

ПОЭТИКА АРТЮРА РЕМБО: В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ГЕРОЯ

А. А. Цуркан

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 28 октября 2010 г.

Аннотация: статья посвящена рассмотрению категории героического в эстетике Артюра Рембо. Автор отмечает, что на каждой стадии европейского социокультурного процесса существуют различия в интерпретации героического, обусловленные господствующими в эти эпохи представлениями о природе человека в отношении ограничений (детерминант) его бытия. При этом последние, как правило, связаны с истолкованием божественного. В поэтике Рембо статус героического обретается через последовательную деконструкцию объекта и связанных с ним ограничений. Эта установка может быть оценена как своеобразная реакция на избыточность европейского онтологического фундаментализма и метафизического мышления.

Ключевые слова: Артур Рембо, эстетика, героическое, французский символизм.

Abstract: the article gives coverage to the category of the heroic in the aesthetics of the French poet Arthur Rimbaud. One of the main conclusions here is that at every stage of European culture there are quite a few differences in the interpretation of the heroic largely dependent upon the predominant concept of human being in regard to the system of limitations of diverse nature which are imposed on man and often associated with the divine. In the poetry of the French symbolism (A. Rimbaud in particular) the status of the heroic is acquired through the steady deconstruction of object and therefore limitations of objectivity. In a way it is a sort of counteraction to the excesses of ontological fundamentalism deeply embedded in European mind.

Key words: Arthur Rimbaud, aesthetics, the heroic, French symbolism.

В весьма пестрой палитре культуры современной Европы (и той части человечества, которая осознанно, либо нет, но все же причисляет себя к европейскому культурному ареалу) весьма отчетливо просматриваются две тенденции: настойчивая, почти навязчивая картина апокалипсиса и не менее настойчивый поиск Героя. Креативный гений художников и дизайнеров Miramax и Paramount с завидным упорством выдает на-гора целую плеяду сверхлюдей, спасающих человечество от ужасов конца света: Терминатор, Бэтмен, Человек-паук или даже Джон Диллинджер, Джесси Джеймс. Где-то неподалеку и «наш ответ Керзону» – некогда преданный остракизму, а ныне причисленный к «лику святых» адмирал Колчак. Эти целлулоидные герои вершат правосудие, наказывают злодеев, защищают слабых, и на экранах американских и европейских кинотеатров льется рекой похожая на кетчуп красная краска вместо крови. Справедливости ради надо признать, что нет-нет, да и явится в этой ве-

ренице некто с претензией на что-то подлинное: Бред Питт в роли Ахиллеса, Колин Фаррел в роли Александра как некое ностальгическое воспоминание об истоках подлинно возвышенного, подлинно героического. Запад ищет своего Героя. По большей части это напоминает НЛПшную технологию «волшебная палочка»: если хотите получить желаемое, представьте его себе с максимальной степенью достоверности.

Однако за этой фантазмагорией эрзац-героев, присмотревшись, без труда можно заметить наличие серьезной проблемы: поиск своего героя всегда спровоцирован его отсутствием; налицо типичный пример компенсации, истоки которой необходимо прояснить. То обстоятельство, что Европа в глобальном и культурном смысле этого понятия взалкала, наконец, своего героя, как минимум, сигнализирует о наличии следующих проблем: 1) кризис этнокультурной идентичности европейцев перед лицом афроазиатской экспансии; 2) утрата смысла культурно-исторического творчества; 3) тоска по возвышенному (героическому), которое призвано реланимировать для европейцев в расширительном смысле этого понятия чувство непосредственной причастности к *history making*.

