

Максимилиан Александрович Волошин

Поль Клодель

Максимилиан Александрович Волошин
Лики творчества (сборник)



*Часть сборника
Лики творчества (сборник)*



Максимилиан Александрович Волошин

Поля Клодель

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22832794

Аннотация

«В России имя Поля Клоделя было до сих пор упомянуто лишь несколько раз, но, хотя оно и принадлежит к величайшим именам современной поэзии, этого нельзя поставить в упрек русской литературе, потому что и во Франции это имя еще не произносится на страницах больших журналов и широкой читающей публике совершенно неизвестно, что является лучшей рекомендацией чистоты его гения, не принявшего в себя никакой посторонней примеси, не отмеченного ни одним пятном вульгарности. В настоящее время Клоделя знают и ценят лишь немногие мастера слова...»

Содержание

I. «Музы»	4
II. Клодель в Китае	21

Максимилиан Волошин

Поль Клодель

I. «Музы»

В России имя Поля Клоделя было до сих пор упомянуто лишь несколько раз, но, хотя оно и принадлежит к величайшим именам современной поэзии, этого нельзя поставить в упрек русской литературе, потому что и во Франции это имя еще не произносится на страницах больших журналов и широкой читающей публике совершенно неизвестно, что является лучшей рекомендацией чистоты его гения, не принявшего в себя никакой посторонней примеси, не отмеченного ни одним пятном вульгарности. В настоящее время Клоделя знают и ценят лишь немногие мастера слова.

Эта непризнанность не является ни случайностью, ни несправедливостью, ни неожиданностью.

Она истекает из основных свойств его творчества и личности.

О жизни его известно мало. Он родился во Франции в 1870 г. Юношей посещал Маллармэ. Вскоре он покинул Францию и уехал в Китай, откуда он возвращался в Европу редко и на короткие сроки. Первые книги были изданы им в Китае и не поступали в продажу. Лишь совсем недавно в из-

дании *Mercure de France* было собрано почти все, написанное им.

Это «*L'arbre*» – том, в котором собрано пять его драматических произведений. (Теперь он переиздан в трех томах с первыми вариантами каждой драмы).

Книга его философских статей – «*L'art poétique*».

«*Connaissance de l'Est*» – поэмы в прозе о Китае. И «*Cinq grandes odes*» (Ed. Occident).

Произведения Клоделя, по выражению Реми де Гурмона, являются «ликером, немного крепким для висков нашего времени», а «Музы» – едва ли не одной из самых трудных страниц этого трудного автора.

Появление «Муз» четыре года назад прошло незамеченным во французской литературе, и только у очень немногих вырвались восклицания восторга.

«Я люблю, – писал тогда Вьеле-Гриффин, – опьянение этого танца слов, который широко и свободно бьет о землю подошвами сандалий и ступает по водам и по воздуху материальной стопой. Если мы прочтем эту оду без задней критической мысли и вновь перечтем ее, чтобы исследовать строй ее красоты, то мы почувствуем себя обогащенными удивительным гимном, сильными новой уверенностью, и на языке нашем останется вкус сочных и здоровых плодов сада вечного».

Питающий свою душу тремя подземными ключами: восточной сокровенной мудростью, католицизмом и эллин-

ским архаизмом, воспитавший свою мысль на Эсхиле, Плотине и Лао-Тзе, в данном произведении Клодель являет себя исключительно со стороны эллинства.

Свою ветвистую и широкошумную мысль он замыкает здесь строгой и сложной формулой Пиндаровой лирики, которая, подходя внутренне к полнозвучному складу его ума, получает в руках его новую, необычайно жизненную, сосредоточенную и сдержанную силу.

К «Музам» можно применить слова Готфрида Мюллера о композиции од Пиндара:

«Что сказать о планах этих поэм, подобных лабиринтам, где читатель, надеющийся ежеминутно найти нить, которая даст ему понимание произведения, видит каждое мгновение выход, замыкающийся перед ним? Начиная свою поэму, он весь переполнен высокой идеей о судьбе победителя; он чувствует себя ослепленным наплывом образов и мыслей, которые брызжут во все стороны. Он не пытается – что было бы мало поэтично – прямо выразить главную идею; он развертывает одну за другой, никогда не теряя из виду общего, отдельные системы тут же возникающих мыслей.

Так, развивая некоторое время один порядок мыслей и давая им то форму мифа, то форму поучения, он вдруг останавливается, хотя еще не дошел до точки, где применение сказанного к победителю становится ясно для читателя, и берет другую нить, которую он, быть может, оставит немного спустя, чтобы взять третью, и обыкновенно только в конце он

собирает все эти различные нити и соединяет их в единую, из которой смысл всей поэмы встает для нас с полной ясностью. Переплетая с искусством различные порядки идей, Пиндар не позволяет своим поэмам разделяться на отдельные и независимые части, которые могли бы иметь значение сами по себе, и достигает того, что держит напряженным внимание читателя, который лишь в самом конце открывает ту цель, к которой вели все эти перепутанные дороги».

Сам Пиндар выражает это, говоря, что восхваляющие гимны перелетают, как пчела, от одной темы к другой, и называет их то венками, сплетенными из разнообразных цветов, то лидийскими диадемами, расшитыми звуками всех оттенков.

Заменяя нравственную дидактику Пиндара сложной и утонченной идеологией европейского ума, насыщенного всеми богатствами восточных религиозных построений, Клодель в законах древней лирики находит форму, необыкновенно полнозвучную и подходящую к воплощению современной мысли.

Он находит единство в ослепительном соединении звуков, цветов и образов, которые связаны между собою не внешними очевидными связями, а некоей подсознательной логикой внутренних соответствий, которые, посредством целого ряда быстрых и ускользающих впечатлений, создают в душе законченную и четкую мысль – образ.

Клодель взял у Пиндара метод его вдохновения и претво-

рил в нем пламя новой европейской мысли. Из закона лирического разнообразия и краткости он создал совершенно новый, необычайно пластический и точный метод для уловления отвлеченных идей.

«О, грамматик! В стихах моих не ищи путей, ищи их сосредоточия», – говорит он. Вот ключ его метода.

Он идет к конечной цели по различным дорогам, сразу со всех сторон: не дойдя до конца по одной, он бросает ее и ведет другую издали и с другой стороны в том же направлении, так что срединная мысль оказывается как бы заключенной внутри обширного круга радиусов, стремящихся к ней, но не достигающих, что дает мысли читателя то устремление, которым он сам переносится через недосказанное, и единое солнце вдруг вспыхивает в конце всех путей, которые кажутся ослепленному сознанию уже не дорогами, а лучами срединного пламени.

Эти сложнейшие построения целой пиндаровской поэмы Клодель осуществляет иногда на пространстве одной строфы или одного периода, что придает его стилю необычайную краткость и энергию.

Возьмем как пример строфу «Муз», посвященную Клио. Срединная и конечная мысль такова: Клио – муза истории – записывает лишь ту тень, что человечество оставляет за собою. Первый радиус: Клио с пишущим острием в руке, подобная той, что ведет счета. Затем огромный скачок – и путь с иной стороны: «Говорят, что тот пастух был первым жи-

вописцем, который, разглядывая на скосе скалы тень своего козла, углем обвел рогатое пятно». Но мозг читателя, уже вспомнивший грациозную и банальную легенду о возникновении живописи, снова обманут: для Клоделя важна сейчас не идея живописи, а идея тени. Это устремление прерывается поэтому вопросом: что же такое перо?.. – И здесь новый скачок, молниеносный полуответ на недоговоренный вопрос, заключенный в скобки: «Не подобно ли оно тени на солнечных часах?», который переносит нас на новый круг представлений о внутреннем времени, как бы о том, что лишь осознанное с пером в руках отмечает час в нашей душе, вне же этого нет представления о времени.

После скобок назревший вопрос о пере заканчивается: «Что такое перо, как не острие человеческой тени, движущееся по белой бумаге?».

Вставка в скобках обманула нас: она породила представление о солнечных часах, и этот подсознательный образ уже подхвачен и стал первенствующим; сам человек является тем медным треугольником, который отбрасывает тень на доске солнечных часов, и пишущее перо – лишь острие этой тени.

И мысль забегает вперед по намеченному пути и делает вывод: значит, не в человеке, а где-то за его спиной источник света, и лишь падающей тенью бытие его свидетельствуется на земле. Здесь вспоминается Платонова пещера и тени, видимые узниками на противоположной стене ее.

Но пока читатель думает об этом, Клодель наносит два удара, один за другим, две мысли, неожиданные и в то же время мудро подготовленные всем предыдущим:

«Пиши, Клио, каждому явлению сообщай характер подлинности»; и за тем, без всякого перерыва, на той же строке. «Нет мысли, которой наша собственная непрозрачность не оставила бы возможности записи».

Теперь радиусы стремятся со всех сторон и определяют своими направлениями идеальную точку, находящуюся в их средоточии: «Ты – наблюдательница! Ты – руководительница! Ты, записывающая нашу тень!», и главная мысль встанет, как солнце, в тяжелом золотом ореоле исходящих от нее идей. Этот же чисто логический, сложный и сосредоточенный метод творчества, выявленный нами на примере одной строфы, проходит через все произведение целиком, и все отдельные части Оды Музам находятся в таком же органическом и скрытом соответствии друг к другу и к целому, как эти отдельные части одного периода. Это создает, разумеется, большую сложность построения, для понимания которой необходима руководящая нить.

