие, как замаскированное «все равно» по отношению к нравственному выбору между добром и злом. «Гимн красоте», однако, стихотворение безусловно программное, открывает возможность отделить мировоззрение Бодлера и от кьеркеговских эстетиков, и от последующих Бодлеру декадентов.

Означает ли это конкретное, сформулированное на страницах «Цветов зла» «*все равно*» в самом деле безразличие к выбору между добром и красотой и тем самым отрицание идеи добра? Или же перед нами свидетельство, что абсолютная дуальность добра и зла, которому у декадентов и панэстетистов, действительно, ничто не мешает соединяться с красотой (очень показательно эссе О. Уайльда «Перо, полотно и отрава»), отныне теряет свою остроту, поскольку и то и другое может быть поглощено красотой, понимаемой как высшая ценность? И если сделать такое допущение, не станет ли вполне обоснованным вывод, что «красота», а не «добро» парадоксальным образом противостоит «злу», не являясь противоположной ему ценностью, и именно поэтому, пребывая «над схваткой», уравнивает то в миропорядке, что невозможно объяснить — согласовать с идеей разума, порядка, добра? Ведь тогда выбор между добром и красотой, действительно не имеет смысла...

«Гимн красоте» в целом, на первый взгляд, однозначно выражает представление о том, что красота и есть один из источников зла (об этом свидетельствуют конкретные строки). Такова красота-прелесть, красота-соблазн. Вместе с тем, если рассматривать «Гимн»

не абстрагированно от литературного творчества поэта, а хотя бы в контексте «Цветов зла», представляющих собой художественное исследование жизни в духе «Человеческой комедии» О. де Бальзака, можно увидеть иную смысловую перспективу. Бодлер, естественно, был знаком с реалистической прозой Бальзака, и сам, в оригинальной манере, не только в стихах, исследует и современный ему социум, и современную жизнь (таково, в частности, эссе «Поэт современной жизни»). Однако тональность, взятая им в «Цветах зла», склоняет видеть в авторе не только беспристрастного летописца. Образ его лирического героя отчасти напоминает идейно бескомпромиссного Ивана Карамазова, решившего «вернуть билет» на вход в царство абсолютной гармонии. В то же время «Цветы зла», при всей их мужественной, разоблачающей беспощадности, не оставляют ощущение мироотрицания, в которое погружается герой Достоевского. Скорее, в книге стихов мы находим аргументы, позволяющие утверждать обратное. Положительное разрешение мировоззренческой коллизии «добро или красота?», подчас подразумевающей выбор между добром и злом, намечено в творчестве поэта и может быть выражено рационально.

Историки литературы согласны между собой в том, что в художественном плане основная задача аналитики зла у Бодлера — разрушение слащавых литературных штампов, обновление поэтики⁷. При этом об анализе нам известно, что это — метод общепознавательный, подразумевающий мысленное разделение целого на составляющие его элементы и тем самым — нарушение целостности восприятия объекта. Анализ, таким образом, не отделим от диалектического подхода к познанию, поскольку его итогом

⁷ Этот прицел Бодлера вполне отчетливо означен, к примеру, в таком стихотворении, как «Идеал» (в «Цветах зла» оно идет в числе первых):

Пускай восторженно поет свои хлорозы,
Больничной красотой прельщаясь, Гаварни —
Противны мне его чахоточные розы;
Мой красный идеал никак им не сродни!

Нет, сердцу моему, повисшему над бездной,
Лишь, леди Макбет, вы близки душой железной...

(Пер. Б. Лифшица)

может стать не только установление двойственности или многогранности объекта, но и обнаружение определенного противоречия в его природе, его понимании и его оценке. При таком, чисто интеллектуальном подходе аналитика зла, если говорить о ее ценностном содержании, не подразумевает ни его апологию (это отождествление, по сути, устанавливается произвольно), ни его смысловое слияние с красотой. Напротив, обнаружение среди того, что однозначно соотносится со злом, того, что может быть сопоставлено с ценностью неэтического класса (польза, красота, etc.), подготавливает его перенесение в иную смысловую сферу. Подобный переход становится возможным, когда «безнравственное» получает, к примеру, оценку трагического, ведь трагическое — категория эстетического познания. Осуществляя свое алхимическое предприятие, Бодлер, в самом деле, создает галерею образов, глубоко трагических и болезненно задевающих чувства. Смысловое пересечение понятий красоты и зла, таким образом, возникает, когда на последнее направляется эстетическое внимание. Это, однако, не подразумевает восприятие зла как эстетически привлекательного. Речь идет о том, что в принципе существует ценностная сфера, которой, *в определенных условиях*, оно может быть поглощено.

Какой же смысл должна иметь «красота», чтобы стать именно тем, что «нейтрализует» зло?

Уже в самой формулировке художественной задачи Бодлера — «извлечь Красоту из Зла» — содержится возможность перехода из сферы этического познания в сферу познания эстетического — посредством эстетизации зла, в оформлении своеобразной этики, несводимой к традиционным моральным представлениям. Анализируя проблему выбора между этическим и эстетическим, постольку, поскольку выбор подразумевает не только познание, но и конкретный способ действовать, имеет смысл обратиться к понятию ценности.

Любой ценностный выбор всегда осуществляется в практической сфере, с ней и соотносится ценность — понятийное выражение особенного типа взаимодействия с реальностью: взаимодействия личного, ориентированного на определенный идеал и одновременно практического. Не отделимые от экзистенции по-

ложительные смыслы и есть наши ценности, направляющие наши действия и определяющие наше самоосуществление в конечном итоге. Любой ценностный конфликт, коротко говоря, в принципе разворачивается только в сфере *поступков*. Другое дело — *категории*, в которых выражается этическое и эстетическое познание. Они всецело принадлежат реальности, в которой протекает мысль (и мысль о добре, и мысль о красоте), к логической реальности, и столкновение между ними, подобное столкновению этической и эстетической ценности, проявляемой в поступке, на этом основании невозможно. Коротко сказанное можно выразить так: мыслить добро еще не означает добро творить.

Впервые исследовать понимаемые подобным образом ценностные конфликты начинает Н. Гартман. Теоретическое познание ценностных конфликтов — одна из проблем созданной им ценностной этики [Гартман 2002], являющей собой по сути теоретическую основу для решения универсального этического конфликта (как-то: соотнесение частного действия с общим законом), но с одной оговоркой — для решения универсального этического конфликта в плюралистической многомерности бытия и экзистенциального опыта: Н. Гартман, как и его учитель М. Шелер, представитель материальной объективистской аксиологии, не отрывающей ценность как принцип мышления от множества ее конкретных, в том числе материальных, соответствий-носителей.

В контексте анализа особенностей панэстетизма Бодлера этика ценностей может быть раскрыта в ряде следующих положений. Ценности, феноменологически идеальные сущности, открываются познанию в эмпирическом опыте или чисто ментально; все они — субстанциальны, но имеют между собой соподчиняющие связи и выстраиваются в определенный иерархический порядок, представляющий собой законченное единство. Их бытие — двойственно: постигаемые ментально, они реализуются в поступках, тем самым проявляясь в жизненной эмпирии. Смысл нравственного акта соответственно заключается именно в том, чтобы соотнести конкретный поступок с адекватной ему, доступной интуитивному познанию ценностью. Этические конфликты, согласно такому пониманию, возникают не в силу неподчинения нравственного

агента всеобщей этической нормы, а в силу неспособности к подобному соотнесению, к истинному ценностному познанию. Иными словами, верно соотнесенная с конкретным эмпирическим опытом конкретная ценность выступает в качестве «ключа» к разрешению противоречия. Необходимая для этого ценность не изобретается, она феноменологически объективна, онтологична, и может быть познана трансцендентальным субъектом познания⁸. Духовное творчество, таким образом, заключается именно в поиске адекватной ценности (некой конкретной истины для решения конкретной проблемы выбора), в осуществлении ее перехода из идеального бытия в жизненную реальность — иногда вопреки негативным внешним условиям. (В подобных случаях мы говорим о нравственном творчестве, подразумевающим принципиально новое этическое решение по отношению к существующим общественным нормам. Его прогрессивный смысл заключен в том, что агент действует в уже новом смысловом контексте, предопределенном именно усмотрением-познанием еще не открывшейся конкретному сообществу ценности; таким, к примеру, был поступок Антигоны, изображенный Софоклом в одноименной трагедии, — «аморальный» с точки зрения традиционных этических предписаний и безусловно прогрессивный с точки зрения этики, направленной к выявлению абсолютной ценности человеческой личности.)

Если мы соотнесем сказанное с проблемой выбора, которую, как считают, отказывается решать панэстетист и решение которой неявно отражено в «Цветах зла», мы сможем установить, какую же ценность открывает Бодлер, чтобы выбор между добром и красотой, причастной злу, а значит, и выбор между добром и злом, мог оказаться, как минимум, бессмысленным. Именно ценностная теория и этика ценностей открывает такую возможность.

2

Итак, если анализ позволяет установить многогранность предмета, выявить неоднозначность его понятия и, тем самым, то в этом понятии, что может иметь пересечение с другими ценностно-

⁸ Следует помнить, что в основе объективистской аксиологии М. Шелера и Н. Гартмана лежит феноменология Э. Гуссерля.

смысловыми сферами, — стало быть, именно неоднозначность самого понятия зла и есть отправная точка аналитических медитаций Бодлера. Однако отнюдь не итог. «Война — источник всех вещей», сказано у Гераклита, и у Бодлера аналитика зла, достижения которой выражены в мощных по своему художественному воздействию образах, развивается в диалектику поэтического смысла, в диалектику эстетического творчества в целом.

Действительно, многие критики и теоретики обращают внимание на универсальный диалектизм, отличающий мировоззрение и включенный в художественный метод Бодлера. Николай Гумилев метко определил его поэзию как переход от поэзии лирической к поэзии *драматической* [Гумилев]. Широко известная запись Бодлера о двух порывах (в дневнике «Мое обнаженное сердце») стала, пожалуй, основой понимания его личности (единовременность порывов к Богу и к Сатане). Однако следовало бы проявить и поэтологический смысл бодлеровской двойственности. Г.К. Косиков, к примеру, отмечает не просто драматизм, а принципиальную амбивалентность, присущую поэтической речи Бодлера. Именно она — не так ли? — и придает драматическое напряжение художественным образам, которые в большинстве своем у Бодлера являются поэтически изображаемыми живописными картинами, с определенным символическим смыслом (альбатрос на палубе, плавание без цели...). Эти двойственные смыслы не всегда статически поляризованы (например, по принципу «означающее — означаемое»). Зачастую они *динамически* двойственны и балансируют на грани инверсии в свою противоположность, как в ряде «пьес» (так, что показательно, сам Бодлер называет свои стихи), посвященных Жанне Дюваль и Аполлонии Сабатье. Сопряженность взаимоисключающих переживаний (любовь — жестокость; презрение — обожание) является как бы общей тональностью этих поэтических текстов. Возможность взаимообратимости полярных чувств не декларируется, но то, как изображается переход от одного эмоционального состояния к другому, ему контрастному, в разных стихах создает именно такое ощущение. В итоге, однозначная оценка нравственной или психологической наполненности образа значительно усложняется, а то и становится невозможной. В этом

смысле многие образы Бодлера — образы-оборотни. Рыжая нищенка на самом деле королева; плавание не совсем плавание; любовница — то ли обычная распутница («Ты на постель свою весь мир бы привлекла...»), то ли медиум плодотворных потенций жизни («Тобой... свой тайный умысел вершит природа») (из «Цикла Жанны Дюваль», стихи XXII—XXXIX); оборотная сторона любви — смерть; гордая птица оказывается беззащитным предметом издевательств, но эта беззащитность указывает на мощь еще большего порядка, нежели пара свободно раскинутых в полете — всего лишь птичьих — крыльев. Подчас несущая гибель, красота освящает собой жизнь. Подобное ощущение Беньямин обнаруживает в оценке Леметра: «Перед нами творение, полное... намеренных противоречий...» [Беньямин 2015, 107].