В современной России кризис героического ощущается, пожалуй, даже острее, чем в Европе. По-видимому, это объясняется утратой интереса и доверия к любой форме официальной идеологии и пропаганды и, как следствие, навязываемому ею в прошлом и настоящем пантеону лубочно-виньеточных героев и псевдогероев. Налицо кризис возвышенного, которое отторгается населением в пользу обыденного, удобного, сиюминутного. Впрочем, как и на Западе, здесь тоже можно отметить своеобразную эрзац-мимикрию героического – на смену официозному Александру Матросову приходит гламурная «светская львица». Все понимают комический, шаржевый, «одноразовый» характер такого «героизма» и, тем не менее, оказываются вовлечены в полемику вокруг него, подчас довольно ожесточенную, что также свидетельствует о своего рода тоске по подлинному герою, общественно значимым идеалам и ценностям, которые он бы воплощал. Таким образом, дефицит героического – это, пожалуй, то немногое, что действительно роднит современную Европу и Россию в условиях растущей полемики вокруг их этнокультурной идентичности перед лицом фактически торжествующего мультикультурализма.

На сегодняшний день не существует единой философски проработанной концепции героического. Все наблюдения на этот счет сводятся, главным образом, к этическим и социологическим спекуляциям, в которых больше пафоса и публицистики, чем усилий вскрыть онтологические истоки героического. По крайней мере, отчасти это объясняется тем, что героическое для своего осмысления требует адекватных средств, к числу которых относится скорее язык поэтических инсайтов, нежели кабинетная философская силлогистика. Впрочем, стоит заметить, что в европейской традиции существует ряд точек зрения на природу героического, которые не утратили своего значения и по сей день. Так, Вико связывает героическое с условиями гражданской жизни античного общества, создававшего героические мифы, которые были «... подлинными историями

героев и их героических нравов». Они считали пришедшую на смену античности эпоху заведомо нетворческой в силу изменения самой природы гражданственности.

Гегель относит героический век к периоду становления государства, считая, что с утверждением последнего героям не остается больше места. Карлейль говорит о процессе убывания героического в истории, одновременно усматривая в нем единственное спасение от безнадежности настоящего. «Я предсказываю, что мир снова станет *искренним*, станет миром верующих людей, будет полон героических деяний, будет полон героического духа. Тогда, и только тогда, он сделается победоносным миром» [1, с. 329–330].

Согласно Ницше, неморальность героя есть главная его отличительная черта; «белокурая бестия», находящаяся «по ту сторону добра и зла», однако еще только должна возникнуть на горизонте истории. Двадцать пять веков господства противоестественных ценностей, калечащих человека и превративших его в большое одомашненное животное, постепенно подходят к концу. В завершении этой дороги природное начало вновь проявляет себя в человеке. Наступает кризис старых механизмов снятия ресентимента, который более бессилён преодолеть «Плато-Христос». «Бог умирает», и это означает повсеместное распространение нигилизма, пессимизма и декаданса. Но они лишь симптом той зари, условия того освобождения, которое грядет как естественный и неизбежный результат развития европейского человечества.

Важно отметить, что Ницше не связывает наступление этой новой эпохи с восстанием рабов. По его мнению, любое массовое движение нивелирует и стандартизирует людей. Его критика демократии в этом смысле вполне соответствует платоновской и покоится на тех же основах. «Центральный пункт ницшеанской революции – освобождение и возвышение индивида, воссоединение его с природой, завоевание им максимальной способности к творчеству и одариванию. <...> Цель Ницше – не растворение индивида в безликой массе, а демассификация индивида, развитие всех его способностей до уровня сверхчеловека. Но он лишь на первый взгляд рупор и «возгонщик» индивидуалистических тенденций.

Его форсирование индивидуализма имеет более высокую и тяжкую цель – преодоление индивидуализма. Но не через регрессию на уровень стада за счет нивелировки и деградации индивида. А, напротив, преодоление индивидуализма путем максимального личностного роста человека. Задача Ницше в том, чтобы человек вырос до масштабов Космоса. Вот его антропологическая революция. Вот его проект будущего» [2, с. 664–645]. Такова «позитивная программа» европейского нигилизма с точки зрения Ф. Ницше. «Он знал, что массы после кровавых неистовств будут вновь загнаны в подполье жизни, а их ресентимент в итоге возрастет на порядки. Ведь как только массы побеждают (и в этом вся ирония истории), их победа оборачивается разгромным поражением» [2, с. 647].