В заглавии, под именем «Музы» (Ода) значит: «Саркофаг, найденный по дороге в Остию. Лувр». Этот античный саркофаг, на одной стороне которого изображены девять Муз, а на других – Эрато, предлагающая вопрос Сократу, и Каллиопа, протягивающая восковые дощечки Гомеру, вакханки, сатиры, грифоны, играющие волчицы и маски по

углам, – был найден в усыпальнице семьи Акциев, находился сначала в Капитолийском музее, а затем Наполеоном Первым был перевезен во Францию.

Вместе с саркофагами, найденными на виллах Медичи и Пакко, этот луврский саркофаг, украшенный музами, является важнейшим археологическим документом для определения их свойств и взаимоотношения, превосходя при этом упомянутые совершенством исполнения и полнотой композиции.

Все девять муз встают на одной из сторон этого саркофага, каждая со своими атрибутами, каждая несущая в себе откровение своей мысли, и в то же время связанные в один порыв единством общего движения.

«Хочу рассказать, – восклицает Клодель, – в каком движении я увидел их остановившимися, и как они сплетались одна с другой и не только тем, что каждая рука сжимала протянутые к ней пальцы».

Ставя себе исключительно эту задачу – дать глубочайшую идею сосредоточия хоровода девяти Муз («Ничто не могло бы возникнуть, если бы вас не было девять!»), – Клодель не останавливается на археологических спорах об именах отдельных муз, возникших относительно этого саркофага, и в некоторых случаях, руководимый одной психологической правдой, называет их, совершенно произвольно, смешивая, например, Эрато с Эвтерпой. Но эти подробности могут быть уловимы лишь для тех, кто имеет этот саркофаг перед гла-

зами.

Согласно именам, данным Клоделем, музы на луврском саркофаге встают в таком порядке слева направо: Клио, Таллия, Терпсихора, Эрато, Полимния, Мнемозина, Эвтерпа, Урания и Мельпомена.

Весь стиль саркофага говорит о смешении Диониса и Аполлона, и музы являются мостом от одного к другому, что скрыто уже в самом происхождении корня их имени от $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$ – безумие или $\mu\acute{\alpha}\nu\tau\iota\varsigma$ – пророчество.

В первой же строке своего гимна Клодель отмечает и безумие и пророчественность, скрытую в музах:

«Девять муз и Терпсихора посередине! Узнаю тебя, Сивилла, узнаю тебя, Мэнада!» Обращение к Терпсихоре подчеркивает ту же мысль, ибо танцем Дионисово безумие превращается в Аполлонов строй, так как «что случилось бы с хором без танца? Кто иная созданием безвыходных фигур могла бы двинуть восемь неукротимых сестер вместе, чтобы собрать вино бьющего ключем гимна?».

Вся первая строфа оды проникнута дыханием дионисийской ярости, воплощенной в Терпсихоре, но ярости, уже преобразованной и сдержанной: она вся порыв, ее лицо «пламенеет ликованием оркестра», но в ней то аполлоническое движение, которое «не нарушает гармонии линий»; ни одна складка ее одежды не дрогнет, и лишь приподнятая рука, «нетерпеливая ударить первую меру», приподымается и одна выдаст то внутреннее волнение, которое сейчас прорвется звуком

«тайной гласной», из которой рождается слово.

Безумие музы – это утрата земного и низшего разума ради утверждения в глубинах духа. Без этого безумия невозможно было бы то единство, которое заставляет Клоделя воскликнуть, охватив взглядом весь барельеф: «Девять муз, и ни одной нет лишней для меня». Напрасно он пытается назвать их по именам; их (нельзя расчленишь, как нельзя расчленишь законченную вполне фразу, и надо всеми чувствами пока преобладает чувство безусловного единства. Этот «клубок живых женщин» является ему «глубочайшим механизмом речи» – «фразой матерью», в которой все держится и живет таким соответствием и равновесием частей: «Ничто не могло бы возникнуть, если бы вас не было девять!».

Но творческий вопрос, обращенный поэтом к подсознательным своим безднам, вырвался, и его не вернуть: «Он навсегда доверил его вещему хору неугасимого эхо». Из чьих уст прозвучит ответ, кто первая проснется в глубине души? Полимния ли, пробуждающая вещи их именами? Урания – геометрическая мысль, схожая с Афродитой? Или Талия – охотница, наблюдательница жизни? В молчании молчания первым слышится вздох Мнемозины, ибо в памяти гнездятся творческие корни духа; память – отвес духа; «она – связь того, что вне времени, с временем, воплощенным в слове»; «она – соотношение, выраженное прекрасным числом».

«Тебе, Мнемозина, эти строфы и вспыхнувшее пламя внезапной оды!».

Этим восклицанием заканчивается вступительная часть, главная мысль которой – это тайна возникновения художественного произведения из творческого вопроса, брошенного в живой механизм Девяти.

Теперь произведение начинает рождаться: «из глубины ночи поэма бьет во все стороны сверкающими трезубцами молний». Но где вспыхнет она солнцем? О чем она будет говорить? Поэт не хочет связать себя никаким планом; его цель – отдаться вольному потоку всех девяти течений. Поэтому, едва он произносит имя Одиссея («Нам предстоит согласовать задачу более трудную, чем твой возврат, терпеливый Одиссей!»), как его мысль отвлечена в сторону стройными громадами трех величайших поэм, вдохновленных музами: Одиссеей, Энеидой и Божественной комедией, которые он вызывает в нескольких ослепительных образах, и вновь возвращается к требованию безграничной лирической свободы: «Прочь все это: всякая указанная дорога скучна нам... Пусть не будет рабым мой стих, но таким, как морской орел, который ринулся на большую рыбу, и ничего не видно, кроме ослепительного вихря крыльев и клочьев пены!»... Здесь пределы влияния «Нимф питающих и невидимых», муз, рождающих порыв к творчеству и жажду безграничной свободы. Начинается воплощение, и с ним первые узы: «Вы не покинете меня, умирающие Музы?».

Вот первая из них, «подательница, неутомимая Талия», рыщущая в человеческих зарослях. Поэтому в одной руке у

нее пастуший посох (pedum), а в другой – комическая маска, «рыло жизни» – «западня уподоблений» – «превращающая формула».

И рядом с нею Клио, «наблюдательница и руководительница», муза, истории, «записывающая нашу тень».

После муз вдохновляющих черед муз вдохновенных – «работниц внутреннего звука».

Святая пламенница духа Эвтерпа подымает большую беззвучную лиру – сложный прибор пленения мысли, похожий на сручье ткача, – инструмент, который помогает произносить речи и составлять фразу, который помогает вдохновению и определяет соотношение и тождество.

Этот логический прибор приводит мысль к еще более простому и древнему инструменту мысли – к циркулю Урании.

Есть бездны, которых не осилить ни прыжку Терпсихоры, ни диалектике Эвтерпы, – «нужен угол, нужен циркуль, который властно раскрывает Урания», и нет такой системы мыслей, подобной группе отдаленнейших звезд, которую нельзя было бы измерить расходящимися ветвями циркуля, устремленными из одной точки, как протянутой рукой. Циркуль – знак числа, скипетр ритма: «и поэт не споет свою песню, если не будет в ней меры». «Ты, грамматик!» – восклицает в этом месте Клодель, обращая мысленно к своему творчеству, – «в стихах моих не ищи путей, ищи их сосредоточия». Эта мысль (которую мы уже комментировали выше) вызы-

вает образ Трагедии, являющейся средоточием путей, ведущих со всех концов мира. Клио, записывающая пути судьбы, стоит на одном конце хоровода; Мельпомена – преображение судьбы в едином мгновении – на другом.

Трагедия – разрешение ряда судеб и случайностей в единой объединяющей формуле. Когда определен знак и час действия, «Парки во всех концах мира вербуют чрева, которые родят актеров, им нужных», и предназначенные судьбой актеры входят в мир «связанные с неизвестными фигурантами, которых они еще узнают и которых они не узнают никогда, с теми, которые выступают в прологе, и с теми, что явятся лишь в последнем, акте». Создание поэмы подобно развитию трагического процесса в человечестве: мысли ничего не знают друг о друге, но связаны тайными нитями, и поэт – предводитель хора – должен обучить их, как актеров, так, чтобы каждая появлялась и уходила, когда надо.

Так проходит перед слушателями весь хор муз: рождающая Мнемозина; выявляющая Терпсихора; наблюдательница Талия; записывающая Клио; Эвтерпа, меряющая вселенную мыслью; Урания, измеряющая ее пропорции числом, и трагическое сосредоточие жизни – Мельпомена.

И вот наступает черед той, которая стоит в самой середине хора, обернутая с ног до головы покрывалом, как певица. Полимния – муза человеческого голоса. Когда человек сам становится инструментом и смычком, – «тело очищается от своей глухоты, и сознающий себя зверь звенит в переливах

его крика». Песня этой музыки голоса творит словом. Как Господь, творя мир, называя каждую вещь, говорил: «да будет», так поэзия-Полимния говорит каждой вещи – «да пребывает», и в сладостном перечислении, возвещая имя каждой вещи, именем таинственно утверждает ее в самой ее сущности.