Ничем не замутненное сияние добра не характерная для Бодлера тема, оно проникает в его стихи с чувством сострадания. Верный своей художественной задаче, «извлекая Красоту из Зла», он изображает «порок», но, что важно, голос его лирического героя практически всегда отклоняется в тональность, которая не вызывает возмущения, а пробуждает — парадоксально — острое чувство сожаления. Пример тому — стихотворение «Вампир» (XXXI). Стоит признать, здесь он, лирический герой, наделен обаянием, свойственным тем, кто страдает от осознания своего падения и не пытается себя оправдать. Он — жертва. Более того, в какой-то момент у читателя возникает догадка, что такой герой в чем-то прав. В итоге, как отмечает Косиков, в поэтическом мире Бодлера мы обнаруживаем деформацию традиционных представлений «нравственное» — «безнравственное» и создание особой категории «зла» — «безнравственно-нравственное», подразумевающее не абсолютное, метафизическое зло, а то, что противопоставит утилитарному отождествлению добра с пользой и безопасностью. «Порочный» герой оказывается прав в том, что являет собой не мифифицированное воплощение рассудочной осторожности, а проявление, пусть трагической, но подлинной жизни. Он соприкасается с ней своим «обнаженным сердцем»⁹. Так происходит благодаря тому, что

⁹ «Мое обнаженное сердце» — так называется один из циклов писательского дневника Бодлера.

эстетическая оценка зла (осмысление его как трагического события), как минимум, расширяет его понимание, и это, собственно, открывает возможность для смыслового объединения двух ценностных сфер, о котором мы говорили выше. В то же время от представлений о зле отделяется то, что является не только злом; или злом почти не является; или не является злом *на самом деле*.

В подобном русле, что интересно отметить, развивается ряд философских теодицей. У Августина и Лейбница, к примеру, стоит выделить представление, что истинное познание есть познание целого как целого: чем универсальнее контекст осмысления, тем вернее оценка. Таким расширяющим восприятие «инструментом» (применительно к выбору между добром и злом) и является ценность художественно-эстетическая, ценность искусства. Прием раздвоения смыслов, связанный с аналитикой зла, приводит Бодлера к сложной диалектике эстетического познания жизни. И если аналитика зла, отдающая его апологией, затрагивает познание исторической эмпирии (она-то и является сферой развертывания морального зла), то диалектическая эстетика в целом своей самодостаточной целью имеет раскрытие всей полноты художественного освоения действительности — исчерпание всех возможностей эстетизации. Эстетизация зла, можно выразить это так, выступает как переходное звено в самопознании эстетической идеи; это и есть тот самый «инструмент», создание которого декларировал поэт. Бодлер отталкивается от идеи зла (на уровне аналитики), чтоб воссоздать его противоположность, но не предполагает, что оно и есть исходная и конечная точка смыслообразования. Исходная точка — принцип целостности познания. Итог — художественный смысл, создаваемый в силовом поле диалектической полярности. В этом напряжении, на стыке взаимообусловленных представлений о добре и зле, сущность жизни, любви, творчества проявляется в поэтических образах с необыкновенной остротой. В реальности художественно-эстетического акта Бодлер воссоздает их с первозданной выразительностью — как в миг божественного творения, в миг перехода из небытия в бытие: от изображения эмпирического опыта нравственного небытия к бытию в эстетической истине искусства. Столкновение добра и зла теряет при этом

свой специфически нравственный смысл — становится объектом художественного изображения, но не моральной оценки; сознание тем самым отдаляется от обостренного восприятия ценностной дилеммы и неоднозначного выбора.

Художественно-интуитивное выражение ценности артистизма или, вернее, искусства как ценности имеет у Бодлера — явное ощущение! — бердяевский «привкус»: у Н.А. Бердяева мы находим идею, что зло допускается Богом ради интенсификации жизни. Дихотомия добра и зла, бытия и небытия в поэзии Бодлера изображается так, что устремленность к преодолению их полярности читатель переживает как сильнейший катарсис. Это преодоление происходит именно благодаря обращению к некоему третьему началу — художественно-эстетической идее, приобретающей нормативный по отношению к жизни смысл — по отношению к жизни неоднозначной, двойственной, цельность которой ускользает от восприятия в бесконечной изменчивости ее течения. Стремление придать художественной идее нормативный смысл — это и есть ярчайшая черта бодлеровского панэстетизма, подчас ускользающая от внимания интерпретаторов. Самой справедливой, истинной оценкой творчества Бодлера потому представляется оценка, сделанная (казалось бы!) в советской энциклопедии первой трети прошлого века: *«Перед нами поэт, который знает, что жизнь представляет собою мрак и боль, что она сложна, полна бездн... Но он от этого не отчаялся, не расхандрился, напротив, он словно сжал руками свое сердце. Он старается сохранить во всем какое-то высокое спокойствие, стремится как художник доминировать над окружающим»* [Лит. энциклопедия 1929–39]. «Доминировать как художник над окружающим», отметим, решение для «или — или» не романтическое, не декадентское (конфликт добра и зла не касается декадента), более чем эстетическое и, представьте себе, парадоксальным образом отсылающее к литературной эстетике римской античности. Впервые ведь эта идея — превосходства жизни в искусстве над жизнью как таковой в наиболее близком современности виде (особенно современности отечественной) была выражена древнеримским поэтом Горацием, с которым мы все знакомы хотя бы благодаря А.С. Пушкину и

школьным учебникам: «Я памятник воздвиг себе нерукотворный...». И гораздо менее известен факт упоминания Бодлером того, что он хотел бы, чтобы его читали так, как его современники читают древних. Ему «...должно быть, представлялось, что должны пройти века», прежде чем это произойдет [Беньямин 2015, 101]. О такой исторической дистанции, уходящей за горизонт истории, очевидно, думал французский поэт, при жизни обосновавшийся, по выражению Сент-Бева, на краю романтической Камчатки.

3

Для тех, кто хорошо знаком с творчеством Бодлера (не только поэтическим), пояснение, что эстетическая эксплуатация темы зла отнюдь не подразумевает выбор в пользу антиценностей, излишне. *Соединение эстетизма и диалектики, как мы установили, позволяет поэту выявить художественную ценность и выразить ее сущность в связи с разрешением дилеммы, открытой романтиками и осмысленной в русле экзистенциальной философии Кьеркегором. «Добро или красота?» — конфликт этической и эстетической ценности, переосмысленный Кьеркегором как выбор абсолютный, как «или — или», по логике Бодлера, соотносится с третьей ценностью — ценностью артистизма, способной наполнить конкретное эмпирическое противоречие, осознаваемое в категориях добра и красоты (красоты, подчас причастной злу), новым, примиряющим смыслом. Художественное произведение, будучи порождением и воображения, и самой жизни, становится и оправданием ее несовершенства. Условия подобного, более конкретного и потому более близкого к истине, видения — это интеллектуальные усилия художника; созданная им воображаемая реальность произведения искусства, с которой и соотносится художественная ценность (но не ценность эстетическая или этическая сама по себе). Художественное осмысление «или — или», таким образом, не примиряет добро и зло (добро и красоту) в буквальном смысле, но придает духовный смысл реальности, в которой они проявляются и требуют выбора, и примиряет с ней сознание. И в этом смысле искусство, придающее новый смысл жизни, наполненной ценностными конфликтами, действительно*

может быть поставлено выше жизни. Коротко говоря, если Сартру представляется, что экзистенциальный Бодлер выбирает «Зло» на зло «Добру» [Сартр 1993, 358–360], Бодлер-поэт, как мы видим, достигает совершенно иного: выбирая красоту «на зло» добру, он утверждает ее безусловность. Он указывает на ее ценность и понимает ее как ценность. Артистизм есть «добро». Таков главный итог бодлеровской аналитики зла.

4

Вместе с тем стоит признать: поэтическое искусство Бодлера отнюдь не уклоняется от того, чтобы испытывать силу собственного воздействия. Именно в связи с аналитикой зла он демонстрирует, как «порок», став предметом поэтического изображения, начинает производить в том числе чисто эстетический эффект. Лирический герой, размышляющий над изображением мертвой женщины с отрубленной головой («Мученица. Рисунок неизвестного автора», СХ), навеивает ассоциации с образом Наполеона, в романе Л.Н. Толстого застывшего перед мужественной красотой погибшего офицера. Извращенное сплетение жестокости и гедонизма... и раненый Болконский, которого Наполеон посчитал мертвым, — в этих созерцаниях различие остро проявляется в том, что в первом случае картина смерти — бессмысленна и имеет под собой сексуальный подтекст, а во втором — являет собой смерть героя. Сексуализация смерти у Бодлера принимает черты не только эстетики отвратительного, но и эстетики преступного, лишаясь того возвышенного, мистического ореола, которым она овевана в поэзии Новалиса и Э. По. Различие между смертью «прекрасной молодой женщины» в романтической и декадентской поэзии, как видим, значительно. Особенно показательна «Аннабель Ли» — одно из лучших стихотворений По, написанное в 1849 году и, как предполагается, посвященное его любимой и рано умершей жене Вирджинии.

Именно в связи с ним и рядом подобных стихотворений недоброжелательная критика окрестила поэта «кладбищенским менестрелем». И показательно, что Бодлера, также соединяющего темы любви и смерти и придающего ей сексуальный оттенок, так на-

звать никому бы в голову не пришло. Его лирический герой, призывающий смерть или жаждущий физического разрушения (самого ли себя или предмета своей страсти), — в этот момент «живее всех живых»: «И в атаку бросаюсь я, жаден и груб, / Как ватага червей на безжизненный труп...». Поляризация передаваемой эмоции выводит напряжение чувств на грань возможного. Это не смерть от любви и не смерть во имя любви. Эротизм в данном случае сближается с пониманием плотской любви в средневековом эзотеризме. В системе средневекового таро карта «Смерть» одним из своих значений имела кульминацию чувственного наслаждения, так как считалось, что оно, будучи «маленьким умиранием», отбирающим жизненные силы, все больше приближает физическую смерть. Так или иначе, мы видим изображение пограничного состояния: лирический герой трансцендирует плотское томление, чтоб ощутить себя «бездны мрачной на краю» и достичь жизненного акме. Поэтически озвучиваемое или только мыслимое, отрицание жизни имеет смысл управления ею с помощью своеобразного заклинания, способствующего ее необыкновенной интенсификации. Встречаются, однако, и другие суждения об отношении Бодлера к жизни — как к искушению; как к искушению, которое невозможно ни преодолеть, ни принять. «Отношение Бодлера к жизни и любви лучше всего можно определить христианскими понятиями “соблазн”, “искушение”, “прелесть”; к ним оно, вероятно, и восходит. Жизнь во всех ее формах служит для поэта источником неодолимого притяжения, приобретающего силу страсти. Но соблазн этот греховен, поскольку поэт — служитель Прекрасного и Вечного, того, чему нет места в жизни» [См.: Шарль Бодлер]. Истине соответствует, скорее, мнение Г.К. Косикова, замечаящего, что теологической риторике в поэзии Бодлера отведено очень скромное место. Отец Бодлера, Франсуа Бодлер, был вхож в круг просветителей, Бодлер в «Автобиографической записке» упоминает «общество из восемнадцатого века», разумея, видимо, библиотеку, и потому, представляется, в очень малой мере мироощущение поэта связано с христианскими понятиями греха и покаяния. В то же время интенсификация переживаний, к которой стремится Бодлер в своих стихах, не противоречит его идее

превосходства искусства над жизнью. Напротив, способность производить катартический эффект — исключительное достояние искусства, ведь жизнь растворяет в повседневности самые сильные чувства. В противоположность ей произведение искусства являет собой своеобразное, неуязвимое для времени, «хранилище» сильнейших энергий, порожденных жизнью. И в этом смысле мы можем говорить не только о превосходстве искусства над жизнью, но и о том, что оно побеждает смерть.