В марксистской традиции герой перестает быть самостоятельным субъектом истории и становится функцией «народных масс». «Коммунисти-

ческое начало, – говорил А. В. Луначарский, – исходит из коллективно-героизма: отдельную личность оно признает только тогда, когда есть уверенность, что личность все свои дарования бросила на общее дело, отказалась от личных затей и идет в ногу с хорошо понятой действительностью. Такую личность пролетариат ценит, любит, такая личность не противоречит дисциплине» [3, с. 44].

С нашей точки зрения, содержание героического есть движение от человеческого к сверхчеловеческому. Его можно считать одним из проявлений тоски человека по божественному как состоянию вне всякой внешней и внутренней детерминации и проистекающих от нее ограничений. Эволюция героического в европейской культурной традиции носит диалектический характер и подчинена триединой ритмике отрицания отрицания. Скажем, имманентный характер божественного в античности повлек за собой возникновение феномена героического как богоуподобления (Геракл, Александр, Цезарь). Затем последовало преодоление божественного через его замещение философской метафизикой с последующим отказом от нее в рамках античного скептицизма и нигилизма и полным погружением в сферу обыденного. Истончение героического начала в античности повлекло за собой утверждение нового истолкования божественного, каковым стало божество в христианской традиции.

Утверждение христианского религиозно-духовного комплекса в эпоху Средневековья, в свою очередь, на новом диалектическом витке повлекло за собой возникновение феномена новоевропейского героизма, который, в свою очередь, привел к торжеству атеизма, материализма, нигилистической тоске по дохристианскому мифу и в конечном итоге породил атмосферу новоевропейского пантрагизма. Смерть христианского Бога от руки новоевропейского героя повлекла за собой новое погружение в сферу обыденного, выход из которого пока еще не вполне ясен. Тем не менее, наличие кризиса героического в совмещенной европейской культуре, тема пантрагизма, пронизывающая основные культурные феномены новой и новейшей Европы, – все это в совокупности позволяет утверждать, хотя бы на уровне предощущения или интуиции, некую грядущую перспективу нового обретения божественного, той его версии, которая должна прийти на смену христианскому божеству. Акт преодоления героем необходимости сопровождается не только колоссальным всплеском экзистенциальной свободы, но и ниспровержением прежних стереотипов восприятия реальности. По существу это акт десакрализации последней, тех норм, ценностей и стереотипов поведения, которые прежде ассоциировались с порожденными необходимостью ограничениями. Десакрализация реальности как следствие героического действия содержит в себе определенный нигилистический подтекст и создает условия для эмансипации индивида.

Таким образом, сущность героического состоит в попытке преодоления крайних форм ограниченности человеческого бытия, выступающих как необходимость по отношению к его экзистенции и тем самым – в попытке реализовать свою свободу. Последнее только и возможно как протест и преодоление необходимости. Истолкование свободы как принятия (осо-

знания) необходимости является имитацией свободы, формой «мягкой», опосредованной зависимости субъекта. Будучи по сути своей протестным сознанием, героическое выступает против таких форм ограниченности, которые затрагивают сущность самой человеческой природы, выступают по отношению к ней в роли всеобщих и необходимых детерминант. Речь идет о пространственно-временной ограниченности, квинтэссенцией которой выступает смерть, а также о дихотомии «фатальность – случайность», которая раскрывается в переживании индивидом абсурдности собственного бытия, как и бытия вообще.