Поэт должен уметь сказать то, что каждая вещь «хочет сказать».

«Есть неистощимое торжество жизни; есть целый мир, который должен быть восполнен; есть ненасытимая поэма, которую суждено питать сборами всех жатв и всеми плодами.

– Земле я оставляю эту задачу; сам же улетаю к пространству, открытому и пустому».

Этими словами заканчивается повествовательно-философская часть оды, и под ногами читателя один за другим разверзаются два лирических провала.

Утомленная отвлечениями мысль возвращается к самой конкретной из муз – к Терпсихоре. Терпсихора безумна и пьяна не чистой водой и не воздухом вершин, а красным вином и алыми розами, липкими от меда. Вся горячая, вся умирающая, вся истомившаяся, она протягивает руку поэту. Муза становится женщиной. Только что отвлеченные функции муз объединялись найденным именем, звучавшим в голосе Полимнии; теперь совершается воплощение, более полное и совершенное: творчество становится женственностью, мрамор становится плотью, богиня шепчет слова страсти:

«Слишком, слишком долго ждать! Возьми меня! Разве ты

не понимаешь, что желание мое от тебя? Возьми меня, потому что я не могу больше...».

Поэт чувствует физическое прикосновение ее руки к своей руке, и от этого прикосновения распадается видение; он остается один, отвергнутый, брошенный во вне – посредине мира.

Тогда в порыве тоски, охваченный одиночеством, он подымает последнюю завесу души. Срединное пламя страдания, к которому со всех сторон вели пути всех муз. И античный саркофаг, и сложный механизм творческого восторга, и ритмические соотношения одной музыки к другой – забыты. В ожившем мраморе Терпсихоры скользнуло нечто слишком личное, слишком интимное, слишком человеческое. Это уже не Терпсихора. В лице ее он узнал черты той, которая была с ним на корабле, когда он покидал Европу, и явилась ему «Музой в морском ветре, косматую мыслью на носу корабля».

Они были одни друг с другом, потерянные в чистом пространстве, где самая почва – свет. Они плыли на восток; а на западе, в той стороне, откуда они плыли, разгоралось каждый вечер «зареву, насыщенное всем настоящим, Троя реального мира, охваченная пламенем».

Эта смутная мысль о Европе, которую он покидает, как Эней, на корабле, «нагруженном грядущими судьбами Рима», вырывает у сдержанного и строгого Клоделя гордое самопризнание:

«Я – фитиль мины, тлеющий под землей. Этот тайный огонь, который меня точит, разве не запылает он в ветрах? Кто вместит великое человеческое пламя?»»

Но экстаз любви вдруг прерывается словами: «О обида! О возмездие!». Что произошло? «Разве не чувствуешь ты моей руки на своей?» – И он, действительно, почувствовал ее руку на своей руке... И, обернувшись, увидел, что он отвергнутый, брошенный, один посередине мира.

«Эрато! Ты глядишь на меня, и я читаю приговор в твоих глазах... Ответ и вопрос в твоих глазах»...

Имя Эрато произносится впервые в последних строках оды. Она изображена в хороводе Девяти, но Клодель намеренно ни разу не назвал ее; даже ее лиру он передал в руки Эвтерпы. Но на боковом рельефе саркофага есть отдельное изображение Эрато, о котором было упомянуто. Она стоит перед Сократом, опершись на алтарь; на голову ее закинут край одежды, и руки, и стан ее, и часть алтаря покрыты складками широкой хламиды. Сократ приподнял руку и как бы вопрошает ее. Она, обернувшись вполоборота, пристально смотрит ему в глаза тем вопрошающим и упорным взглядом, в котором уже заключен ответ, – взглядом, пластически передающим тот внутренний и как бы чужой голос, который четко и ясно дает ответ в глубине души в то мгновение, когда вопрос осознан до конца.

Эрато – муза философии, но она же муза любви.

«Тебе судьба вручила жребий влюбленных, – говорит по-

эт Аполлоний, – твоими заботами смягчаются неукротимые души девственниц, от имени Эрота твое благозвучное имя»...

Раскрываются три последние ступени творчества: слово, женственность, любовь.

Таким образом, вот порядок, в котором для Клоделя раскрывается тайна единства муз («Ничто не могло бы существовать, если бы вас не было девять!»):

Мнемозина – память; Талия – наблюдение; Клио – запись; Эвтерпа – Диалектика; Урания – ритм; Мельпомена – трагическое единство; Полимния – поэзия; Терпсихора – женственность; Эрато – любовь.¹

¹ Следует отметить, что в этой системе Клоделем совершенно упущено имя Каллиопы, музы эпической поэзии и старшей из муз для древнейших греческих поэтов. Клодель Каллиопу заменил Мнемозиной и имел, думается, на это внутреннее право, так как в своем делении на место внешнего проявления муз он ставил повсюду их творческую сущность: хоровод девяти не мог бы представить для него совершенного единства, если бы в нем отсутствовала скорбная муза времени – Мнемозина.

II. Клодель в Китае

I

Экзотизм в романтическом искусстве был голодом по пряностям. Художник, пресыщенный отслоениями красоты в музеях и бытом отстоявшейся культуры, искал новых вкусовых ощущений – более терпких, более – острых. Экзотика чаще служила художнику ядом сознания, возбудителем чувствительности, чем здоровой пищей духа.

Эта экзотика девятнадцатого века явилась перенесением в область мечты и слова той страсти к географическим приключениям, которыми ознаменованы первые века новой истории. Когда иссякли века путешествий и открытий, тогда все, что было деянием, стало только мечтой, претворилось в литературу.

Лишь с тропических пейзажей Бернардена де Сен-Пьера и Шатобриана, с разымчивой чувственности креола Парни, да с усталой улыбки-островитянки Жозефины Богарнэ на портретах Приюдона, начинается в искусстве то, что мы вправе назвать экзотикой. И это уже начало романтизма.

Романтизм, введший в моду гашиш и опиум, чувствовал пристрастие к ядам старым и настоявшимся. Источником

его экзотизма послужил! ближний Средиземноморский Восток: байроновская Турция, байроновская Греция. Мостом к этому востоку для французских романтиков была Испания, куда был кинут превратностями наполеоновских войн ребенок Гюго, увезший оттуда не знание страны, но память звуковых имен и рыцарственных жестов, воплотившихся позже в Эрнани и Рюи Блазе. (Вспомните, что «Эрнани» – не имя человека, а название почтовой станции на пути Бордо-Мадрид).

Романтизм создал лжевосточный стиль – «ориентализм». Хотя Жерар де Нерваль видел Каир интимнее, а Теофиль Готье – Константинополь – реальнее других романтиков, но и они не проникали за пределы цвета и формы.

В романтической живописи трагический Восток Делакруа соответствовал своим пафосом стилю Виктора Гюго, а пейзажи Декана напоминал четкие описания Теофиля Готье.

В этом экзотическом возбудителе Востока нуждалась не только романтическая жажда страстей, но и романтический неокатолицизм, памятником чего осталась, так сказать, христианская экзотика, «Martyres» и «Itinéraire» Шатобриана и «Путешествия» Ламартина.

Второе поколение романтиков – реалисты и парнасцы – более психологически и более археологически подошли к Востоку.

Италия для Стендаля, Испания и славяне для Мериме играли ту же роль, что Карфаген для Флобера и Персия для

Гобино.

В тропической экзотике Леконта де Лиля и Эредиа романтизм смешан с воспоминаниями детства и тоской по родине. Несмотря на всю сдержанность парнасского рисунка, самые краски их – патетическая исповедь.

Поколение, предшествующее нашему, выросло на сладостной экзотике Пьера Лоти, который, не оставаясь в пределах старого средиземноморского мира романтиков и древних тропических цивилизаций парнасцев, охватил все меридианы и все широты земного шара – и Дальний Восток, и Ближний, и юг, и север, и Океанию. В известном смысле Лоти явился завершителем и синтезом всей романтической экзотики, совмещая в себе как ее основные недостатки, ставшие под его пером карикатурными, так и достоинства.

Известное однообразие метода проникновения в душу малоизвестных народностей посредством поцелуев и объятий, чувство «цвета и формы», сведенное к прикосновениям «трепетной плоти» всех цветов и оттенков, – это несомненно горестные приемы романтизма у Лоти. Но этот морской офицер с наивной бретонской душой, который стал романистом от морской скуки в дальних плаваниях, обладает редким даром изобразительности, и у него есть страницы описаний, которые могут выдержать соседство лучших страниц Шатобриана и Флобера. Ориентализм Динэ в живописи составляет удачное соответствие стилю Лоти в литературе. Этот жанр уже скомпрометирован, и, конечно, не Клоду

Фарреру, пытающемуся придать ему остроту извращенного эстетства Ж. Лоррэна, – спасти его.

Экзотизм романтиков, который наполнил собою все девятнадцатое столетие от одного края до другого, был основан почти целиком на чувстве зрения. Для романтиков видимый мир со всеми своими оттенками и переливами начал существовать как бы впервые, и расцвет географического экзотизма был следствием этого открытия. Отсюда и эти постоянные соответствия литературы и живописи.