Философия артистизма

То, что в эстетике «Цветов зла» зло смыкается с отвратительным — со смертью, изображаемой именно как процесс разложения, как метафизическое зло, уничтожающее красоту и искусство, — общее место бодлероведения. Менее распространены интерпретации, усматривающие некрофильскую подоплеку отождествления прекрасного с неживым, искусственным¹⁰. В этой связи интересно проанализировать, как самое новаторское стихотворение поэта «Падалъ» не только расширяет представления о допустимом в поэзии, проявляет бодлеровскую диалектику эстетизма (эмпирический факт — художественная реальность), но и затрагивает проблему предельных оснований искусства. Это, безусловно, одна из центральных тем творчества Бодлера в целом, не только его поэзии.

Но прежде стоит специально отметить одну, на мой взгляд очевидную, особенность личности Бодлера, которая может быть понята как камертон его самоопределения. Это — универсальный артистизм, выходящий за рамки поэтического, художественного творчества, пронизывающий всю его жизнь: французский поэт сумел создать в своих текстах (не только литературных) яркий,

¹⁰ Эту точку зрения отстаивает Сартр [Сартр 1993]; она же нерв статьи не назвавшего себя автора — «Шарль Бодлер. Падалъ». Его идея такова: разложение — атрибут вечно перерождающейся жизни, над ним возвышается только никогда не бывшее живым, и таково — Искусство. Бодлер, таким образом, понимается как утверждающий и призывающий смерть, а не противопоставляющий ее красоте. Смерть для него и есть красота, полагает автор критического комментария [См.: Шарль Бодлер].

цельный, неповторимый — тотальный, как мы сказали бы сегодня, стиль жизни, не сводимый к манерному дендизму. Так что обращение к обобщающему понятию «артистического» представляется вполне обоснованным. Оно наиболее соответствует мировоззрению и, по-видимому, самоощущению Бодлера. Эту особенность существования Бодлера, каждый по-своему, отмечают и Сартр (Бодлер «переряжает свои чувства», это и есть его «театр»), и Беньямин: роли, которые склонен играть поэт как герой современности, — апаш, фланер, старьевщик... «Поэт пользуется ни с чем ни сравнимой привилегией быть по желанию самим собой и кем-то другим... Любое обличье открыто для него...» [Беньямин 2015, 60]. Героические черты, безусловно, присущи художнику индустриальной эпохи, художнику этого времени как таковому, не только французскому поэту. Однако в данном контексте важнее акцентировать именно универсальный артистизм, который подразумевает и определенную жизненную модель, и всеобъемлющую причастность к миру искусства. (Эссе «Поэт современной жизни», в частности, проявляет способность автора «Цветов зла» смотреть на мир глазами художника-живописца.) По этой причине далее речь пойдет именно о философии *артистизма*.

1

В XX веке, в современную нам эпоху, размышляя о сути музыкального творчества И.С. Баха и подчеркивая его искреннюю религиозность, А. Швейцер приводит слова великого музыканта, что там, где искусство отделяется от богослужения, — там только «дьявольская болтовня и шум» [Швейцер 2011, 2]. Рассуждения в подобном ключе неизбежно приводят к выводу, что «искусство для искусства», отделенное от религиозного культа и морально-дидактической сферы, и есть «дьявольская болтовня и шум». При этом, однако, упускается из вида другая возможность его истолкования — предпосылаемая онтологией Единого и принципом калокагатии, возникшим в античном мире¹¹. Последняя, как мы знаем, мыслится как онтологи-

¹¹ Понимание калокагатии (греч. *καλοκαγαθία*, от *καλός* — прекрасный и *ἀγαθός* — хороший, нравственно совершенный) в древнегреческой философии

ческое единство добра, истины и красоты и противопоставляется подходу, разделяющему их в качестве разных сфер познания и не сводимых друг к другу классов ценностей. Эта теоретическая анти-теза (идеалистический онтологизм — ценностный плюрализм) строится, однако, на довольно плоском понимании ценностного триединства — не как идеально-нормативного, а как уже осуществленного, подобно природной данности. Сам принцип построения античной метафизики, стоит подчеркнуть, такому пониманию противоречит: имеющая своим истоком панлогизм Парменида, характерная для античности трактовка бытия отождествляет его с неким искомым, открывающимся интеллектуальному созерцанию, — миром истинного бытия, вечным и неизменным. Этот воссоздаваемый мыслью мир в философии Платона приобретает ценностный смысл (эйдосы — это не только общие понятия, но и бытийственные образцы). Подобная интенция, по сути, присутствует уже в «искании» как таковом (или «собирании» в трактовке М. Хайдеггера) — в той мере, в какой «искание» выражает устремленность воссоздать на основе представлений об истине некий *совершенный* проект мира и выразить его в разумном изречении. Это воссоздание включает в себя элемент нормативности — представление о должном, о должном *быть* — должном быть осуществленным (такова существенная особенность философской истины). Иными словами, понимание истинного бытия двояко: оно еще не исполнено, но, как абсолютный идеал, объективно определяет способ существования мира конечного. Совпадение последнего с этим идеалом в практической деятельности, на уровне культуры, в духовно-интеллектуальной сфере и подразумевает постижение метафизической истины, в основе которой лежит негативно-идеалистическая диалектика. Такой путь понимания принципов античной метафизики открывают М. Хайдеггер и М. Мамардашвили [Хайдеггер 1993; Мамардашвили 1999]. Именно эта установка реа-

отчасти разнится в зависимости от конкретного учения или исторического периода. Различные источники акцентируют как этико-эстетический, так и этико-социальный смыслы: так, в частности, идеалист Платон понимал «калокагатоса» как того, кто принадлежит социальной практике, прежде всего. Тем не менее, калокагатия — основополагающий принцип древнегреческой эстетики и может пониматься и как основа греческой ментальности вообще, безотносительно к конкретным философским учениям [См.: Лосев 1960–1970].

лизована в немецкой классической философии — у Фр. Шеллинга и Г.В.Ф. Гегеля, диалектически трактующих идеальное, а также в концепциях мистического пантеизма Николая Кузанского и Я. Беме, в этом, как известно, предвосхищающих учения немецких классиков.

Вместе с тем, согласно христианскому креационизму, Бог проявляет себя в творческом акте. Именно сочетание христианского креационизма и античного эстетизма, начиная с эпохи Возрождения, лежит в основе определяющей европейской концепции искусства¹². Такое объединение идей творчества и красоты на уровне высших целей бытия, по сути, означает следующее: искусству не обязательно ограничивать себя литургией, оно по своему существу — литургия, или, вернее, теургия, так как само отыскивание красоты в мире — это осуществление «должного быть» (божественного начала), утверждение Бога на земле. Подобное видение — основа эстетического пантеизма Фр. Шеллинга, создавшего, пожалуй, наиболее значительную для новоевропейской культуры философию искусства. По существу она может быть сведена к одному его постулату: «Искусство само есть эманация абсолютного» [Шеллинг 1966, 70]. Эстетизация — возведение сущего в статус эстетически преображенного — указывает, таким образом, на существование реальности совершенного, абсолютного бытия, и уже поэтому не может не включать в себя нравственный смысл.

В других категориях и в связи с другими проблемами, специфически познавательными, будучи агностиком, а не панлогистом, эту же мысль, по сути, выражает И. Кант: онтологическая расколотость бытия (трансцендентальное — трансцендентное, познаваемое — непознаваемое) не может быть экзистенциально преодолена, оставаясь трагической данностью сознания, но Прекрасное оставляет надежду — его переживание дает непосредственное ощущение осуществленной целостности мироздания, ко-

¹² Ранее романтической концепции гения, у истоков европейской цивилизации, складывается культ Орфея — он-то, по сути, и предопределяет независимую от религиозного культа сакрализацию искусства в новое время. Задолго до романтической эпохи мифу об Орфее посвящаются первые оперы — Я. Пери («Эвридика», 1600) и К. Монтеверди («Орфей», 1607), известные оперы венских классиков Й. Гайдна и Х.В. Глюка.

торую мыслит чистый разум, но не может сделать частью всеобщего и необходимого знания.

Рассмотрев один из идейных блоков, на которых отчасти строится и артистическая философия Бодлера, и модернистская философия искусства вообще, можно выделить их существенные отличия от панлогистски-идеалистических построений, поскольку, в общем следуя креационизму, французский поэт все же осуществляет идейное движение к новым мировоззренческим горизонтам. Сказанное не означает, конечно, что, как представитель позднего романтизма («черного романтизма», постромантизма или модернизма — в данном контексте не столь важно), Бодлер имел своей осознанной целью, например, эстетическое «богооправдание» (впрочем, даже отдельные части «Цветов зла», как то «Мятеж», не выглядят достаточно весомым аргументом против). Тем не менее стихотворение «Падалъ», как и «Гимн красоте», подразумевающее идейную манифестацию, представляет собой ярчайшее выражение его имплицитной, но самобытной философии артистизма. И не суть важно, есть ли это стихотворение, согласно его замыслу, очередная — в данном случае блистательная — импровизация на тему «ars longa, vita brevis», к чему отсылает последняя строфа¹³, или — существуют и такие интерпретации — отражение патологических сексуальных переживаний.

2

Обратимся к следующему, исключительно значимому четверостишию, чтобы выявить еще один пласт идейных влияний на артистическую философию Бодлера.

— Et pourtant vous serez semblable à cette orure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

[Baudelaire 1861]

¹³ Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты — навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй.

(Пер. В. Левика.)

Но вспомните: и вы, заразу источая,
Вы трупом ляжете гнилым,
Вы, солнце глаз моих, звезда моя живая,
Вы, лучезарный серафим...

(Пер. В. Левика)

Что выражают приведенные строки? Психологические переживания *живого* человека при столкновении с отталкивающей картиной? Противопоставление смерти как абсолютного зла — жизни и красоте? Здесь, может быть, стоило бы привести текст «Падали» полностью, однако, для интересующего меня ракурса, полагаю, достаточно и одного показательного фрагмента. Совершая переворот в устоявшемся поэтическом «этикете»¹⁴, непринужденно, артистически соединяя «высокий» предмет с «низменным» и тем самым вводя в поэтический тезаурус совершенно «непоэтический» лексикон, поэтический шедевр Бодлера к тому же производит безусловно нравственный, катартический эффект благодаря своему смелому психологическому реализму. Достижению этого эффекта не в последнюю очередь (на этом следует сделать особый акцент) способствует вещественность стиля — характерная черта поэтики Бодлера. Его поэтический мир стоит на земле, и, как поэта, в соответствии с разделением А. Швейцера¹⁵,

¹⁴ Суть этого переворота раскрывается в следующем фрагменте: «...Все эти отрывки — хотя они принадлежат разным поэтам — объединяет способ достижения поэтического эффекта и самый характер последнего. Тема гниения возникает, как правило, в связи с каким-либо традиционно “высоким” лирическим атрибутом — будь то весна, возлюбленная, цветы или небесная твердь (“Нельзя дышать, и твердь кишит червями” — О. Мандельштам. “Концерт на вокзале” 1921). Можно предположить, что эти оксюморонные сочетания, восходящие прямо или косвенно к бодлеровской “Падали”, были отчасти и образным воплощением ницшеанского “Бог умер”, еще воспринимавшегося как откровение...» [См.: Шарль Бодлер].