В зависимости от нравственной маркировки необходимости и ее позитивной или негативной оценки внешним, обыденным, негероическим сознанием героическое выступает в двух ипостасях: как положительное и как отрицательное (антигерой). С точки зрения самого субъекта героического, творца героического поступка, нравственная оценка последнего либо вовсе несущественна, либо формируется *a posteriori*, после того, как конфликт с необходимостью завершён и сознание перестало быть героическим. Это объясняется тем, что для выяснения моральной оценки необходима известная степень отрешенности от конфликта, невовлеченности в него, без чего невозможна рефлексия над его результатом. Следует иметь в виду, что характер нравственной оценки героического действия предикативен по отношению к последнему. Поскольку героический конфликт затрагивает предельные основы человеческого бытия, прежде всего отношения жизни и смерти, так сказать, в чистом виде, для каких-либо оценок в самом процессе совершения героического поступка не остается никакой возможности, ибо действие субъекта поглощает его всецело. Оценка героя по большей части дело рук не героя, но толпы. Решающим для возникновения героического конфликта фактором является переживание индивидом необходимости как избыточной, а ее прессинга как невыносимого.

Пожалуй, главная отличительная черта героического заключается в том, что в ходе героического действия человеческое становится сверхчеловеческим, выходит за рамки обыденного, приобретает титанические черты и масштаб и, как следствие, широкий общественный резонанс. В этом качестве героическое и его носитель – герой – фиксируются в исторической памяти с течением времени, подвергаясь мифопоэтической обработке, выявляя архетипические черты. Вторая важная особенность героического – заведомая недостижимость для других людей того уровня сверхчеловеческого, который был достигнут в ходе героического действия. В обыденном сознании и исторической памяти герой остается таковым, пока его подвиг не превзойден. Таким образом, героическое следует отличать от иных проявлений мужества, лежащих всецело в плоскости обыденного и не имеющих архетипического характера. Поэтому проекцию героического на сферу обыденного, столь популярную в массовой культуре, вряд ли можно считать оправданной. По-видимому, решающим штрихом в психологическом портрете потенциального героя является свойственный ему и в мирное время неконформизм, некая внутренняя готовность к протесту.

Не следует сбрасывать со счетов и коэффициент ригористичности внешних ограничений, например, в части, касающейся религиозных или иных запретов: чем он выше, тем больше вероятность героического протеста.

Итак, героическое действие есть попытка выхода за пределы необходимости, способ «присвоения» божественного, пребывание «по ту сторону» всякой детерминации, своеобразный скачок из «царства необходимости в царство свободы». Невозможность для героя укоренить себя в искомом состоянии («смерть героя» в буквальном и фигуральном смыслах), однако, не проходит бесследно. Она вызывает к жизни трагедийное переживание последней, которое, в свою очередь, предшествует философской рефлексии в отношении самой трагедии, когда герой становится трагическим героем. Именно трагедийное переживание ограниченности человеческой природы, самого бытия человека на Земле, его неспособности укоренить себя в божественном, изменив всецело свою сущность, лежит в основании философии, наступающей *a posteriori*, по отношению к героическому действию. Недаром в Греции на смену веку героев приходит «железный век» пахарей и философов. Эта рефлексия за редким исключением заканчивается, так или иначе, капитуляцией перед божественной необходимостью, чей мистический религиозный смысл выхолащивается в контексте философского дискурса настолько, что само божественное оказывается замещено его философским аналогом. Дегероизированная «одномерная» реальность перестает быть интересной и для самого философствующего субъекта. Наступает эра обыденного, в которой с течением времени все отчетливее становится тема тоски по божественному, в котором мнится освобождение от заскорузлости существования и по герою, который должен указать этот путь. Гегелевская спираль, таким образом, готова совершить свой новый виток.