Между тем уже с семидесятых годов во Францию стали проникать иные веяния, для нее являвшиеся тоже экзотическими. С одной стороны психологический русский роман. Фантастичность русской совести и необычайность славянской души – для французов имели прелесть самой жгучей экзотики. Нынешние успехи русской музыки в Париже свидетельствуют о тех экзотических опьянениях, которые таятся для них в русском искусстве. С другой стороны открытие архаической Греции перевернуло, отчасти разрушило, а еще больше оплодотворило все французские представления об античности и классицизме, и сюда, в область наиболее чуждую понятию экзотизма, внесло его пьянящий аромат и терпкий вкус восточной культуры. «Achille vengeur» Сюареса и «Музы» Клоделя свидетельствуют об этом. После Пьера Луиса, сыгравшего роль Лоти, со всеми его достоинствами и слабостями, по отношению к античному миру – Сюарес и Клодель – это начало новой эры классицизма. «Местный ко-

лорит» романтиков постепенно уступал документам национального стиля.

Вкус к дальнему Востоку стал возникать во Франции со времен Гонкуров. Уже Булье делал удачные стихотворные имитации китайской поэзии. Жюдит Готье, обладавшая необычайными для французского литератора знаниями японского и китайского языков, в своих исторических романах открыла новые пути восточной экзотике, основанной на глубоком понимании национального фольклора. Япония торжествовала в живописи импрессионистов.

Символизм до известной степени был лишь реакцией против зрительной изобразительности, к которой привела «couleur locale»² романтиков, зашедших в тупик театральных декораций.

Первое поколение символистов опьянялось и острыми впечатлениями обыденности, которую открыли импрессионисты, и народной песней, и фольклором, и оккультизмом, и христианской мистикой, и неокантианством, и археологией, и Византией. Искание новых стран было в крови символистов; Артюр Рембо променял литературу на Африку и богатство рифм на слоновую кость и золото, потому что искал не столько новых материалов для искусства, сколько новых форм жизни, реально осуществив судьбу ибсеновского Пер-Гюнта. Это было знаменательно. Но для этого поколения в близком окружающем открылось слишком много нового для

² местный колорит (франц.).

того, чтобы искать его в далеких странах.

Во втором поколении символистов, одновременно и в литературе, и в живописи, возникают – два художника, которые, почти в одно и то же время, покидают Францию для поисков новой духовной родины и уезжают в противоположные стороны земного шара – Гоген на Таити, Клодель в Китай. Оба они едут не за запасом новых наркотиков, как романтики, а в поисках первобытной и здоровой человеческой пищи. Они не вернуться в Париж для разработки добросовестно собранных коллекций и впечатлений, как это делали и романтики, и парнасцы; они покидают Европу совсем и едут *жить* в избранные ими страны.

Гоген и Клодель не схожи друг с другом, ни по своим задачам, ни по характеру таланта, – но тем ярче встает единство той новой ступени сознания, которую они означают.

Гоген – покидает Европу зрелым мужем, законченным мастером, уже создавшим свою школу, которая осталась в истории живописи под именем «Понтавенской», и уезжает в Океанию, неволимый чувством, которое в основе похоже на то, что заставило Льва Толстого идти к мужику, искать опрощения. Разница лишь в том, что Гоген искал первооснов эстетических, а не моральных, и что Толстому достаточно было выйти за ворота яснополянского сада, чтобы найти первоисточник мудрости в душе мужика, тогда как Гогену приходилось ехать за своим «мужиком» на другое полушарие к антиподам Парижа. Клодель же – юноша, насыщенный идео-

логиями всех человеческих культур, прошедший сквозь эстетическую дисциплину Маллармэ, еще не проявивший себя в искусстве, с надменным пренебрежением к судьбе своих произведений уезжает в Китай на консульскую должность без всяких мыслей об «опрощении», но для того, чтобы создать себе уединение от Европы и проникнуться новыми системами познания, новой логикой искусства.

И тот, и другой одинаково означили своим бегством новое отношение Европейца к земле и человеку. За девятнадцатый век спираль духа сделала полный оборот и привела к тому же меридиану, но на иной широте. Историкам литературы еще предстоит исследовать соответствия между Робинзоном, естественным человеком Руссо – с одной стороны, и «Ноа-Ноа» Гогена – с другой, между Клоделем в Китае и Шатобрианом в Америке.

Этот оборот спирали разрушил представления о первобытном человеке и о наивном дикаре. Там, где восемнадцатый век видел первый рассвет человечества, мы угадываем последние лучи того дня, что тянулся сотни веков до начала нашей всемирной истории.

Гоген – перед девочкой таитянок Теурой и Клодель – перед знаком китайского письма испытывают то же чувство, что греческий философ, которому египетские жрецы говорили: «Вы, эллины, дети...». От полотен Гогена и от «Познания Востока» Клоделя одинаково остается сознание нашей крайней, почти варварской, европейской юности, по сравне-

нию с великой древностью тех стран. И Гоген, и Клодель ушли искать человеческих первоисточков и окропили свое искусство живой водой девственных ключей. Для них то определение экзотизма, справедливое для романтиков (голод по пряностям), которое мы дали вначале, становится уже неверным. Плазма Кентона (морская вода), впрыснутая в жилы, и морфий – находятся в таком же соотношении. Гоген и Клодель привезли из своих странствий не пряности, а древние питательные соки земли, которые возбуждают и пьянят, укрепляя, как живая и древняя вода моря, а не отравляя, как гашиш.

II

Нам ничего не известно из биографии Клоделя, кроме имен его книг, вышедших первыми изданиями в Фу-Чеу и лишь недавно переизданных в Париже, и того, что он родился в 1870 году. Новые произведения Клоделя достигали Европы очень редко, с большими промежутками. Ходят слухи, что он почти ослеп и недавно переселился в Европу. Его профиль, зарисованный Валлоттоном, представляет безбородого юношу с лицом меркуриального типа. В его губах есть горечь, а глаза кажутся холодными и усталыми. Это маска человека замкнутого и презрительного. Лоб чистый, невысокий, открытый. Нос горбатый и выдающийся в типе герцога Grand-Condé или Сен-Симона – социолога. Все чер-

ты – очень латинские, породистые, утонченные. В 1898 году, когда Клодель, написавший только «Златоглава» и «Город», безмолвствовал в Китае, Реми де Гурмон писал о нем:

«Всегда существовали высшие люди, которые, не имея склонности направлять цивилизацию, предпочитали жить вдали от нее. Этот, имя которого почти неизвестно, никогда не занимался расталкиванием своих собратьев. При первой возможности, обреченный и суровый, он уехал в отдаленное консульство. Там пещерой себе он избрал разрушенную пагоду и созерцает желтолицых муравьев, уверенный, что его души они не увидят. Но эти подробности не интересуют никого раньше, чем лет через пятьдесят...».

Что повлекло Клоделя в Китай?

Ключ к этому, равно как и ко всему его творчеству, мы найдем в одном символе, им излюбленном.

Когда свои пять трагедий он собрал в одну книгу, он назвал ее «Дерево» («L'arbre»). Смысл человека в мире стал ему понятен через дерево.

«Разве человек не дерево, которое ходит? Он так же подымает голову и ветви свои распростирает в небе, и корни свои внедряет в землю. Я найду их. Нагнувшись, я коснусь пальцем своей ноги» («Отдых седьмого дня»).

В «Златоглаве», написанном до отъезда в Китай, мы находим такую страницу, которая может быть его личной исповедью:

«Дерево было моим отцом и моим учителем. Иногда при-

ступы горькой и черной тоски делали для меня всякое человеческое общество нестерпимым, и я задыхался в том воздухе, которым дышат все. Мне нужно было уединение, для того чтобы в нем вырастить ту обиду, которая росла во мне.

И я встретил это дерево и поцеловал его, сжимая в объятиях, как самого древнего человека. Потому что раньше, чем я родился, и после того, как мы все пройдем, – оно здесь, и мера времени для него иная. Сколько после-полудней я провел у его ног, опоражнивая свое сознание от всяких шумов.

Широкошумное, открой мне то слово, которое есть я сам, чье странное напряжение я чувствую в себе! Ты само – одно непрерывное напряжение, одна воля – высвободить свое тело из мертвого вещества. Как ты сосешь землю, внедряя и распростирая во все стороны свои сильные, свои проникающие корни! А небо! как ты воздымаешься в нем! Как напрягаешься – ты все – в своем дыхании – в своей листве – в лике огня!

И неистощимая земля, сжимающая все корни твоего существа, и небо с солнцем и звездами в движении года, с которыми ты связано ртом, составленным из всех твоих рук, букетом всего твоего тела, – вся земля и все небо нужны тебе для того, чтобы ты росло прямо. Я хочу стоять прямо, как и ты. Я не хочу потерять свою душу! Это семя сущности, это внутренняя влага, это буйство, которое и есть мое Я, я не хочу растратить его в напрасном снопе трав и цветов. Я хочу быть единым и стоять прямо! Но сегодня не вас, о ветви,

голые в тусклом и облачном воздухе, я пришел слушать. Я пришел вопрошать вас, – глубокие корни, о тайне тоски и смерти той земли, которую вы питаетесь».

Клодель ушел из Европы на поиски первокорней человека, которые он прозрел в дереве. Китай случайно оказался его путем. «Разве мне нужна дорога, когда я знаю, куда я иду?» – говорит он устами того же Златоглава.