¹⁵ В своем исследовании «Иоганн Себастьян Бах» А. Швейцер выделяет два типа музыкальной выразительности. В основе первого лежит изобразительный, живописный принцип; в основе второго — поэтический. Данное деление философ и музыковед вводит с целью охарактеризовать особенности изобразительной музыки И.С. Баха, изобразительную музыку как таковую («Музыка хочет конкретно изображать»). Ее трактовке посвящена XX гл. монографии о Бахе («Поэтическая и живописная музыка»), в которой и изложена универсальная эстетическая концепция Швейцера. Суть ее раскрывает следующий фрагмент: «Мы делим искусства по материалу, которым они пользуются при художественном

его следует отнести к поэтам-живописцам. Бодлер, отметим еще раз, автор критических статей о современной ему живописи и ученик Теофиля Готье, объединившего принципы поэтического и изобразительного искусств и привнесшего в поэзию живописную пластичность¹⁶. Образы Бодлера, автора «Салонов» 1845, 1846 и 1857 гг., не просто — изображения, в них все *ощутимо* — на ощупь, на вкус, особенное значение в его символике приобретают запахи. Не только неожиданные рифмы (дань «Клоунским одам» Т. де Банвиля), экзотичная лексика и исключительная метафоричность позволили поэту создать образы, глубоко врезающиеся в память, но и конкретность изобразительного видения. Последнее указывает на еще один идейный источник, к которому восходит пластическая изобразительность поэзии Готье и самого Бодлера. По сути, в связи с особенностями его панэстетизма, этот источник был уже назван, но в данном случае этот источник (а именно художественную культуру античности) следует рассматривать уже не как общее русло, в котором сформировалось сознание культурного европейца; в данном случае следует отметить влияние более определенное, хотя и воздействовавшее в первую очередь на воспринятую Бодлером пластическую эстетику, на изобразительное искусство. Пластические истоки поэтики Бодлера — вполне очевидны, но стоит прояснить, какое конкретное поэтологическое и мировоззренческое значение они имели для его собственного литературно-поэтического творчества.

В первом случае, в поэтологическом смысле, нужно добавить кое-что к происхождению бодлеровского символизма. Для нас ясно: его предпосылает не только довольно распространенное во времена Бодлера увлечение теорией соответствий, восходящей к

отображении мира. Музыкантом называют того, кто высказывается в звуках, живописцем — того, кто пользуется красками, поэт говорит словами. Но это чисто внешнее отличие. В действительности материал, которым пользуется художник, — нечто второстепенное. Он не только живописец, или только поэт, или только музыкант, но все они вместе взятые. В его душе живет и живописец, и поэт, и музыкант. Его творчество основано на их взаимодействии. В каждой его мысли участвуют сообща все они...» [Швейцер 2011, 313].

¹⁶ Новаторский подход Т. Готье отличает его известный сборник стихотворений «Эмали и камеи» (1852 год).

окультным наукам (как мы знаем, ее ярчайший представитель Я. Беме находился под влиянием трудов Парацельса). Из всех искусств изобразительное — наиболее символично. Символ — изначально нечто наглядное, чувственно воспринимаемое — о таком символизме, разлитом в зримой природе, речь идет у Бодлера («...и благовония, и звуки, и цвета»). Эстетизм и объективизм греческой античности, отлившей в пластические формы свое понимание мира и человеческого предназначения, на долгие времена стал идейной основой изобразительного искусства — начиная с эпохи Ренессанса. Идейные переключки с ней имеет и распространившаяся на всю сферу художественной практики медиумическая трактовка фигуры художника в эстетическом пантеизме Шеллинга. Естественное для греков выражение смысла в зримой пластической форме в романтической культуре соединяется с метафизической идеей духовного усилия, направленного на «расшифровку» предельных оснований бытия. Это усилие, подразумевается, может быть осуществлено именно в искусстве, когда к нему обращается гений. Увидеть форму (индивидуальный характер) человеческой души в конкретных телесных очертаниях — символическая интенция, связанная с натурфилософским космоцентризмом и восходящая к античной изобразительной классике. Возвышая интеллектуальное усилие художника как надприродное, духовное, Бодлер, таким образом, находится в определенном противоречии к символическому мировоззрению, не отрывающему сущность от формы и дух от материи, а обожествляющему последнюю. Возвышая искусство над жизнью, противопоставляя искусство — жизни, поэт противоречит тому, что определило его собственную художественную эстетику. Эта установка, тем не менее, далека от идеализма Фихте и Шеллинга, питавших немецкий романтизм, хотя в «Салоне 1846 года» мы находим суждение в духе последнего: «Любое искусство представляет собой многообразие в единстве или разные лики абсолюта» [Бодлер, Салон 1846 года, гл. I].

Проследим, как переосмысляет античную эстетику современное Бодлеру пластическое искусство в его движении к импрессионизму и экспрессионизму. С этим теснейшим образом связано мировоззренческое влияние саморефлексии европейского искус-

ства на поэтику «Цветов зла», на формирование идейной основы поэтической книги. И начать следует с того, что художественная идея в принципе, как таковая, восходит к восприятию наличного космоса как гармонического единства. Отсюда и возникает характерная для античного мимесиса установка: искусство должно следовать правде природы, в которой прекрасно все, и основанием этой красоты является, таким образом, органичность и целостность. Важнейшая посылка аристотелевской теории мимесиса подразумевает не подражание в смысле бессмысленного копирования, а подражание естественности, простоте и жизненности, которые и составляют сущность художественного шедевра [Прозерский 2002, 81–82]. Жизненно то, что экспрессивно, то есть то, что будит мысли и задевает чувства, оно и есть удача художника («Безобразно в искусстве лишь фальшивое, искусственное, то, что стремится быть привлекательным или красивым, вместо того чтобы быть экспрессивным» [Роден 2014, 33]). Для модернистского панэстетизма, для европейской художественной культуры в целом характерна установка: для художника (здесь — в узком смысле) не существует запретных тем. Жизнь сакральна, и потому любое ее проявление, даже «низменное», имеет ценность: «Для художника, достойного этого звания, — пишет экспрессионист Роден, — в Природе прекрасно все, поскольку его глаз, бесстрашно воспринимая внешнюю правду во всей полноте, читает в ней, как в открытой книге, всю внутреннюю правду» [Там же]. Эта смысловая нюансировка проясняет и сущность панэстетизма того типа, к которому примыкает Бодлер. В мировоззренческом понимании искусства он явно тяготеет не к греческому космоцентризму (направленность древнегреческого искусства — слияние с красотой космоса), а к римской античности — создать нечто, что стоит выше природы и принадлежит вечности. Собственно модернистский характер его эстетизма выражается в представлении о том, что источник прекрасного — только искусство, и именно как нечто искусственно созданное, жизнь подражает ему, а не наоборот. Дистанция между Природой и Красотой существенно увеличивается. Природа утрачивает смысл образца и, скорее, выступает в качестве антитезы искусству. В этом модернистские литераторы, такие

как Бодлер и Оскар Уайльд, уклоняются от идейности пластических искусств, выраженной на закате XIX века Роденом; итог художественных поисков изобразительного искусства своей эпохи он выразил в том числе так: «Не существует способа приукрасить природу» [Роден 2014, 26]. Однако Бодлер и Уайльд переходят к сверхнатурализму. В конкретных исторических и культурных условиях эллинский эстетизм, лежащий в основе пластических искусств, трансформируется в «воинствующее эстетство в активной форме», культ эстетического сверхнатурализма, к которому среди первых мы и относим Бодлера. Этими конкретными условиями в середине XIX века стало ощущение безысходности, разрушение надежд на социальную справедливость в капиталистическом обществе («Нет правды на земле, но нет ее и выше») и романтический субъективизм, обязанный своим происхождением декартовской формулировке субъективного принципа, его дальнейшему развитию у Б. Спинозы, Дж. Локка, И. Канта, у всех философов XVII—XVIII вв., к которым восходит философское мышление в категории ценности (последнее не возникло бы без абстракции познающего субъекта [См.: Перов, Перов 2002]).

В итоге мы можем выделить несколько концепций, к которым восходит бодлеровская философия артистизма. Таковы, прежде всего (как некий общий мировоззренческий фундамент),

- онтология единого, негативная диалектика и христианский креационизм, переосмысленный в классическом идеализме как культ творчества в широком смысле, как культуросозидание;

- эстетический объективизм пластических искусств, предположивший символистское понимание жизни.

Обращение к теме зла в романтической и модернистской литературе искушает увидеть его исток во французском материализме XVIII столетия — отчасти благодаря Ж. Батаю, поставившему в своем известном сборнике де Сада в один ряд и с Эмили Бронте, Вильямом Блейком, Бодлером, и с Жене. В этом контексте «Бодлер и либертины» — могло бы стать темой отдельного рассмотрения. И действительно, Бодлер был знаком с идеями просветителей; отец поэта, имевший философское образование, как уже отмечалось, был вхож в их круг — в короткой автобиографиче-

ской заметке Шарль упоминает, по-видимому подразумевая библиотеку, «общество из XVIII века». Однако. Однако, как мыслитель и литератор, Бодлер сосредотачивается на социальном проявлении зла — и в этом становится близок О. де Бальзаку с его «Человеческой комедией», предвосхищая такое литературное явление, как натурализм. Как сердцевед и поэт-лирик, он идет по той дороге, которая была проторена романтическим обращением к демоническому — к иррациональному «упорствованию во зле», — он идет по дороге, по которой в том числе шли и Кьеркегор с его демоническими эстетиками, и Ницше, шагнувший «по ту сторону добра и зла». Вместе с тем, говоря об идейных истоках аналитики зла у Бодлера (именно мировоззренческих истоках, а не поэтологических), нельзя не упомянуть и о таком литературном явлении, как Вильям Блейк, — о поэте, замечающем червоточину в «абсолютном Добре» и своеобразную красоту в «абсолютном зле». Схожее с бодлеровским видение двойственности, неоднозначности социальных представлений о добре и зле, диалектизм мирозерцания Блейка восходит к философии Я. Беме и Н. Кузанского, и в этом проявляется более значительное совпадение философских интенций двух поэтов-романтиков, нежели якобы очевидная связь поэзии Бодлера с моралью либертинов. Очень важно и то, что у французских материалистов отсутствует, что естественно для материализма, присущий романтикам импульс к распознаванию двоемирия и разоблачению двоемерия, который и объединяет Блейка и Бодлера в их тяготении к мистицизму, к одухотворению природы; у Бодлера — к одухотворению жизни и только через распознавание в ней совершенно конкретных эстетических форм (это верно подмечено Сартром), увидеть которые — задача субъективная, задача — субъекта.

Картезианско-кантианский субъективизм, предопределивший представления о человеке как о смыслосозидателе, о медиуме ценностного познания, обусловивший романтический культ творца, а в модернистскую эпоху — культ художественно-эстетического отношения к жизни, оправдывающего ее и совершенствующего, придающего ей духовное содержание, следует оговорить отдельно. «Даже в страдании... большой художник... обретает трагически восхищенное насла-

ждение» [Роден 2014, 34]. Не важен эмпирический факт — важна придаваемая ему ценность. Ярчайшее выражение подобной **на** установки мы находим в известном афоризме Оскара Уайльда: «Лондонские туманы не существовали, пока их не открыло искусство». Неожиданным образом декартовская абстракция познающего субъекта получает продолжение в эстетическом сверхнатурализме.

Под влиянием всех этих идей, определявших современную Бодлеру культуру, погружение в эмпирию творческого самоосуществления, творчества в конкретных культурно-исторических условиях, приводит поэта к имплицитной, спонтанно-интуитивной артистической философии, проявленной как в поэзии и его критической прозе, так и в самом его способе существования. К ее основным положениям можно отнести:

(1) — противопоставление природы (жизни) искусству, выжившее в том числе в культе дендизма (уместно привести высказывание поэта, к примеру, о смысле косметики: «Женщина права и даже как бы следует своему долгу, когда старается выглядеть магической и сверхнатуральной» [Бодлер, Поэт современной жизни, гл. «Похвала косметике»]);

(2) — восприятие художественной ценности как нормативной по отношению к иррациональной, абстрактной и бесформенной жизни;

(3) — утверждение особенной роли художника в духовном преображении жизни (в силу его способности воспринимать любую, даже жестокую, правду жизни, что и придает артистическому призванию не только познавательную и метафизическую ценность, но и героический социальный смысл);

(4) — утверждение свободы творчества от цензурных ограничений, отсутствие запретных тем для художника;

(5) — понимание искусства как религии художника, а мастерства — как его морального долга.