С нашей точки зрения, адекватное истолкование героического в рамках античного культурно-исторического комплекса возможно лишь с учетом свойственного дохристианскому сознанию восприятия божественного, поскольку именно в уподоблении божественному и заключается сущность героического акта. Какие же именно аспекты божественного имели здесь значение? Прежде всего, пантеизм и политеизм, которые в рамках свойственных античности абсолютного космизма и универсализма (А. Ф. Лосев) вели к утверждению субстанциального единства божественного и земного (человеческого), разница между которыми носила скорее иерархический, количественный, нежели субстанциальный (качественный) характер, а непреодолимой границы между ними и вовсе не существовало. Пантеизм и политеизм античности как психологически наиболее комфортные и щадящие формы религиозности открывали поистине необозримые возможности для сближения индивида и божества с разной степенью приближения к последнему – от более или менее случайных контактов до апофеоза героя (Геракл) или царя (Александр).

Другая важная черта божественного в Античности – почти всецелое восприятие такового в аспекте Силы, Могущества, Бессмертия, а позднее – на олимпийском этапе развития религиозно-мифологического сознания – еще и Красоты. При этом, что весьма важно, красота понималась сугубо

геометрически, как возможно более полное соответствие интуиции меры, имевшей таким образом внешне-эстетический, формально-числовой характер и не несшей сколь-нибудь значительного этического содержания. Насыщение последним, отождествление категорий нравственного, благого и прекрасного и даже нарочитое пренебрежение внешнеэстетическим в пользу внутренней «духовной» красоты характерны лишь для позднеантичной эклектики в лице отдельных ее представителей, например Эпиктета, и отражает кризис внешнеформальных аспектов античной цивилизации, нарастание в ней варварско-хаотического элемента.

Боги классической Греции морально индифферентны, более того они амбивалентны, то есть органически сочетают в себе черты прекрасного и уродливого, являются источником как созидания, так и разрушения. Подражая им, античный герой проявляет такое вопиющее безразличие к морали, что его поступки часто граничат с откровенным аморализмом. Скажем, хитроумие Одиссея, сына Лаэрта и внука Автолика, который был сыном бога Гермеса, покровителя всякого рода проходимцев и хитрецов, вполне предосудительное с точки зрения христианской нравственности, становится чуть ли не главным признаком его богоизбранности. Именно он – правнук покровителя лгунов Гермеса – надумил ахейцев построить «Данайский дар» – коня – и преподнести его доверчивым троянцам. Взятие Трои таким образом – поступок весьма некрасивый, если оценивать его через призму христианских представлений о нравственном и прекрасном. Однако в Греции он не вызывал видимого осуждения. Аналогичным образом оценивалось и, скажем, убийство Рема его братом-близнецом 21 апреля 753 г. до н.э. в день торжественной закладки Города, когда был очерчен его *romerium*. Что же касается жестокости к варварам со стороны Александра Великого или Цезаря, то она и вовсе ставится им в заслугу как похвальное или, во всяком случае, нормальное деяние, масштаб которого был, несомненно, признаком их величия и божественности.

Стремление к возможно полному уподоблению божеству в аспектах Силы и Могущества формирует в Античности своеобразный эстетический канон героического. Он телесен и статуарен, как всё в греко-римской культуре, направлен на достижение эффекта воплощенного величия и визуализации могущества при почти полном отсутствии внутренней рефлексии. Античному герою не свойственно самоуглубление или переживание сомнений. Он как будто стыдится их и тщательно скрывает, поскольку именно эти состояния сознания выдают в нем то, что более всего он стремится преодолеть, а именно – человеческую природу. Героизм в античности – это не сила мысли философа и тем более не глубинное самопознание в рамках аристотелевской *bios theoretikos*, но, прежде всего, овеществленное могущество, зримый результат титанических усилий, будь то держава Александра и череда основанных им на всем протяжении ойкумены Александрий, возведенный Цезарем Храм Венеры *Genetrix* или Триумфальная арка императора Тита.

Сверхзадача героического акта греко-римской традиции – в буквальном смысле слова апофеоз (обожествление героя), стяжание им вечного

блаженства и бессмертия в сонме олимпийских богов. Это явление в Античности было не таким уж редким, как в легендарную эпоху (Геракл), так и в историческую (Александр, официально признанный тринадцатым олимпийским богом). Начиная с Цезаря, в императорскую эпоху апофеоз стал почти нормой.