Однако не без тайного смысла судьба связала его не с Индией, не с Персией, не с Сиамом – героическими странами легенд и богов, но с Китаем, где человек стоит на земле в свой естественный малый рост, в своей будничной и трудовой обстановке, где обыденные подробности жизни овеяны тысячелетиями устоявшейся земледельческой мудрости. Клодель, – утонченнейший представитель надламывающейся латинской культуры, затаил в себе голод по тем корням человеческой души, в которых чувствуется острый и горький вкус сырой земли. В Китае, где все построено в точную меру человеческого роста, тем глубже для него раскрылась безмерность, скрытая в простой человеческой мере. Он нашел в Китае «самого древнего человека», то «дерево», которое научило его воле и мудрости. Одиноким между людей, Клодель неуклонно ищет общества деревьев, в каждом из них угадывая и точно отмечая вековое усилие воли, жест преодоления.

В «Познании Востока» он оставил страницу, раскрывающую на один момент его душу, в то время, как он ехал в Китай.

Во время остановки на Цейлоне, вечером, он ходил по отмели, о которую разбивалась пена «Львиного» Индийского океана. Виднелись пальмы, «похожие на скелеты барок и животных». Пустой, безлиственный лес казался пауками, ползущими на сумеречное небо. Венера, вся налитанная чистейшими лучами, бросала столб света на воды, как луна. Кокосовая пальма, «склоняясь над морем и звездой, делала жест, точно простирала свое сердце к небесному огню».

Клодель, глядя на этих, еще невиданных, братьев своего духа, размышлял:

«У нас дерево растет прямо, как человек, только неподвижно; внедряя свои корни в землю, оно стоит простирая руки. Здесь же священный банан вырастает не из единой точки: с него свисают нити, которыми он возвращается искать грудь матери; он подобен храму, рождающему себя из себя. Но я хочу говорить о кокосовой пальме. У нее нет ветвей, и на вершине ствола она возносит султан листьев. Пальма – это образ триумфа. Она кидает ввысь пышную вершину и изнемогает от бремени своей свободы. В жаркие дни она раскрывает листья в экстазе счастья, и в том месте, где они расходятся, видны черепа кокосовых орехов, точно головы детей.

Кокосовая пальма делает жест, точно она раскрывает свое сердце».

«Я вспомню об этой ночи, когда буду возвращаться», – думал он.

Ш

Ученые, размышляя о возможностях беседы с обитателями иных планет, не нашли способа общения иного, как посредством геометрических чертежей. Для того, кто в первый раз посещает чуждую страну, нет иного пути к познанию темного строя человеческого духа, как молитва и геометрический чертеж молитвы – архитектура храма.

Поэтому Клодель пошел прежде всего осмотреть пагоду.

Было утро. Ясный декабрьский свет и жарко.

Страшный нищий с одним глазом, полным крови и воды, обозначил начало его пути. Рот без губ, съеденных проказой, был открыт до корней зубов, желтых, как кости. От лица не оставалось больше ничего.

Два ряда нищих стояли по обеим сторонам дороги. Самого старого звали королем нищих. Он был безумен со дня смерти своей матери и ее мумифицированную голову носил с собой под одеждой. Две старухи пели нескончаемую жалобу с долгими замираниями и икотой, выражая отчаяние, согласно ритуалу бедных.

Вдали, окруженная садами, была видна пагода. Клодель пошел к ней напрямик по полям, через пригорки, поросшие тростником и сухой травой. Повсюду виднелись могилы. Вся земля была одно кладбище и говорил о множестве сменившихся поколений.

Он прошел между убежищем для престарелых домашних животных и колодцем для трупов новорожденных девочек, которых убивают родители, чтобы избавиться от лишнего бремени. Колодец был завален камнями, так как он был полон. Рядом рыли новый.

Перейдя через поле, засеянное бобами, он подошел к башне в семь этажей и услышал перезвон колокольчиков и удары барабана. Он прошел по трем дворам и трем храмам.

Под первым портиком стояла золоченая статуя толстого человека. Правая подогнутая под него нога указывала на третью степень самопогружения, при которой сохраняется сознание. Глаза были закрыты, а рот, длинный, с расширяющимися углами в форме цифры 8, улыбался улыбкой спящего, который грезит. С четырех сторон залы первого храма стояли четыре статуи, раскрашенные и лакированные, на коротких ногах с громадными туловищами. Это были боги четырех стран света. Один из них держал связку змей, другой играл на скрипке.

На краях крыши второго – главного – храма Клодель обратил внимание на розовых рыб, длинные, медные плавники которых трепетали от ветра, и двух драконов, сражавшихся из-за мистического сокровища. Посреди главной залы, высокой и просторной, сидел на троне золотой колосс. Его глаза были закрыты, ноги поджаты под него, а правая рука висела прямо, указывая на землю «жестом свидетельства».

«Таким, под священным деревом, сознал себя совершен-

ный Будда, освобожденным от круговращения жизни, причастившимся собственной неподвижности», – подумал Клодель.

Кругом него на лотосах сидели небесные Будды: Авалонхита, Амитабха, Будда света безграничного и Будда западного Рая.

Бонзы в серых одеждах, с бритыми головами, совершали богослужение: коленопреклоненные, они простирались перед истуканами, пели литании, а один мерно ударял о колокол бронзовой палочкой.

В третьем храме сидели четыре бонзы, как статуи Будды. Их сандалии остались на земле перед ними.

«Оторванные от земли, без ног, невесомые, они восседают на собственной своей мысли. Сознание собственного бездействия достаточно для пищеварения их духа», – думал Клодель.

Выходя из пагоды, через сад, в котором стояли – бронзовая курильница, сплошь покрытая надписями, раскрашенные скульптуры и между ними Аматофу, поднимающийся на небо в вихре пламени и демонов, он размышлял:

– Здесь святилище не замыкает в себе ревниво и жадно, как в Европе, таинство веры и догмата. Не его дело здесь защищать безусловное от внешней призрачности. Здесь оно образует известную среду, самое себя наполняющую. Оно как бы подвешено к небу и включает всю природу в тот дар, который составляет само. Многочленное, всю стопою

стоящее на земле, соответствием высоты и расстояния трех триумфальных арок или храмов, оно символизирует пространство, и Будда – князь мира там пребывает со всеми богами... Китайская архитектура уничтожает стены: она расширяет и множит крыши и, вытягивая углы, которые поднимаются изящным взмахом, обращает все движение и все изгибы линий к небу; они как бы висят в воздухе, и чем крыша в ее целом более широка и обременена, тем больше, в силу самой тяжести, растет ее легкость, благодаря той тени, которую бросает вниз размах ее крыльев. Отсюда это употребление черных черепиц с глубокими желобами и сильными ребрами. Их прорези высвобождают и делают более четким конек крыши: источенный и изукрашенный, он кружится в сияющем воздухе. Храм здесь – это балдахин, приподнятые углы которого подвязаны к облаку, а идолы земли стоят в его тени.

... Точно так же, как пагода системой своих дворов и зданий обозначает протяжение и размеры пространства, так же башня выражает высоту. Противопоставленная небу, она сообщает ему меру. Ее семь восьмигранных этажей – это разрез семи мистических небес. Архитектор заострил углы и искусно приподнял их края, и на каждом углу каждой крыши подвесил колокольчик. Неизреченный слог – каждый колокольчик – это неразличимый для наших ушей голос своего неба, и неожиданный звон подвешен в нем, как капля.

...Вот все, что я знаю о Пагоде. И я не знаю ее имени...

Ознакомившись с геометрической проекцией буддийской молитвы, Клодель пожелал узнать китайскую религию Разума и посетил конфуцианский храм.

В торжественном зное после полудня, по извилистой улице пришел он в отдаленный квартал города, где все веяло опустошением и разорением. Главный вход в ограду храма был заперт засовами, полусгнившими в своих гнездах. Старая китайка, короткая и коренастая, как свинья, отперла для него боковой вход.

«По пропорции двора и галерей, его обнимающих, – сказал себе Клодель, – по широким пространствам между колоннами, по горизонтальным линиям фасада, по тождеству этих двух громадных крыш, которые одним и тем же движением поднимают свой черный и мощный выгиб, по симметричному расположению двух маленьких павильонов, которые предшествуют храму, своими осьмиконечными крышами придавая приятность гротеска строгой цельности храма, – здание это, в котором применены только одни основные законы архитектуры, являет мудрое зрелище *очевидности*; это красота, которую можно назвать классической, так как она всем обязана утонченнейшему соблюдению правил».

Аллея, окаймленная двумя рядами дощечек, на которых были записаны краткие, предварительные моральные наставления, привела его к порогу храма. Зала была широка и высока и казалась еще более пустой чьим-то таинственным присутствием. Молчание в покрывале сумрака наполняло ее.

Ни украшений, ни статуй. С обеих сторон по стенам между занавесей он различил большие надписи и перед ними алтари. Посредине храма, предшествуемый пятью монументальными плитами, тремя вазами и двумя канделябрами под золотой крышей ковчега, обрамлявшего его своими ровными окнами, возвышался вертикальный столб, на котором были написаны четыре знака.