Сформулированные установки обнаруживаются в конкретных строках стихотворения «Падаль» — косвенно или прямо, в отдельных строфах (два первых положения, в частности, в последней строфе, процитированной здесь в сноске — «Скажите же червям, когда начнут целуя...»); соотносятся со смыслом поэтического текста в целом; подразумеваются самим обращением к эпатирующей

теме. Последнее положение — мастерство и есть религия художника — следует уточнить, сказав несколько слов и о том, что подразумевает артистическое «богослужение». Цель его — в алхимическом перерождении правды жизни, подчас уродливой и жестокой, в вечную красоту искусства. Разделение на высокий духовный артистизм и обычное виртуозное мастерство на таком основании, что важно, теряет смысл, поскольку, будучи служением, мастерство всегда «нравственно». Сама жизнь существует для того, чтобы было возможно искусство — то, ради чего стоит жить и страдать, сталкиваясь с невозможностью выбора между добром и злом или неустрашимостью зла.

Подобное понимание артистического бытия, сформировавшееся в индустриальную эпоху (В. Вейдле пишет о художнике этой эпохи так: он и жертва, и узурпатор, и святой в одном лице [Вейдле 2001]), ярко проявляется в сравнении с древнеримской литературной эстетикой, выраженной в известных строках Катулла: «Чистым быть полагается поэту / Самому, а стихиата — обойдутся» (пер. М. Амелина)¹⁷. Моральное требование, как видим, соединяется с личностью, художник — от моральных оценок освобождается. Отделение искусства от морали и дидактики, казалось бы, обнаруживается и в декадентском искусстве [См.: Яснов 2009]. К Бодлеру, однако, подобный артистический имморализм отношения не имеет; напротив, в его случае искусство становится носителем моральной ценности именно потому, что от него не отделимо артистическое *esse*. И речь идет в данном случае о соотношении искусства и жизни, взятом как проблема философии искусства вообще, как проблема философской антропологии, а не в узком смысле поэтологической проблемы, как она интересовала нас в связи с аналитикой зла и ее задачами. Логика здесь такова. Моральное содержание жизни артиста заключается прежде всего в воплощении художественно-эстетического идеала. Если моральное

¹⁷ Хотя Катулл, как известно, преодолевает сложившуюся в Древнем Риме литературную традицию (он «неотерик», новатор), смысл приведенных строк — «*Nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est...*» — вполне может быть понят как общая установка поэтической культуры, в которой он сформировался как поэт.

несовершенство подчас оправдывается изначальной слабостью «натуры», которую сам человек для себя не выбирает, то создаваемое им в искусстве, в большей мере, зависит от его воли — подчинить или не подчинить свою жизнь, всю без остатка, созданию художественного шедевра. Необходимость учитывать дистанцию между лирическим героем, эмпирическим автором, его существом и его *существованием* тем самым, конечно, не отменяется, оставаясь рациональной установкой, наиболее адекватной осмыслению художественной культуры. Только такая, теоретическая дистанция, по большому счету, и позволяет отчетливо, как контрастная светопись, оттенить воссозданную творческим усилием целостность, ее выражение в безупречной завершенности художественного творения, — проявить ее на фоне эмпирического существования, каким бы оно не оказалось.

Всю совокупность бодлеровских идей о художнике и искусстве, отметим в завершение, неверно, разумеется, рассматривать, как естественное продолжение панэстетизма, самобытно переосмысленного поэтом. Уместен другой вывод, к которому мы неизбежно приходим, проясняя собственно модернистское понимание художника — того, кто *проживает* артистическую жизнь, стремясь к созданию шедевра в качестве ее цели. Так, в частности, весьма поверхностное сближение у Беньямина революционеров-заговорщиков и богемы, к которой причисляется им и Бодлер, имеет более глубокие корни, чем узко марксистское понимание социальной реальности, и связано с новой идеей человека, выковавшейся в горниле социальных катаклизмов второй половины XIX века. Что общего у ницшеанского Сверхчеловека, у революционера-пролетария, сражающегося за новую социальную роль — за возможность подлинно человеческого бытия, у экзистенциального типа и героизированного художника? Ответить на этот вопрос означает ответить, что связывает образ Бодлера с пониманием человеческого существования в неклассической философии. Целостность и совершенство, проводником к которому выступает искусство и к которому устремлен разум, в панлогистских построениях понимается как изначальная заданность мышления («Что разумно, то и действительно»), предопределяющая в итоге

оптимистический итог метафизических усилий (не даром комментаторы отмечают, что философия Гегеля, в частности его концепция истории, может быть понята как рационализированный вариант христианской теодицеи [Перов, Сергеев 1993, 42]). Однако Бодлер, безусловно, принадлежит уже к другой мировоззренческой матрице, начавшей формироваться в 40–50–70-е годы XIX столетия (в сочинениях С. Кьеркегора, М. Штирнера, Л. Фейербаха, К. Маркса, раннего Ницше), а для нее характерен совсем иной посыл: прежде чем быть положенной в основу творческого поиска, ценность должна быть познана-изобретена трагически отделенным от нее, заброшенным в социоприродное небытие сознанием. Художник отныне творит не во имя Абсолюта, о котором он может ничего и не знать, как не знать и о калокагатии, предписывающей ему быть одновременно и нравственным, и даровитым, а во имя самовоплощения, возвышая тем самым творческий акт над идеей творца, в том числе идеей религиозной или метафизической. (Опять же возникает соблазн связать эту тенденцию с ницшеанским провозглашением «Бог умер!», расценив последнее как пронизательную философскую артикуляцию, заключенную в эффектную риторическую форму.) Этот, новый, художник из тех, кто отваживается обнаружить под собой бездну: и позади него, и предстоит ему — ничто, но, засучив рукава, всем своим жизненным усилием он создает из него смысл собственного существования. Это и есть его экзистенциальный выбор. Для Сартра было ошибкой ставить в вину Бодлеру «неправильный выбор»; напротив, выбор был сделан, и это был «правильный» экзистенциальный выбор — выбор быть поэтом, хотя такой выбор и оказался драматическим в конкретных социальных условиях. Однако в любых условиях жизнь стоит того, чтобы быть прожитой, потому что способна породить художественное видение и поэтический восторг. Эту позицию, по-видимому, разделяет и Сизиф, выведенный на страницах известного эссе Камю. Его экзистенциальная трактовка существенно отличается от собственно мифологической, основанной на эллинской концепции мира. В ницшеанской, пронизательной трактовке ее можно представить так: «Жизнь — страшна, но мир — прекрасен». Сизиф, что важно, мог бы выра-

зить свой жизненный проект, как модернистский художник: «Жизнь — страшна, потому что бессмысленна, но можно создать ее смысл». Точно так, «Цветы зла», как ансамбль смыслов, могут получать разную оценку, в зависимости от того, какая ценность будет выбрана в качестве преломляющей понимание (художественно-эстетическая, морально-дидактическая, политическая...). Бесспорно — одно: отныне, после создания этой книги, поэзия становится ключом к жизни, а не жизнь ключом к поэзии. Это и подразумевает *modernité* в культуре, которую и зафиксировал в своей эссеистике Бодлер — понятно. В «Цветах зла» — образно.

Некоторые аргументы Батая, приведенные им в эссе «Бодлер», помогут выразить сказанное более конкретно. Так, указывая на историчность всякой художественной формы (собственно, об этом — все пассажи Батая о романтической реакции на установление капитализма), в этой же цепи рассуждений он определяет поэта как индивида, который ведет себя как целый коллектив [Батай 1994, 39], и далее, анализируя связь бодлеровской поэтики с буржуазными ценностями, делает вывод: в случае с Бодлером «...поэзия отворачивалась от требований, заданных ей извне, от требований воли, дабы отвечать одной только внутренней потребности». Проявляя исключительную чуткость к поэтической ценности на протяжении всего своего эссе, Батай в этой формулировке проявляет опрометчивую недоговоренность: согласно такой логике, выходит, что именно некоторая исключительная личностная предрасположенность позволяет Бодлеру, и только Бодлеру, выразить сущность поэтического в ее чистом виде (согласно Батаю, Бодлер умеет желать невозможного). Более четкие очертания смысла этого замечания приобретает, если сопоставить его с некоторыми идеями Сартра — о положении деклассированного поэта, каким становится художник в буржуазном обществе второй половины XIX столетия. Находясь вне социальной иерархии — не выражая отныне ценности высшего общественного класса (аристократию он уже «не обслуживает», а буржуазные ценности ему претят), поэт оказывается в поле открытых культурных возможностей, и это, когда он высказывается, а высказывается он, «отщепенец», тем не менее как целый коллектив, дает ему воз-

можность отчетливее проектировать идеал — метафизический и социальный. Деклассированный поэт, оставаясь поэтом, выражает чистый поэтический интерес — чистую поэтическую ценность: направленность на невозможное, метафизическое усилие, отыскивающее слияние субъекта и объекта, существования и бытия [Баттай 1994, 36–37]. Он не занят ничем прагматическим (вынужденное бездействие), и потому более чуток как к собственно потребностям поэзии, так и к становлению новых культурных потребностей общества. Поэтическая — скажем более общо: артистическая — ценность, таким образом, только выигрывает благодаря деклассированию художника. Смысловая и ценностная трансформация этой социальной потери и есть главная философская заслуга «Века поэтов», которую, к сожалению, оказался неспособным усмотреть Сартр. Отчужденный от буржуазного общества поэт получает преимущество быть вне общества, быть недостижимым для социального заказа, быть неопределенным существованием, ищущим себя в предстоящем, «не здесь» (как выразился Артюр Рембо), и тем самым трансцендирующим порядок наличный. Особенно четко эта интенция, зачатая в «Цветках зла», проявилась в поэтическом творчестве Рембо, у сюрреалистов, революционизирующих этику, литературную эстетику, поэтический язык и тем самым язык и разум как таковой. В конечном итоге, культуру и социум — то, что подразумевалось под «рациональным» в конкретный исторический момент.

Это и указывает на безусловную сопричастность мыслительных достижений Бодлера, его философии артистизма, его видения *modernité* мировоззренческим сдвигам, параллельно осуществлявшимся и в идейных исканиях неклассической философии и подготовившим многомерное обновление европейской культуры на рубеже веков.

Абсурд как ценность. Этика абсурда

В связи с последним замечанием натуралистическое сопряжение смерти и плотской любви у Бодлера можно рассмотреть и под

другим углом зрения — именно в связи с декадансом и нигилизмом, в связи с поиском новых социальных ориентиров и «разумной идеи» добра; то есть не только как артистическую манифестацию в конкретном поэтическом шедевре. Для этого достаточно переключить внимание на такую подробность.

Здравши ноги вверх, как девка потаскуха,
Вспотев от похоти, она
Зловонно-гнойное выпячивала брюхо,
До наглости оголена...

В этих строках *вещественность* стиля переходит в эпатирующий натурализм.