Применительно к христианскому культурно-историческому комплексу в Европе (разумеется, речь идет, прежде всего, о средневековом христианстве) вряд ли можно говорить о героическом в подлинном смысле этого слова. Героическое есть, прежде всего, титаническое; богоборческий аспект преодоления необходимости имеет здесь ключевое значение. Поправание запретов (ограничения, имеющего сакральный статус, ради того, чтобы порвать «цепь необходимости») с неизбежностью приводит индивида в состояние трагического по своей сути конфликта с божественным, символизирующим и санкционирующим эту необходимость как источник последней. Трагический характер этого конфликта как раз обусловлен тем, что разрыв с божественным означает и утрату смысла, в нем заключенного. На какое-то время трагический герой становится онтологически, вселенски одиноким. Это пребывание вне всякой правды, вне привычного, но такого отвратительного теперь смысла (Прометей, Эдип, Антигона) чаще всего ведет к гибели героя. Однако если последний находит в себе духовные силы осознать, что, поправ извне навязанную ему необходимость, он выносит себя «по ту сторону добра и зла» и отныне сам является творцом и законодателем новых смыслов, трагедия героя заканчивается его апофеозом. Поправ старых богов, он сам становится богом. Очевидно, всё это пребывает в вопиющем противоречии с христианской системой ценностей, идеалов и стереотипов поведения. Квинтэссенция последних – пацифизм, терпимость, смирение – призывает грешников принять мир таким, каков он есть, пострадать ради «спасения души». Капитуляция в отношении действительности компенсируется здесь глорификацией образа мученика, фигура которого не трагична, ибо он знает смысл собственного мучения и ни в коей мере не осуждает таковое, и уж тем более Того, кто судил ему эту участь.

Возникает вопрос: а героична ли она? На наш взгляд, феномен христианской святости (мученичества) не содержит в себе ровным счетом ничего из той парадигмы героического в подлинном смысле этого слова, которую мы очертили выше. Поэтому напрашиваются два возможных решения этой проблемы: либо признать эту парадигму недостаточной и пойти на расширение семантики в определении понятия героического, рискуя окончательно утратить всякий его смысл, либо отказаться от оценки христианского мученичества как героического акта. По нашему мнению, второе правильнее и предпочтительнее. Именно «негероичность» христианства при всем обилии подвигов «во имя Христа» ведет к социокультурной маргинализации этой религии, заставляя ее последовательно сдавать позиции в бывшей цитадели христианства – Европе, сначала (в эпоху Нового времени) неоязычеству, а сейчас исламу, сектам всякого рода, а чаще всего откровенно безразличному атеистическому сознанию обывателя.

Парадоксальная для христианства ситуация заключалась в том, что, не будучи героичным само по себе, оно стимулировало реанимацию героического в эпоху Ренессанса и Нового времени в степени, прямо пропорциональной ригоризму христианской запретительно-регламентирующей составляющей. Таким образом, сущность героического в Новое время можно усмотреть в протестном движении против любой формы европейского традиционализма, прежде всего католической церкви и абсолютной монархии. Другая важная особенность новоевропейского героизма в сравнении с античным заключается в беспрецедентно широком спектре проявления героического в культурной и социальной практике, его полифонии, а также своего рода «демократизации» героя. Теперь это не аристократ, культивировавший в себе *arete*, а выходец из третьего сословия, приверженец идеалам *Liberté, Fraternité, Égalité*. Проявление героически протестного, богоборческого сознания мы в избытке находим и в философии, и в науке (например, Бруно), и в искусстве (итальянские титаны Ренессанса, прежде всего Микеланджело), и в социально-политической практике (Робеспьер, Дантон, Марат и т.д.), и на военном поприще (Наполеон). Последний по праву стал своеобразной эмблемой героического в Новое время (своеобразной разновидностью демократического монарха).