«В надписи таинственно то, что она говорит, – думал Клодель, – никакой момент здесь не отмечает ни возраста, ни места, ни начала этого знака, стоящего вне времени: это лишь уста, которые вещают. Он есть. И предстоящий лицом к лицу созерцает предписание, имеющее быть усвоенным. Возвещаемый из глубины пролетов ковчега в отдалении своих потемневших позолот, между двух колонн, заплетенных мистическими кольцами дракона, этот знак знаменует свое собственное безмолвие. Огромная пурпурная зала подражает своим цветом тьме, и ее колонны покрыты багровым лаком. Одиноко посреди храма, пред священным словом стоят две колонны белого гранита, как два свидетеля, и мне кажется, что в них воплощена религиозная и отвлеченная нагота этого святилища».

В этот вечер, размышляя о религии знака, которая встала перед ним в своей математической наготе, Клодель записал:

«Пусть другие в рядах китайских письмен открывают голову барана, пясти рук, ноги человека, солнце, которое восходит за деревом. Я же исследую в них капканы более без-

выходные.

Всякое письмо начинается с черты или линии, которая сама по себе в своей длительности представляет чистый знак личности. Линия или горизонтальна, как всякое явление, которое в одном параллелизме к своей собственной сущности находит достаточное основание бытия; или вертикальна, как дерево, как человек, указывая на действие и утверждая; или наклонна – тогда она обозначает движение и *чувство*.

Латинская буква имеет в основе линию вертикальную; китайский же знак, думается, избрал первоосновой горизонтальную. Латинская буква властным жестом утверждает, что вещь такова; китайский же знак *есть* та вещь целиком, которую он знаменует.

И та, и другой – символы. Возьмите, например, цифры: и буквы, и цифры одинаково отвлеченные образы. Но буква в своей сущности аналитична: слово, составленное из них, есть последовательность утверждений, которые глаз и голос разбирают по слогам.

Китайские знаки представляют, если можно так выразиться, развитие цифры. Слово существует последовательностью букв, знак – соответствием черт.

Разве нельзя себе вообразить, что в этом последнем горизонтальная линия, например, обозначает вид, вертикальная – индивидуальность, извилистые во всем их многообразии – совокупность свойств и устремлений, которые всему придают смысл, точка, висящая в пространстве, какое-ни-

будь соотношение, которое надо только подразумевать?

Так, знак китайского письма можно рассматривать как схематическое существо, написанную личность, подобно существу живущему обладающее своей природой, своими свойствами, присущей ему действительностью и внутренними качествами, собственной анатомией и собственным лицом.

Этим объясняется благоговение китайцев перед письмом; самые ничтожные бумажки, отмеченные таинственными знаками, сжигаются с почтением. Знак – это существо; поэтому он священен. Изображение идеи здесь является в известном смысле идолом. Такова основа этой религии знака, свойственной только Китаю».

IV

Составив себе представление о чертеже молитвы и мысленно начертив логический кристалл китайского ума, в гранях которого отражается отвлеченное, Клодель подумал, что следующей ступенью познания Востока должно стать представление о чувствительности – о характере китайского романтизма. Поэтому он отправился осмотреть сады.

Он шел по черной и жидкой грязи вдоль улицы-канавы и тщательно отмечал все свои впечатления:

Половина четвертого. Белый траур. Небо точно закутано в простыни. Воздух сырой и теплый. Вонь сильная, как динамит. Пахнет маслом, чесноком, жиром, потом, опиумом,

мочой, калом и падалью. Стена змеится и вьется; ее хребет из кирпичей и прорезных черепиц напоминает спину пресмыкающегося дракона; нечто вроде головы в клубах дыма заканчивает ее. Это здесь. Он постучался в черную дверцу. Через ряд низких прихожих и узких коридоров он проник в необычайное место.

Перед ним была гора, рассеченная пропастью, куда можно было спуститься по крутым карнизам. Подошва омывалась маленьким озером, наполовину покрытым зеленой плесенью. Через него наискось, зигзагами, перекинут мост. Чайный домик, на столбах розового гранита, отражал в черно-зеленой воде свои двойные триумфальные крыши, которые, как распростирающиеся крылья, точно приподымали его от земли. Гигантские голые деревья, как железные канделябры, вбитые в землю, затемняя небо, тяготели над садом.

По сложному лабиринту тропинок он достиг киоска на вершине. Оттуда сад казался вогнутой глубоко долиной, полной храмов и беседок, и посреди деревьев вставала целая поэма крыш. Воздух зеленый – «точно смотришь сквозь старое стекло». Молчание глубокое, – «как на лесном перекрестке зимою».

Это был сад, устроенный синдикатом торговцев чаем и рисом для своих собраний.

«Это сад из камней, – думал Клодель. – Как старые итальянские и французские рисовальщики, китайцы поняли, что сад, благодаря замкнутости своей ограды, должен суще-

ствовать сам в себе и твориться из всех своих частей. Точно таким же образом, как пейзаж слагается не из травы и тона листвы, но согласованием линий и движением почвы, так же и китайцы свои сады в буквальном смысле слова *строят* из камней. Вместо того, чтобы живописать, – они лепят.

Камень, пластический и свободно поддающийся моделированию, по разнообразию своих планов, форм, контуров и рельефов кажется им более покорным и более пригодным для создания человеческого убежища, чем растение, сведенное к своей естественной роли украшения и орнамента. Природа сама готовит им материалы, сообразно тому, как рука времени, мороз, дождь стирают, сверлят, делают зазубрины, впадины в скалах своими вникающими пальцами. Лица, животные, костяки, руки, раковины, торсы без головы, переплетенные листвою и рыбами, – китайское искусство овладевает этими странными формами, подражает им и располагает их с утонченным мастерством».

В тот же день Клодель посетил сад еще более необычайный. Была уже почти ночь, когда он вошел в замкнутую ограду, до самых стен наполненную широким пейзажем. Это был круговорот скал, хаос, груды опрокинутых глыб, нагроможденных морем, проломившим свой лед.

«Это вид на область Гнева. Эта бледная пустыня точно мозг, рассеченный перекрещивающимися бороздами. Китайцы сдирают кожу с пейзажа. Необъяснимый, как природа, этот уголок кажется беспредельным и сложным, как она

сама», – думал Клодель.

Из середины хаоса подымалась сосна, черная и скрученная. Тонкость ее ствола, цвет ее взлохмаченных косм, насильственный вывих ее ветвей, несоразмерность этого единственного дерева со всею мнимой страной, над которой оно царило, точно дракон, взвившийся, как дым, и бьющийся в облачном вихре, ставили это место для Клоделя вне всего до сих пор им виденного. Оно казалось фантастическим гротеском. Могильные кустарники – туи и тисы – одушевляли это смятение своей сосредоточенной чернотой. А посредине ограды, в низких сумерках вечера, темным чудовищем вздымалась большая скала, как музыкальная тема мечты и тайны. Пораженный изумлением, Клодель молча стоял перед этим бодлэровским пейзажем, созерцая загадочный «Документ Уныния».

V

Ознакомившись таким образом с двумя сторонами таинственной души Китая. Клодель мог заглянуть в интимную жизнь гигантского муравейника.

Была ночь. Шел тихий дождь. Небольшой группой, руководимые полицейским как проводником, они – несколько европейцев – вышли для осмотра города. Дорога вела переулками, проходами, лестницами, подземными ходами и вывела во двор храма, который на ночном небе темным силуэтом

подымал загнутые рога своих крыш. Глухой свет лучился из-под темного портика; пещера была наполнена дымом ладана и докрасна раскалена тусклым пламенем. Идол был отделен деревянной решеткой от своих присных и от престола, на котором лежали гирлянды плодов и стояли миски с пищей. Потолка не было видно. Смутно можно было различить бордатовое лицо гиганта. Жрецы сидели вокруг овального стола.

Потом они снова шли по узкой улице посреди темной толпы, освещенной только раскрытыми настежь лавками. Это были столярные мастерские, ателье гравировальщиков, портные, сапожники, меховщики, бесчисленные кухни, где посреди чугунов с лапшой и бульоном трещало жаркое; черные провалы, в глубине которых слышался плач ребенка; среди гробов, поставленных столбами, светился огонек трубки. На поворотах улиц и на изгибах маленьких каменных мостов в нишах за железной решеткой, между двумя красными свечами, стояли идолы.

После долгого пути под дождем и по грязи они пришли в тупик, грубо освещенный светом большого фонаря. Высокие глухие стены цвета крови, цвета язвы выкрашены охрой такой красной, что свет, казалось, лучился от них. Круглая дыра снова вывела во двор храма. Храм этот – мрачная зала. Из нее несет запахом земли. С трех сторон она украшена двумя рядами идолов, которые поднимают мечи, лютни, розы и ветви кораллов. Проводник пояснил, что это «Годы человеческой жизни».

Клодель задержался на минуту, чтобы найти двадцать седьмой год. Прежде, чем нагнать ушедших, он заглянул в маленькую нишу за дверью: коричневый демон с четырьмя парами рук, с лицом скорченным от ярости, прятался там, как убийца.