Но действительно ли цель шокирующих строк — эпатаж, отдающий кинизмом, и только? Думаю, есть основания сделать допущение, не имеющее ничего общего с вульгарными психологизациями и куда более существенное в поэтологическом отношении. Фокусируясь на запретных темах, рефлексивный поэт не просто осуществляет определенный художественный эксперимент, но и не в последнюю очередь проясняет для себя те деформации нравственного чувства, которые возникают в определенных социальных условиях, но остаются не осознанными его современниками. *«Во времена, когда литература уверяла, что вся боль жизни — лишь от несчастной любви, измены и ревности, Бодлер презрел эти детские объяснения, нашел язвы куда более глубокие, мучительные, страшные и показал, как пресыщенность, разочарование и гордость в подверженных распаду душах превращают действительность — в пытку, прошлое — в мерзость, будущее — в мрак и безнадёжность»* [Гюисманс 1995]. Гюисманс, дающий такую оценку творчеству Бодлера, что важно, в контексте своего декадентского романа, безусловно, подыгрывает декадентскому мифу, но эта оценка, если не упускать из вида дистанцию между личностью Бодлера и его интересными «находками», оказалась весьма penetrating. Не стоит недооценивать тот факт, что несколько осужденных стихотворений, безусловно, имели заведомо провокационный характер, что, по-видимому, и позволило поэту отречься от них на суде. (В стихах, где лиризм приобретает исповедальную

глубину, склонность к эпатажу сходит на нет.) Также не стоит упускать из вида, что преступными они были сочтены в определенных исторических условиях. Поэт был приговорен к выплате штрафа за *«оскорбление общественной морали и добронравия»*, однако обращение к теме однополых (у Бодлера — лесбийской) любви вряд ли бы возмутило современную интеллигентную публику, а заигрывания с декадентской темой страсти и наслаждения, перерастающих в жажду физического уничтожения, всплывают то тут, то там в лирике Серебряного века, но не влекут за собой судебных разбирательств.

Напротив, интерес ко всякого рода перверсиям только нарастает на определенном этапе развития буржуазной культуры, а с распространением психологии они начинают мыслиться не столько как проявление нравственного зла, сколько как не всегда тихое «помешательство» того, кто не нашел рациональный способ выйти к свету из тьмы своих страстей. Вчерашний добропорядочный обыватель, сходящий с ума и одержимый жаждой разрушения, бунтующий против всех, против себя, собственного ничтожества — сегодня это рядовая тема пошлого кинематографа¹⁸. Из обычного человека как будто ни с того ни с сего вылупляется «одержимый дьяволом». «Но не потому, что это его осознанный выбор, а потому, что он лишился разума»: подобный подтекст — неизбежный атрибут соответствующего сюжета. Действовать вопреки «разумной» идее добра, гарантирующего благополучие, может только больной или «бесноватый». Зло, таким образом, оттесняется за пределы этического с его смысловым центром — идеей *свободно-*го нравственного выбора в область разуму не подвластного. Корреляция идеи общественной вины и преступности — «Где брат твой Каин, Авель?» — тем самым разрушается. Некоторые, осо-

¹⁸ Эта тенденция очень ярко проявляется и в современном кино, претендующем на элитарность: достаточно назвать такие киноленты, как «Горькая луна» Р. Полански (1992), «Лавлейс» Р. Эпштейна (2013), «Гольциус и Пеликанья компания» П. Гринуэя (2012), «Нимфоманка» Ларса фон Триера (2014). Авангардное кино первой трети XX века, кинематограф Новой волны во Франции (и в первом, и во втором случае показательны работы Л. Бунюэля) также отмечено интересом к теме психических отклонений и патологической сексуальности. То же можно сказать о романе «Парфюмер» П. Зюскинда и не раз экранизированной «Лолите» Вл. Набокова.

бенно шокирующие, образы Бодлера могут восприниматься как нездоровые откровения курильщика опиума, однако по существу автор «Цветов зла» не совершил ничего более преступного, чем Достоевский, также беспощадно обнаживший замалчиваемые в «позитивных» реалиях омуты человеческой души. Ничего более преступного, чем Достоевский, не совершил и Дж. Верди, в своей известной опере «Травиата» реалистично раскрывший душевную и социальную драму падшей женщины (куртизанки). Тем не менее премьера оперы в 1853 году с треском провалилась по причине неготовности публики к восприятию столь неприглядных социальных реалий. Также ничего преступного не совершил и Ж. Бизе — в его реалистической драме «Кармен», которая впервые была поставлена в 1875 году и также, как «Травиата», изначально вызвала неприятие французской буржуазной публики: на сцену были выведены представители социального дна — контрабандисты. Тенденция, думаю, очевидна: Бодлер, чуткий к страданию, коснувшийся социальных язв и в своей поэзии, и в своей прозе, не единственный «несвоевременный» художник своего времени. И хотя Сартр, в основном опираясь на писательские дневники и письма Бодлера, приписывает самому поэту множество патологических проявлений (эдипов комплекс, фетишизм, эксгибиционизм...), можно предположить, что поэт не столько выразил себя, сколько отразил то, чем может стать каждый его современник, потерявший курс в убийственной примитивности буржуазно-«позитивного» отношения к жизни. Потому-то Бодлер и назван, весьма красноречиво и метко, одним из исследователей «черным солнцем современности» (в названии книги Робера Копа). Достоевскому восстановление Пути видится в религиозной вере. Для Бодлера цель жизни — искусство, взыскующее бескомпромиссного служения и уводящее к размышлениям о судьбах библейских пророков. В эссе, посвященном жизни и творчеству Э. По, переводам которого поэт посвятил 16 лет жизни и которого считал одним из своих «заступников», а это дает основание предполагать искренность высказывания, он утверждает: «Любовь к ближнему, составляющая моральный долг, является в то же время и одним из главных начал эстетического чутья» [Бодлер 1910]. В другом эссе он пишет: «Неприятие хри-

стианских и философских достижений человечества равносильно самоубийству, отказу от возможностей и средств для совершенствования» [Бодлер, Школа язычников].

Вместе с тем, как отмечалось, Бодлер не был религиозен в обычном смысле, хотя, по-видимому, мог иметь глубинное религиозное чувство (дневник «Мое обнаженное сердце» содержит множество обращений и порывов к Богу). Чему же тогда служат представления об аде и рае, обращение к образу Сатаны в его поэзии? О духовной поляризации его художественного мира в этой связи мы уже говорили. Теперь пришло время коснуться сердцеведческой глубины. Ведь неслучайно в стихах Бодлера просматривается идеализация типа, которому чужд страх перед эмоциональными затмениями и внутренними противоречиями. Испытать свои личностные границы можно только пройдя по краю — таково одно из посланий его любовной лирики: «О том и речь, / Что не сберечь души другой ценой...» (У.Б. Йейтс). Только так можно избежать настоящего зла — пошлости и фальши, а они — род автоматизации, которым может противостоять только творческая активность сознания, проявляющаяся в по-детски беззащитной остроте реакций на окружающий мир, на его красоту и его несовершенство. Именно боль сострадания этому несовершенству, становясь болью неучастия, когда в обществе блокированы каналы оппонирования в рамках социально легитимизированных дискурсов, побуждает к высказыванию аутсайдера, выполняющего задачи трикстера. С такой фигурой и связывается фигура дьявола в протестной романтической культуре — выпадающего из системы социальных связей и в то же время, подобно Франкенштейну, являющего собой ее трагическое порождение¹⁹. Бодлер, хорошо владевший английским языком, знал, в частности, байроновских

¹⁹ Изображение «зла» в подобном ракурсе было присуще романтической литературе: «романтическая дьяволиада» (так историки литературы обобщают образы, созданные У. Блейком, Э.Т.А. Гофманом, А. Шамиссо, Дж. Байроном) имела особенный смысл — оппонирование «позитивному», буржуазно-прагматическому духу. Однако стоит сделать оговорку, что в этом отношении романтическое искусство не отличалось однородностью, и мы можем встретить и совершенно иную идейную основу обращений к образам «нечистой силы», восходящую к фольклору, проявленную в сказочных сюжетах, как например, в романтической опере М. Вебера «Вольный стрелок».

«Каина» и «Манфреда». Цикл его стихотворений («Отречение святого Петра», «Авель и Каин», «Литании Сатане») носит общее название «Мятежа», а образ Сатаны, как и у ряда романтиков, бросает вызов «добродетели», имеющей в своей основе прагматизм, но не подразумевает отказ от гуманистических идеалов. Точную оценку этим страницам «Цветов зла» дает Беньямин: «Сатанизм Бодлера не следует принимать всерьез. Если он и обладает каким-либо значением, то только как единственная поза, которая позволяла Бодлеру протяженное время занимать позицию неконформиста» [Беньямин 2015, 22]. Как видим, бодлеровский панэстетизм оказывается в итоге неявно, но исключительно социоцентричным, поскольку по сути связан с выражением несогласия с ситуацией, когда зло беспрепятственно выдает себя за добро, а ложь — за истину и тем самым разрушает незыблемые нравственные основы. Это различие также представляет собой один из итогов предпринятой им «аналитики зла»: в этом конкретном обществе существует куда более опасное «зло», чем то, за изображение которого осуждают поэтов. Дискредитации относительного «добра» у Бодлера служит абсурд, выражающий у него все, что противоположно прагматическому рассудку, и совпадает с представлениями об истинной, безусловной сущности нравственности. Как альбатрос на палубе среди матросов, нравственно чистый человек незащищен в порочном обществе.

Таким образом, диалектичность бодлеровского мирозерцания получает продолжение в нравственном творчестве: «безнравственно-нравственное» противопоставляется засилью здравого смысла и включает в себя представление о неизбежной абсурдности искренних чувств. Это противопоставление, безусловно, напоминает об источниках «божественного исступления», называемых Платоном в «Федре», где (в начале покаянной речи Сократа) утверждается несовместимость здравого смысла и влюбленности (в основе которой, по Платону, как раз и лежит исступление, или, в другом переводе — *безумие*, получаемое как божественный дар) [Платон 1998, 255].

У Бодлера драматизация противоречивых, исключительных, рафинированно утонченных переживаний в болезненном самолюбовании действительно приобретает черты *упоения не поддаю-*

щимся рационализации. Не в последнюю очередь по этой причине алхимическое извлечение красоты из зла соединяется у Бодлера с «алхимией страдания», основным инструментом которой — сознательное самоистязание:

Пощечина я и щека,
И рана, и удар булатом,
Рука, раздробленная катом,
И я же — катова рука.

(«Гэаутонтиморуменос», пер. И. Лихачева)

Трагедия в ее движении от *страдания* к *безумию* вызывает ощущение беспомощности и склоняет к истерии, но личный опыт раненой души в стихах становится объектом эстетизации и, более того, как выражение протеста против ограниченной самоудовлетворенности, приобретает, подобно абсурду в философии Кьеркегора, значимость экзистенциальной ценности.

Я в трауре смеюсь, я в празднике рыдаю
И прелесть нахожу во вкусе горьких вин...