Вместе с тем, по нашему мнению, следует признать, что наряду с указанной полифонией героического другой его важной характеристикой в Новое время является вполне отчетливо присутствовавший в нем элемент трагедийного мироощущения. Создается впечатление, что новоевропейский герой, всячески пытаясь сломать ограничивавшие его стереотипы прежнего традиционализма, словно боится вновь обретенной свободы и даже стыдится ее. Дерзая замахнуться на очень многое, прежде бывшее доменом христианского Бога, он тут же хватается за фалды и отгаскивает прочь, чтобы сохранить видимость христианской *comme il faut*. Несмотря на всю богоборческую дерзость, подспудно ему не хватает уверенности в правоте совершаемых деяний, свойственной подлинному герою. В новоевропейском герое слишком много саморефлексии, сомнений. Наконец, он слишком склонен к самооправдыванию.

Пожалуй, главная причина этого в том, что новоевропейский героизм – фундаментально христианское явление, своего рода инобытие христианско-ортодоксального сознания, которое, хотя и находится в атеистически богоборческой оппозиции к своему истоку, никогда не теряет с ним связь. Отсюда характерный для новоевропейского героя комплекс вины, нечистой совести, «двоемирия», в полной мере воплотившийся в поэзии и прозе европейского романтизма (Байрон) и символизма.

При всей своей нигилистичности новоевропейский герой все же христианин и страшно мучается от невозможности «пить одновременно из двух чаш» (Д. Мережковский). Его бунт заканчивается усталостью и конформизмом, а не обретением олимпийского спокойствия, как в Античности. В самой избыточности пафоса ниспровержения христианства, его ценностей и постулатов сквозит неуверенность в своей правоте разрушителя, скрытое желание оправдаться перед лицом оппонента, недопусти-

мое для подлинного героя. Неудивительно, что этот половинчатый, часто компромиссный героизм подчас делает жалким и карикатурным самого новоевропейского героя. Таков Робеспьер, такой и отставленный от короны Наполеон, в котором явственно прослеживаются черты христианского мученика. Вожде ленный прыжок из «царства необходимости» в «царство свободы» здесь явно не состоялся. Взамен последнего была создана его либеральная мягкая версия. Так и не став в полной мере сверхчеловеком, новоевропейский герой с успехом переродился в мелкого лавочника, уважаемого рантье, чей бунт оказался «бурей в стакане воды». Марат стал Мерсо, Наполеон – сартровским Рокантемом. Этому способствовали трагическая неуверенность новоевропейского героя в своей правоте, некое внутреннее сомнение в том, «может ли тварь дрожащая иметь право». Если трагизм античного героя заключался в его неспособности сохранить себя «по ту сторону добра и зла», не расставшись при этом с жизнью, то трагизм героя Нового времени заключается в боязни начать само движение в этом направлении. Трагическое здесь приобретает хронический характер, а философская рефлексия, возникшая на его основе, отличается обостренным переживанием утраты героя.

Одна из попыток заполнить этот пробел была осуществлена в рамках творчества французских символистов, прежде всего в поэзии Артюра Рембо. Среди причин возникновения феномена французского символизма исследователи обычно называют обстоятельства, имеющие конкретно-исторический и общекультурный характер, в частности падение Парижской коммуны. «Il apparaît comme le résultat logique d'une série d'évolutions aussi bien sociales qu'esthétiques Premier: le climat intellectuel, qui est encore marqué par la défaite de 1870 et les remises en cause qu'elle a provoquées; la Commune, d'autre part, n'est que le signe le plus voyant d'un ébranlement de l'ordre social et de ses certitudes: son échec même marquerait peut-être l'impossibilité d'inscrire dans la réalité l'utopie d'un salut révolutionnaire. Ce qui domine en tout cas, c'est une vision noire et parfois catastrophique de l'Histoire, qui peut expliquer, peut-être, un grand retour vers l'intriorité ou le rêve»*.