И снова путь по кишашим улицам, среди хаоса десяти тысяч невидимых лиц. Он зашли в курильню опиума. Это было длинное и большое здание, в два этажа, наполненное синим дымом. Стоял дух, похожий на запах жженных каштанов, глубокий, сильный, сосредоточенный, как удар гонга. В тумане можно было различить маленькие лампочки для опиума, точно души курильщиков. «Могильное курево, которое устанавливает между нашим воздухом и сновидением среднюю атмосферу, вдыхаемую посвященными в эти мистерии», — думал Клодель. Потом был рынок женщин. Как животные, выведенные на базар, на низких скамеечках сидели проститутки. Головы их были украшены цветами и жемчугом. Они были одеты в широкие шелковые блузы и просторные вышитые панталоны. Положив руки на колени, они сидели неподвижно, ожидая прохожих. Рядом со своими матерями, так же одетые, как они, и такие же неподвижные, сидели маленькие девочки.

Когда Клодель, пройдя двойным подземным ходом, из этой человеческой гущи прохожих, носильщиков, прокаженных, нищих, конвульсионеров вышел, наконец, в Европейский квартал, ярко освещенный электричеством, он говорил

себе:

«Точно так же, как существуют книги об ульях, гнездах, о колониях мадрепор, – почему не изучают человеческие города?»

Париж – столица царства, в своем равномерном концентрическом развитии множит образ того острова, на котором он был замкнут вначале. Лондон – это противоположение органов, он собирает и производит. Нью-Йорк – это конечная станция: это дома, выстроенные между пристанями прибытия и отправления, плотина, застроенная верфями и складами. Как язык, который принимает и распределяет пищу, как маленький язычок, лежащий в глубине гортани между двумя проходами, Нью-Йорк между двумя своими реками – Северной и Восточной – расположил на одном берегу на Long Island свои доки и склады, а с другой стороны через Джерсей Сити и через двенадцать железнодорожных линий, вытянувших свои амбары вдоль Гудзона, получает и отправляет товары всего Континента и всего Запада; активная точка города, целиком составленная из банков, биржи и контор, является как бы оконечностью этого языка.

А улицы китайских городов созданы для того, чтобы идти вереницей: в непрерывном ряду без конца и без начала каждый занимает свое место; это скважины, устроенные между домами, похожими на ящики, в которых вышибли один бок и где люди спят вперемежку со своими товарами».

«То, что больше всего отличает этот город, по улицам ко-

того я прошел только что, от всех других городов, виденных мною, – это отсутствие лошадей. Это исключительно человеческий город. Кажется, будто китайцы держатся правила никогда не прибегать к помощи животного или машины в тех случаях, когда работа может дать заработок человеку. Это объясняет и узость переулков, и лестницы, и выгнутые мосты, и дома без стены, и извивность этих проходов и коридоров. Город составляет одно сжатое целое, один промышленный пирог, сообщающийся во всех своих частях. Когда наступает ночь, каждый баррикадируется, а днем не существует дверей, т. е. таких дверей, которые можно запирать. У двери здесь нет официального значения – это только приспособленная дыра. Нет стены, которая через какую-нибудь трещину не давала бы проскользнуть тонкому и ловкому существу. Здесь нигде не встретишь широких улиц, необходимых для общего массового движения: это только собирательные коридоры – коллекторы, приспособленные проходы.

Я уношу с собою впечатление жизни тесной, наивной, беспорядочной, города одновременно и раскрытого и переполненного, единого дома, в котором живет многочисленная семья. Теперь я видел древний город, чуждый; современных концепций и напрасных устремлений, город, в котором человек живет, повинуюсь двойной неволе – инстинкта и традиции.

Нельзя ли установить специальные методы для его изучения? Геометрию улиц? Меру углов? Выкладки перекрест-

ков? Расположение осей? Все это движение разве не параллельно им? А все, что отдых и удовольствие, – не перпендикулярно?

Длинная книга...».

VI

Логика молитвы, логика храма, логика письма, логика садов, логика города – вот ступени посвящения в мистерии Востока, по которым шел Клодель. Теперь ему предстояло быть посвященным в логику смерти.

Он поселился в старой пагоде за городом, на вершине холма, посреди обширных кладбищ. Он так описывает путь к своему дому:

«Вы подымаетесь, вы спускаетесь, проходите мимо большого банана, который, как Атлас, мощно утвердившись коленом и плечом на своих искривленных суставах, точно готовится принять бремя неба: у ног его маленькая часовня, в которой сжигают все бумажки, отмеченные написанным словом, как будто приносят жертву письма суровому богу дерева. Вы поворачиваете снова и снова по извилистой тропинке, и вот мы вступаем, в страну могил. Вечерняя звезда, как святой, творящий молитву в уединении, видит, как солнце исчезает внизу ее под глубокими и прозрачными водами.

Печальная область, которую мы созерцаем при зеленоватом свете мутного дня, сплошь покрыта желтой и грубой

шерстью, как шкура тигра. От подошвы до гребня холмов, между которыми лежит наша дорога, и с противоположной стороны долины – другие горы, куда только глаз хватает, издырявлены могилами.

Смерть в Китае занимает не меньше места, чем жизнь. Усопший, как только он обратился в труп, становится вещью значительной и не внушающей доверия, мрачным покровителем, склонным вредить. Он – некто, кто пребывает здесь, кого надо примирить с собою. Связь между живыми и мертвыми развязывается с трудом, обряды остаются и вековечатся.

Сперва умершие в своих крепких гробах остаются долго внутри дома, потом их выносят на воздух или прячут в укромном месте, до тех пор, пока заклинатель мертвых не найдет области и места для могилы. Тогда начинают устраивать гробницу, с величайшей тщательностью, под страхом того, что дух, почувствовав себя в ней неудобно, не пошел бы бродить вне ее. Склепы высекаются в склонах гор в твердой и первобытной земле. И в то время, когда жалкие толпы живых теснятся в глубине долины в болотистых и низких впадинах, мертвые на просторе раскрывают свои обиталища к Солнцу и далям.

Могилы имеют форму омеги, начертанной по склону холма. Полукруг из камней обнимает покойника, и посередине вздымается небольшой горб, точно кто-то спит под одеялом: это земля, раскрывая ему свои объятия, принимает его в се-

бя, приносит его себе самой в жертву.

Спереди помещается табличка, на которой написаны титулы и имя, потому что китайцы предполагают, что известная часть души, остановившись, чтобы прочесть свое имя, пребывает над нею.

Все пространство земли, возвышающееся над грязью долин, занято -обширными и низкими могилами, подобными отверстиям замуравленных колодцев.

Я сам живу в этой области гробниц и каждый раз различными путями поднимаюсь на вершину холма, где стоит мой дом.

Город лежит внизу, на другом берегу Желтого Мина, который стремится свои буйные и глубокие воды между устоями Моста Десяти-Тысяч-Веков. Днем видно, как, подобные каменным закраинам могил, разворачиваются укрепления растерзанных гор, сжимающих город (голуби, которые реют над башней одной из пагод, дают почувствовать громадность этого пространства); видны двурогие крыши; два холма, покрытых деревьями, поднимаются между домами, а на реке скопления дровяных плотов и джонок с кормами резными, как иконы. Но теперь слишком темно; внизу огонь еле жалит сумерки и туман. По знакомой дороге, скользя между сенями могильных сосен, я прихожу к обычному своему месту. Это тройная могила, почерневшая от моха и от старости, вороненая, как стальные доспехи.

Я прихожу сюда слушать...

В китайских городах нет ни фабрик, ни экипажей: единственный шум, который слышен, когда наступает вечер и прекращаются стуки ремесл, – это звуки человеческого голоса.

Его я прихожу сюда слушать, так как тот, кто утратил интерес к смыслу слов, произносимых перед ним, может прислушиваться к ним ухом более чутким. Больше миллиона людей живет там: я слушаю, как это множество говорит на дне озера вечернего воздуха. Это говор стремительный и сверкающий, прорезанный неожиданными forte, похожими на звук разрываемой бумаги. Иногда мне кажется даже, что я различаю ноту и переливы, вроде того, как настраивают барабан, положив пальцы на определенные места. Различный ли шум встает над городом в различные моменты дня? Мне бы хотелось это проверить.

Сейчас вечер. Совершается огромный обмен новостей дня. Каждый думает, что говорит один: дело идет о столкновениях, о пище, о событиях в своем хозяйстве, в своей семье, в ремесле, в торговле, в политике. Отдельное слово не исчезает: оно вносит неисчислимые вариации в общий голос, с которым сливается. Освобожденное от той вещи, которую оно означает, оно существует лишь как непонятный звук, его сопровождающий, как восклицание, как интонация, как ударение. Существует ли слияние смыслов, подобное слиянию звуков, и какова грамматика этой общей речи? Гость мертвых, долго слушаю я этот ропот, этот шум языка живых.

И вот время возвращаться. Высокие колонны сосен, между которыми ведет моя дорога, углубляют тень ночи. Это час, когда светящиеся мухи становятся видимы».

VII

В эту древнюю, терпкую, замкнутую культуру, в которую, кажется, можно вступить только одним путем – через двери рождения, Клодель нашел свой собственный путь, ведущий через область смерти. Он нашел свою точку зрения на китайскую жизнь, на высотах, занятых гробницами, он нашел подходящее себе место пребывания – пагоду, окруженную кладбищами.

Ничто так глубоко и внутренне не понял он в Китае, как душу мертвых и отношение к ним живых.