Не подчиняющаяся рассудку стихия чувств вызывает ощущение абсурда. Утверждение абсурдного в контексте выступлений против засилья здравого смысла со всеми его негативными коннотациями, безусловно, сближает Бодлера с Кьеркегором. Его бунт — это неприятие принуждений, необходимых для извлечения выгоды, констатирует Батай [Батай 1994]. «Самосохранение ради завтрашнего дня» — это то, чему противопоставляет Кьеркегор жизнь «рыцаря веры». В подобном ключе в эссе об Эдгаре По автор «Цветов зла» резюмирует: «Поэт не может найти себе подобающего положения ни в демократическом, ни в аристократическом обществе, ни в республике, ни в монархии, абсолютной или умеренной» [См.: Бодлер 1910], а быть человеком полезным ему всегда казалось «ужасной гадостью» [Бодлер 1993, 292]. Абсурдное поведение, в итоге, становится заповедью поэта, основой артистического героизма: в этом отношении Артюр Рембо с его требованием *самоиспытаний*, граничащих с саморазрушением (программа Ясновидения), и Антонен Арто, сформулировавший *принцип жестокости* как основу худо-

жественного воздействия, — прямые наследники Бодлера. Также интересно, что написанный в 1928 году манифест сюрреалистов, провозглашая уникальный юбилей — 50-летие истерии²⁰, как ни странно, ведет отсчет от 1878 года, хотя ее художественное освоение, безусловно, было начато в «алхимии страдания». «Алхимия страдания», абсурдные переживания (на грани безумия), истерия, отказ от самосохранения, растрата — всему этому придается ценностный смысл, все это приобретает налет рациональной системности, превращается в культ. Этика абсурда — так все эти установки могут быть названы по существу. Бодлер не декларирует ее, не выражает в системе понятий, но именно ценность «абсурдного», содержательно тяготеющего к идее абсолютной беспредметности подлинной духовности, — образец, с которым он, в конечном итоге, соотносит современное ему ограниченно-прагматическое общество. Доказательство — его жизнь, трагедия которой может быть выражена словами Клода Сен-Санса, сказанными о положении композитора в период Второй империи: «В ту эпоху только человек, абсолютно лишенный здравого смысла, мог сочинять музыку» [Цит. по: Роллан 1938, 271, 273]. В предисловии к эссе «Литература и Зло» Батай пишет о неизбежном тяготении литературы к «сверхнравственности», которую есть искушение ввести в философию артистизма, сопоставить с эстетическим сверхнатурализмом поэта. Однако у Бодлера элемент выходящего за грань разума определен весьма четко и требует более конкретного выражения именно в отношении к идее разума, а таким выражением и является понятие абсурда. В отличие от Сартра, Батай, как и следует, анализирует Бодлера поэтологически и делает верный вывод о его жизненном выборе — изваять невозможное, но делает неверный вывод о по-

²⁰ Вот что сообщают об истерии Андре Бретон и Луи Арагон в этом манифесте: «Итак, мы в 1928 году предлагаем новое определение истерии. Истерия — это психическое состояние, более или менее необратимое, характеризующееся разрушением тех отношений, которые устанавливаются между субъектом и моральным миром, из которого он считает себя практически выкинутым: она вне какой-либо системы безумия... Истерия — это не патологический феномен, она может во всех отношениях рассматриваться как *высшее средство выражения*» [Арагон, Бретон 1994, 186]. (Курсив мой. — Е.Я.)

этологической ценности этого устремления. С точки зрения Батая, оно делает невозможной поэзию, ведет ее к самораспаду.

Так ли это?

Попробуем разобраться.

Невозможное, диалектика и форма

Символистская идея «вселенской аналогии», разгадываемой поэтом-дешифровальщиком, поэтом-медиумом, чье искусство соединяет небо и землю, непосредственно связана с поэтической идеей и сегодня, в том числе благодаря хайдеггеровской метафизике языка, воспринимается как нечто само собой разумеющееся. Цель поэта — проникновение к предельным основаниям бытия, которое может быть совершено только свободным от прагматической обусловленности сознанием художника. «Не быть вещам, где слова нет...»²¹ — это уже экзистенциалистская идея, выросшая на почве сопротивления автоматизации сознания в индустриальном и технократическом обществе. У Хайдеггера, у Дильтея поэт начинает рассматриваться как самый экзистенциальный тип. И неслучайно. Главное экзистенциальное завоевание поэта — «сладостный вкус собственного существования», крайняя острота самосознания, острый дефицит которой — атрибут современного цивилизованного мира.

Это еще одна причина, по которой гипертрофированную саморефлексию, связанную с осмыслением психологических основ любви и творчества, Бодлер включает в свой художественный метод, она — чисто поэтический атрибут. Сартр описывает Бодлера как человека, застывшего в позе склонившегося над самим собой [Сартр 1993, 324]. Об этом широко известно:

Сама в себя глядит душа,
Звездою черною дрожа
В колодце истины прозрачном...

(«Неотвратимое», пер. В. Левика.)

²¹ Поэтическая строка Стефана Георге, смысл которой может быть понят как квинтэссенция хайдеггеровской философии языка. (Приводится в эссе М. Хайдеггера «Слово».)

Диалектическую эстетику Бодлера Сартр интерпретирует так: в художественном мире «Цветов зла» сознание принимает форму развилки, чтобы, слившись с объектно-предметным миром, самому не стать вещью [Сартр 1993], и, как поэт, Бодлер действительно извлекает из подобного положения — человека, склонившегося над самим собой, — всю возможную выгоду. Столь же поэтически необходимо и желание невозможного, ибо желание невозможного смыкается с ожиданием чуда. Для поэта желать невозможного означает желать неизведанного, оно и есть средоточие поэтического — свободного от морально-практических ожиданий. «Одни филистеры судят о человеке по грубым этим меркам — чего он достиг» — в такие слова облекает О. Уайльд пренебрежение культом прагматического успеха [Уайльд 2000, 99]. Написавший «Плавание» Бодлер мог бы выразиться так: судить о человеке стоит не по тому, чего он достиг, а по тому, во что он *целил*. Квинтэссенцией его этики абсурда становится устремленность к невозможному.

Представление о раздвоении сознания между невозможным и достижимым у ранних романтиков, как мы знаем, не отделимо от представлений о символичности и двупластности мироустройства, которая и дает возможность перекинуть мост от реальности к дерзкой мечте. Не только драматизм аффективных переживаний раскрывается в лирике Бодлера, но и значимость бессознательно-го для целостного раскрытия человеческого духа — значимость грёз и таинственных припоминаний, что впоследствии и будет подхвачено символистами в их стремлении к той миропостигающей проницательности, формирование которой изобразил еще Новалис в своем романе «Генрих фон Офтердинген».

Однако, указав на эту связь, следует отметить и то, что в этическом плане абсурдное мироощущение Бодлера принципиально отличается от романтического. Буржуазно-добродетельному обществу Бодлер противопоставляет себя как проблему — так происходит смена полюсов. Романтики полагали, что сам порыв «за пределы» возвышает их над наличной действительностью, тем самым разрешая противостояние с ней в пользу «вещного духа», для которого проблема — это ограничения косно-материального мира; для Бодлера же важно поддерживать оппозицию в актуаль-

ном состоянии. В этом отношении немецкие романтики и немецкие философы-идеалисты в своих надеждах на единение с Абсолютом и преодоление онтологического раскола с ним посредством медиумического «вслушивания» в мир отличались определенным оптимизмом. Однако подобный оптимизм упускает из вида, что прежде чем быть утвержденной, а это и даст возможность разрешить противоречие, идея добра должна быть найдена, ценность добра — познана. И этот поиск может оказаться длительным, а его длительность — самоцелью! Бодлера завораживает процесс, бесконечность потенцирования, погружение в возможное (*«Игра, где человек охотится за тенью, / За призраком ладьи на призрачной воде...»*). Эта черта его индивидуальной психологии получает отражение на уровне поэтического стиля. Остающийся неразрешенным конфликт порождает ощущение недосказанности, подразумеваемое — ощущение напряженной неопределенности и тем самым усиливает впечатление. Именно по этой причине его, как поэта, интересует «анатомия» душевных переживаний: в своей любовной лирике Бодлер выступает не с позиций романтического идеализма, а склоняется к глубоко реалистическому психологизму. Или можно выразиться даже так: натура влечет его к идеализму, разум — к реализму, граничащему с натурализмом.

Чтобы прояснить эту особенность поэтики Бодлера, обратимся к не самому известному, но весьма интересному стихотворению — являющему образец диалектизма, используемого в качестве формообразующего принципа. По своей сути он вполне соответствует диалектике, как она оформляется еще в учении Гераклита — как динамическое равновесие противоборствующих сил, ведущее к непрерывному развитию.

Имеет смысл привести это стихотворение полностью в переводе В. Левика.

XXXII

XXXII

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

Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive,
Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu,
Je me pris à songer près de ce corps vendu
À la triste beauté dont mon désir se prive.

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

Je me représentais sa majesté native,
Son regard de vigueur et de grâces armé,
Ses cheveux qui lui font un casque parfumé,
Et dont le souvenir pour l'amour me ravive.

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

Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps,
Et depuis tes pieds frais jusqu'à tes noires tresses,
Déroulé le trésor des profondes caresses,

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

Si, quelque soir, d'un pleur obtenu sans effort
Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles!
Obscurcir la splendeur de tes froides prunelles.

[Baudelaire 1861, 42]

По форме это сонет, для которого диалектическое развертывание по принципу триады (тезис — антитезис — синтез) является архитектурным, впоследствии распространившимся и на другие формы организации поэтического текста, включая обычную строфику. Такой способ построения образа обладает настолько сильной художественной эффективностью, что его отделение от сонета становится вполне закономерным, и наиболее показательным его использование в русской классике у А.С. Пушкина — в хрестоматийном стихотворении, посвященном Анне Керн. Встреча — расставание — встреча. Вот содержание шести пушкинских строф, в которых происходит существенное развитие смысла от «Передо мной явилась ты...» до следующего за переживанием потери воссоединения. Судя по тональности лирического изъяснения, у героя вновь обретенное единение уже не отнять ничему: отныне любовь оказывается сильнее разлуки *навсегда*. Диалектический принцип проявлен однозначно в синтетическом приращении смысла без потери содержания смысловых полюсов — таков принцип нарастающего понятия: разлука уже не «против любви», а заодно с любовью. И все — точка.

Что же мы обнаруживаем у Бодлера?

Тезис (в эмпирической плоскости): «Я, жалкое существо, покупающее любовь за деньги».

Антитезис (в воображаемой реальности): «Но есть ты, совершенство, которое я мог бы любить, преклоняясь перед ним, но оно, совершенство, недостижимо».

Предполагаемый «синтез» у Бодлера имеет весьма специфическое содержание²², хотя формально он и осуществляется по закону отрицания отрицания. В момент, когда ожидается некоторая «синтетическая» развязка (пожалуй, наиболее ожидаемый — переход к описанию реальности, в которой становится возможным «мы», соединение с идеалом), вдруг свершается ломающий все ожидания финал — ничем не предвещаемое раздвоение ее привлекательного образа. У него, оказывается, есть изнанка — фальшь, маска, холодность. И главное, конечно, это не констатация этого печального факта, а то, как резко **меняется** — и это совершенно в духе **Бодлера**. Если до определенного момента переживание нагнетается, порыв вот-вот сам собой полетит навстречу объекту любви, как птица, вспорхнувшая с подоконника, то в кульминации переживания происходит поворот на 180 градусов. Проблема не в том, что она холодна и лицемерна; вся соль в том, что он уже не стремится к ней. Таким образом, стихотворение заключает в себе, во-первых, воплощенный психологизм (экспериментальное наблюдение за чувством в режиме «реального времени»); во-вторых, образец построения драматического действия; в-третьих, ярчайшее из проявлений диалектизма: развитие образа в нем оставляет многоточие. Мы не знаем, что же произойдет дальше, в какое из наметившихся двух русел польется этот любовный сюжет, но понимаем, что и не в этом суть — «чем все закончится?». Была, вроде бы, затертая вдоль и поперек тема разлада между реальностью и идеалом, а вдруг оказывается, что герой не просто раздвоен, он дважды раздвоен — в том числе на одной из веток своего раздвоения и как бы замирает в состоянии разъединенности с собственным раздвоением. Почему так происходит? Достойно любви — невозможное. Прекрасно — неопределенное. Сартр идет по неверному пути, рассматривая приведенное стихотворение как

²² В ряде стихотворений Бодлера диалектическая триада (тезис — антитезис — синтез) проявлена в чистом виде: таковы «Гимн красоте», «Альбатрос», «Падаль». Все сказанное о построении стихотворения А.С. Пушкина может быть отнесено и на их счет. Однако именно анализируемое стихотворение выражает наиболее ярко неотделимый от диалектизма принцип непрерывного развития, вызывая ассоциации прежде всего с натурфилософской диалектикой Гераклита и древних китайцев (непрерывное взаимообращение Инь и Ян). О том, как достигается этот эффект, собственно и идет речь.