Это было в праздник Седьмого месяца, когда земля вступает в сон и успокоение, когда с наступлением сумерек по темной реке отплывают священные барки, роняя в воду огни, когда флейты указывают путь умершим, удар гонга собирает их, как пчел, а вспышки пламени во мраке успокаивают и удовлетворяют их. Что могло быть более понятно ему, как не «деньги мертвых» – эти люди, дома и животные, вырезанные из тонкого картона – «выкройки жизни», которых требует умерший? Их сжигают в эти дни, чтобы они шли к ним.

Переводчик Эсхила и ученик Маллармэ, он всю жизнь претворил в слово, и слово не было ли для него «выкройкой

жизни» – «монетой мертвых»?

Смерть сделала ему понятным сон.

«Нет ничего необычайнее города в тот час, когда люди спят. Улицы кажутся аллеями некрополя; дома, которые укрывают сон, благодаря своей замкнутости кажутся торжественными и монументальными. То странное изменение, которое совершается над лицами мертвых, каждый испытывает во сне, в котором он погребен. Все молчаливо, так как этот час, когда земля кормит своим молоком, и ни один из детей ее не касается напрасно ее груди: и богатый, и бедный, и ребенок, и старик, и справедливеец, и преступник, судья и заключенный, и человек наравне со зверем, все вместе, как маленькие братья, – все сосут! Все тайна, потому что – вот час, когда человек причащается своей матери».

Эти слова дают нам в руки ключ ко всей сложной книге «Познание Востока», которая проникнута единым непосредственным чувством к питающей матери-земле. Картонные деньги мертвых в его руках оказываются самой настоящей реальностью жизни. Мать-Земля и причащение к ней человека сном, пищей, усталостью становится основной темой творчества Клоделя. Как далеко мы ушли от привычных экзотических «Chinoiseries» и других едких раздражителей вкуса, свойственных экзотике дальнего Востока. Китай у Клоделя, несмотря на все обилие и на всю реалистическую точность местных деталей и красок, встает для каждого, как его собственная древняя человеческая родина.

Мы прошли вместе с Клоделем первые ступени его посвящения в тайны Востока, испытаем же вместе с ним пафос посвященного. В час, когда «первая черта солнца просекает девственный воздух», выйдем вместе с ним на широкий и пустой простор и, оставив за собой неровную дорогу, направимся к горам через поля рису, табаку, бобов, огурцов и сахарного тростника. Надо идти долго.

«С плоского дна равнины я вижу горы, которые в солнечной славе восседают, как сто старцев. Солнце Духова дня освещает землю, ясную, и украшенную, и глубокую, как церковь. Воздух так свеж и ясен, что мне кажется, что я иду совсем нагой. Всюду мир. Перед путником раскрывается пространство приветливое и торжественное. Путь ведет по узким ремням земли, которые обрамляют рисовые насаждения. Я знаю, что с высоты эта равнина с ее водными полями похожа на старую церковную оконницу с неровными стеклами, заключенными в свинцовые ободки: холмы и деревни четко выделяются.

Путник идет по рисовым полям, по апельсинным рощам, через деревни, охраняемые у выхода большим бананом (это Отец, которому усыновлены все дети округа), а с другой стороны, около водопоя и выгонов, кумирней во имя гениев селения, которые – нарисованные на створках дверей, вооруженные с ног до головы, с руками на животе – косят друг на друга свои трехцветные глаза.

Банан здесь не охватывает землю своими руками, как его

братья в Индии, но выпрямляясь одним изгибом плеча, он подымает свои корни к небу, как связку цепей. Лишь только ствол приподнялся на несколько футов над землей, он старательно высвобождает свои члены, как рука, что несет перед собою захваченный в горсть пук веревок. Медленно выпрямляясь. это чудовище тянет, напрягается и тужится во всех позах усилия, столь тяжкого, что лопается его грубая кора, и мускулы вылезают вон из нее. Это и упоры, и наклоны, и извороты, и искривления поясницы и плечей, и напряжение поджилок, и системы подъемов и рычагов, и руки, которые расправляются и тянутся, точно хотят сорвать ствол с его гибких суставов. Это узел пифонов, это гидра, которая с остервенением вырывается из вязкой земли. Кажется, что банан приподымает всю тягу глубин и поддерживает ее всю системой напряженных членов.

...Неутомимый пешеход, проникательный наблюдатель длины теней, я не теряю ничего из царственной церемонии дня, пьяный видением, я понимаю все»...

VIII

«Моя рука лежит на бумаге и я пишу. И это ничем не отличается от работы шелковичного червя, сучащего паутину из листа, им пожираемого».

В глубоком уединении своей пагоды, окруженной кладбищами сотен поколений, написал Клодель свою трагедию

«Отдых Седьмого дня». Если «Познание Востока» – призма, которую он разложил на все тона солнечного спектра свои первые впечатления Китая, то «Отдых Седьмого дня» – это увеличительное стекло, которое, как в фокусе, сосредоточило все, что он пережил и понял, прикасаясь к этой древней, людной и все же первобытной земле.

«Отдых Седьмого дня» – это трагедия пищи и земли, трагедия растительных, древесных первооснов человека. Нарушена грань между мертвыми и живыми. Земля извергает своих мертвецов, и они приходят тревожить живых. Император Срединного царства, «живой и облеченный в крест тела своего», спускается в толщу земли – в подземное царство, чтобы спросить Императора Мертвых об обиде его. Он проходит по всем кругам Ада. «Земля – заимодавица: она дает людям пищу, а затем требует обратно их тела и вместе с ними пленяет ту частицу божественного огня, который тлеет в нем».

«Представь себе, что некто доверил тебе золото...», – говорит ему Демон. «Но этого мало... Представь себе, что ты дал бедняку в жены свою единственную дочь, а он отдал ее в публичный дом. Но и этого мало. Предположи, что человек таинственным образом передал тебе свою собственную жизнь. И все же это меньше, чем следует понимать. Знай, что владыка Небес создал тебя, дав тебе свой образ».

«Семя зла заложено вместе с алчбой пищи»... «Всякий кто ест – умрет».

Но когда Император достигает самого сердца зла – «горького слияния кощунства с Небытием», ему открывается тайна Искупления; он находится в той точке земли, где «Сатана лицом к лицу выносит Бога» и бытием своим свидетельствует Справедливость. Здесь равновесие мира восстановлено.

Император возвращается на землю, опаленный подземным огнем, «как обугленная головня, покрытая собственным пеплом». Лицо его стерто: он – одни уста, пришедшие возвестить день чаяния – отдых седьмого дня. (В Китае не существует недельного отдыха). Жезл в его руках расцвел и стал крестом: дух пересек плоть. Крест – это человек, стоящий прямо, как дерево, с молитвенно распростертыми руками.

Трагедия заканчивается безмерным гимном Земле: торжественная ясность плодоносящей земли, бытие в настоящем, апофеоз летнего заката над созревающими полями. «Успокоение, как после приятия пищи... Удовлетворение, как после объятия мужчины и женщины».

Идеологии Запада и Востока органически переплелись и сочетались в этой трагедии. Эсхил и Конфуций, Плотин и Лао-Тзе образуют тот уток, которым она выткана.

Она не является новым звеном в той цепи трагедии личности, основные этапы которой означены именами Гамлета, Манфреда, Фауста, Акселя..., она поворот трагического сознания бытия в иную сторону, она предтеча грядущих мистерий европейского духа. Пока же она стоит совершенно оди-

ноко среди искусства последнего века.

Такого сознания земли и своей сыновности до сих пор не было ни у кого на Западе. Но в книге «Познание Востока» есть еще более величественное «возглашение», обращенное Клоделем к земле Китая, и им я закончу свои слова о Клоделе.

«Я приветствую эту землю, подобную земле Ханаана, не играющим фонтаном придуманных слов, но безмерная речь подымается во мне, охватывая подошвы гор, как море коло-сьев, перерезанное тройным рукавом реки. Я наполняю собой межигорье, как равнина с ее путями. Все глаза поды-мая к вечным горам, я всесоборно приветствую честное тело Земли. Не только одежду ее я вижу теперь, но самые чресла ее и гигантское нагромождение членов. О, края чаши вокруг меня! От вас мы принимаем воды Неба, и вы – престол Приношения!

В это влажное утро, на повороте дороги, пройдя дерево и гробницу, я видел, как мрачное побережье, прегражденное внизу огнезарной чертой реки, вздымалось огромное, дымящееся молоком в белом полдне.

И как тело опускается сквозь влагу силой своего веса, в течение четырех неподвижных часов я погружался, чувствуя божественное сопротивление света.

Я стою посреди совершенно белого воздуха. Телом, которое не отбрасывает тени, я славлю оргию зрелости.

И весь день до самого заката не истощит моего славосло-

вия. В сумрачный час, когда по апельсинным лесам свадебный поезд с пылающими факелами провожает носилки жехниха, все мое существо порывается взрывом кликов и приветствий к пурпурному Знаку над мрачным кольцом дымящихся гор.

Я приветствую тебя – порог, – грубая очевидность надежды, нч-града неустыдившемуся человеку! Я простираю руки к выносу Даров мужественного света! Осенний триумфатор – листва над моей головой переплетена с маленькими апельсинами.

Но мне надо снова, еще раз отнести к людям это лицо, с детских лет обращенное к смерти, как лицо певца, который с полуоткрытыми губами, с сердцем, охваченным ритмом, со взглядом, сосредоточенным на нотах, ждет такта, чтобы вступить в хор».