психологическое выражение стерильности и патологического платонизма Бодлера [Сартр 1993, 398]. Отнюдь нет. Психологическое и интеллектуальное усилие здесь направляется на то, чтобы ради возможности поэзии сделать возможное — невозможным, определенное — неопределенным. Можно согласиться с Сартром, что сонет выражает наслаждение от неудовлетворенности, а не от обладания. Но именно первое, неопределенность незавершенности, разжигает воображение. Достаточно оставить незавершенным переживание, действие, видение. Длительность — это вечность, доступная восприятию чувств. Именно так на уровне психологии Бодлер выражает неисповедимость, необъективируемость эмоционального опыта; на уровне мировоззренческом — утверждает невозможное как ценностную основу абсурдной этики; направленность к неопределенности, будоражащей воображение, как сердце поэзии. Эта она, неопределенность переживания-становления, соответствует состоянию слияния субъекта с объектом, которое и выражает поэзия, и в способности подобного выражения и заключается ее суть и ценность по отношению к рациональному познанию, основанному на механическом, упрощающем противопоставлении субъекта и объекта. Бодлер, таким образом, улавливая невозможное, выходит на орбиту ключевого определения поэзии и подготавливает поэтизацию мышления, характерную для неклассического типа рациональности (именно в вопросе соотношения субъекта и объекта), выражает отказ от гегелевского понимания логического разума как первенеобходимости, как основы бытия. Уже у Рембо «разум» (и это легко прочитывается в его поздней лирике) становится лишь одной из возможностей, которая может быть реализована в существовании и языке, а может и нет. «Разум», конкретный его образ, сложившийся в некотором историческом порядке, на этом этапе выступает только как возможность и конкретного существования, и культуры, это существование направляющей.

* * *

Наконец, от достижений чисто поэтологических, от соотношения диалектики и поэтической формы, мы можем перейти к завершающей оценке ценностного вклада Бодлера в познание. Подводя итог

предпринятым рассмотрением, можно выделить несколько смысловых пластов, ряд конкретных идей, без которых были бы невозможны не только конкретные мировоззренческие и поэтические свершения «Века поэтов» (имеется в виду как французский символизм в целом, так и, в частности, программа ясновидения Рембо) и далее — сюрреалистов (театр жестокости Арто, безусловно, имеет идейную связь с «алхимией страдания», как и художественный метод Арто — с идейным освоением абсурда), но и философская революция разума середины — конца XIX столетия, выразившаяся, прежде всего, в расширении образа познания, включении в него ценностного мышления, в переосмыслении основ философской этики в экзистенциализме, в философии жизни, в философском и литературном абсурдизме.

Именно выделение ценности артистического, художественно-эстетического (а это, как было показано, одна из важнейших имплицитных ценностных медитаций поэта) лежит в основе своеобразной эмансипации искусства и культа воображения, которыми отмечена вторая половина XIX века в эстетике [См.: Терещенко 2009]. Самобытное соединение эстетизма и диалектики позволило Бодлеру выразить сущность художественности, сделав артистическую ценность основанием для преодоления неразрешимой романтической дилеммы «добро или красота?». Главным, что несет в себе новаторская задача «алхимического извлечения красоты из зла», сформулированная поэтом, оказывается диалектическое раскрытие одухотворяющих возможностей эстетического творчества и артистизма. Красота, наполняемая артистическим содержанием, и есть добро. То, на что направляется внимание художника, получает статус духовно преображенного и включается в сверхприродный универсум культуры. Прояснению подобного познавательного эффекта служит обращение к эпатирующим темам в отдельных стихах поэта, как например в стихотворении «Падалъ», которое иллюстрирует философию артистизма, неявно присутствующую в его поэзии и явно — в художественно-критической прозе.

Не менее значим скрытый социоцентризм Бодлера, во многих высказываниях причислявшего себя к «чистому искусству». Противопоставляя абсурдные переживания засилью здравого смысла и морали, в буржуазном обществе тяготеющей к объединению идеи

добра с пользой и безопасностью, лирический поэт создает новую категорию «безнравственно — нравственного» (Г.К. Косиков) и одним из первых обращается к мировоззренческому освоению абсурда независимо от С. Кьеркегора²³, вернувшего это понятие философии в период позитивистского редукционизма. Абсурдная этика противопоставляется Бодлером утилитаризму и плоскому, упрощенно-прагматическому пониманию разумности, а ее квинтэссенция выражается в алогичной устремленности к невозможному.

Очерчивая подобным образом мыслительные достижения лирического поэта, не следует, разумеется, приписывать ему сознательные усилия оформить новый образ теоретического познания. Однако новаторская направленность его художественного мышления вполне сопоставима с обновлением ценностей истинностного ряда по отношению к современному Бодлеру культурному миру. Это и есть тот самый «неясный свет зари, осветивший новые глубины философской долины», какой она предстала в работах тех, кто размышлял впоследствии о возможном и невозможном, мыслимом и немыслимом, о выразимом и невыразимом — о границах разума, сущности жизни и основах поэзии в контексте европейской культуры. Их очевидное последование «Веку поэтов» наводит на мысль, с которой, собственно, было начато осуществленное здесь погружение в мир идейных открытий поэзии. «Истинная философия находится так же близко от поэтов, как и от профессиональных философов». Так это выразил Этьен Сурио.

ЛИТЕРАТУРА

Антология французского сюрреализма 1994 — Антология французского сюрреализма. М.: ГИТИС, 1994.

Арагон, Бретон 1994 — *Арагон Л., Бретон А.* Пятидесятилетие истерии (1878–28) // Антология французского сюрреализма. М.: ГИТИС, 1994.

Бадью — *Бадью А.* Манифест философии // www.artinfo.ru/ru/news/main/Alain_Badiou-manifeste_pour_la_philosophie.htm (05.03.2013)

Беньямин 2015 — *Беньямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В. Бодлер / Пер. С.А. Ромашко. М.: Ad marginem, 2015.

²³ Переход к ценностному мышлению в сочинениях мыслителя, традиционно не связываемого с развитием аксиологии, проанализирован в сообщении «Изобретатель ценности абсурда — Серен Кьеркегор». Доклад был сделан 13 декабря 2012 года в рамках конференции «Философия абсурда» (Москва, философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, кафедра философии языка и коммуникаций).

Беньямин 1996 — *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Пер. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996.

Батай 1994 — *Батай Ж.* Литература и зло. М.: Изд-во МГУ, 1994.

Бодлер — *Бодлер Ш.* Философское искусство // www.bodlers.ru/filosofskoe-iskusstvo.html (15.11.2015).

Бодлер — *Бодлер Ш.* Школа язычников // bodlers.ru/shkola_yazichnikov.html (15.02.2014).

Бодлер 1910 — *Бодлер Ш.* Эдгар Алан По, его жизнь и произведения. Одесса, 1910.

Бодлер 1993 — *Бодлер Ш.* Мое обнаженное сердце // Цветы Зла. Стихотворения в прозе. М.: Высшая школа, 1993.

Бодлер — *Бодлер Ш.* Поэт современной жизни // forlit.philol.msu.ru/lib-ru/ baudelaire1-ru (13.12.2015).

Бодлер — *Бодлер Ш.* Салон 1846 года // bodlers.ru/stati.html (13.12.2015).

Бодлер — *Бодлер Ш.* Статьи // bodlers.ru/stati.html (13.12.2015).

Вейдле 2001 — *Вейдле В.В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества // *Вейдле В.В.* Умирание искусства. М., 2001.

Гайденко 1997 — *Гайденко П.П.* Прорыв к трансцендентному. М.: Республика, 1997.

Гартман 2002 — *Гартман Н.* Этика. СПб.: Владимир Даль, 2002.

Гумилев — *Гумилев Н.С.* Поэзия Бодлера // www.gumilev.ru/clauses/64/ (15.12.2015).

Гюисманс 1995 — *Гюисманс Ж.-К., Рильке Р. М., Джойс Д.* Наоборот. Три символистских романа / Пер. Е.Л. Кассировой; Под ред. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1995.

Камю 1998 — *Камю А.* Бунтующий человек // *Камю А.* Бунтующий человек. Минск: Попурри, 1998.

Косиков 1993 — *Косиков Г.К.* Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» / Вступительная статья // *Шарль Бодлер.* Цветы Зла. Стихотворения в прозе. М.: Высшая школа, 1993.

Литературная энциклопедия 1929–1939. Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1929–1939.

Лосев 1960–1970 — *Лосев А.* Калокагатия // Философская энциклопедия: В 5 т. / Под редакцией Ф.В. Константинова. М.: Советская энциклопедия? 1960–1970.

Луков, Трыков 2010 — *Луков Вл.А., Трыков В.П.* «Русский Бодлер»: судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России // Вестник международной академии наук/ 2010. № 1.

Мамардашвили 1999 — *Мамардашвили М.К.* Лекции по античной философии / Под ред. Ю.П. Сенокосова. М.: Аграф, 1999.

Перов, Сергеев 1993 — *Перов Ю.В., Сергеев К.А.* «Философия истории» Гегеля: от субстанции к историчности // *Гегель Г.Ф.* Лекции по философии истории. СПб.: Наука, 1993.

Перов, Перов 2002 — *Перов Ю.В., Перов В.Ю.* Философия ценностей и ценностная этика / Вступительная статья // Гартман Н. Этика. СПб.:

Владимир Даль, 2002.

Платон 1998 — *Платон. Федр* // *Платон. Диалоги*. Ростов н/Дону: Феникс, 1998.

Прозерский 2002 — *Прозерский В.В.* Виртуальная реальность художественного образа — мир возможного // Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции 11–13 апреля 2000 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000.

Роден 2014 — *Роден О.* Беседы об искусстве // *Роден О.* Беседы об искусстве. СПб.: Азбука, 2014.

Роллан 1938 — *Роллан Р.* Музыканты наших дней. М., 1938.

Ромашко 1996 — *Ромашко С.А.* Предисловие // *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.

Сартр 1993 — *Сартр Ж.-П.* Бодлер // *Бодлер Ш.* Цветы Зла. Стихотворения в прозе. М.: Высшая школа, 1993.

Сурио 1994 — *Сурио Э.* Искусство и философия // Вопросы философии, 1994. № 7–8.

Терещенко 2009 — *Терещенко Е.В.* Век XX: эмансипация прекрасного и принцип дегуманизации в искусстве // Философия в современном мире: Материалы междисциплинарного теоретического семинара / Под ред. В.И. Маркина, В.А. Яковлева, О.Д. Волкогоновой; Кафедра философии естественных факультетов философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. М.: Полиграф-Информ, 2009.

Уайльд 2000 — *Уайльд О.* Кисть, перо и отравы // *Уайльд О.* Полное собрание сочинений. М.: Терра, 2000.

Хайдеггер 1993 — *Хайдеггер М.* Что такое философия? // Вопросы философии. 1993. № 8.

Хайдеггер 1993 — *Хайдеггер М.* Слово // *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993.

Фокин 2011 — *Фокин С.Л.* Пассажи. Этюды о Бодлере. СПб.: Machina, 2011.

Фонова 2009 — *Фонова Е.Г.* Восприятие Ш. Бодлера во Франции, Бельгии и России в эпоху символизма. Автореф. дис. ... кандидата филолог. наук. М., 2009 // www.dissertcat.com/content/vospriyatie-sh-bodlera-vo-frantsii-belgii-i-rossii-v-epokhu-simvolizma (25.10.2015).

Шарль Бодлер — *Бодлер Ш.* Падаль // magazines.russ.ru/inostran/2000/9/bodler.html (15.11.2013).

Швейцер 2011 — *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика—XXI, 2011.

Шеллинг 1966 — *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966.

Шенгелая 2011 — *Шенгелая И.Ш.* Панэстетизм как сущностная характеристика мировоззрения древних эллинов // Вісник СевНТУ: зб. Наук. Пр. Вип. 115/2011. Серия: Философия. Севастополь, 2011.

Яснов 2009 — *Яснов М.* Жизнь ради мифа // Проклятые поэты. СПб.: Азбука-классика, 2009.

Baudelaire 1861 — *Charles Baudelaire.* Les fleurs du mal / Seconde Édition. Paris: Poulet-Malassis et de Broise. 1861 // fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1861 (25.10.2015).