Однако, на наш взгляд, существенны и более глубокие основания этого явления – прежде всего, реакция на экспансию рационалистического стиля мышления, тот онтологический фундаментализм, который нашел свое наивысшее выражение в знаменитой формуле Гегеля «всё действи-

* Он представляется логическим результатом серии изменений, сколь социальных, столь и эстетических. Прежде всего сам интеллектуальный климат был еще отмечен поражением 1870 г. и последствиями, которые оно повлекло; с другой стороны, Парижская коммуна, бывшая очевидным признаком потрясения социального устройства и гарантий, с ним сопряженных: сам ее провал, быть может, обозначил невозможность реализации революционной утопии. В любом случае господствующими становится мрачное, подчас катастрофическое видение истории, что, вероятно, может объяснить великое возвращение к исследованию внутреннего мира, возвращение к мечте. Histoire de la littérature française / Sous la direction de Daniel Conty / XIX^e siècle. 1851–1891. P. Larousse, 2000. P. 579.

тельное разумно, всё разумное действительно». Метафизическая парадигма сознания, восходящая к парменидовско-платоновским образцам и многократно усиленная в рамках христианского дуализма, привела к тирании рациональных концептов и схем, пресловутых «идей» в отношении «вещей» и самого человека. В результате единичное, особенное, неповторимое оказалось принесено в жертву необходимому и всеобщему. Эстетика французского символизма была своеобразным, хотя далеко не единственным ответом на избыточный онтологизм, схематизм и рациональность Нового времени. «Впрочем, ни антропоморфизм, ни пантеизм, ни обычная религиозность, ни мистицизм, ни оккультизм не являются обязательной принадлежностью символистского мироощущения. Символизм может быть безрелигиозным или даже антирелигиозным, о чем свидетельствует творчество четырех крупнейших поэтов XIX в., составивших славу французского символизма, – Бодлера, Верлена, Рембо и Малларме. Первый из них (Бодлер), взыскуя Бога, эстетическое наслаждение извлекал более из собственного «сатанизма», второй (Верлен) нашел утешение (хотя и не успокоение) в вере слишком поздно, третий (Рембо) был «боготступником», а четвертый (Малларме) – вообще атеистом. У мира есть смысл (совсем не обязательно сверхъестественный «замысел»), и человек к этому смыслу причастен, – вот миросозерцательное зерно, из которого способна вырасти символистская литература или, по крайней мере, символистские мотивы в творчестве того или иного поэта» [4, с. 14].

Одним из наиболее ярких и самобытных представителей этого поэтического направления стал Артюре Рембо (1854–1891), поэт, чье творчество было знаковым явлением в развитии новоевропейской французской литературы, удостоившийся похвал самого Виктора Гюго, который называл его «Шекспир-дитя». Рембо стал провозвестником тех тем, которые найдут свое закономерное и предсказуемое развитие в творчестве французского экзистенциализма уже в XX столетии. Трудно сказать, что оказало решающее влияние на формирование мировоззренческих установок Артюра Рембо, его поэтического облика: то ли принадлежность к провинциальной буржуазии (родился в захолустном городишке Шарлевиль на северо-востоке Франции 20 октября 1854 г.), то ли развод родителей (отец, капитан Федерик Рембо, окончательно расстался с семьей в августе 1860 г.), то ли сложные отношения с матерью (известно, что трижды Рембо сбежал из дома – 22 августа, 7 октября и 25 февраля 1870 г., много позже, когда после ампутации правой ноги по поводу саркомы в Марсельском госпитале Рембо скончался в возрасте 37 лет 10 ноября 1891 г., мать фактически отказалась ухаживать за ним, пока он был болен, оставив его всецело на попечение сестры. Или виной всему врожденный неконформизм этого «путника в башмаках, подбитых ветром» (Поль Верлен). Оставим исследование этой темы филологам и психоаналитикам, важно другое – всё многообразие поэтических инсайтов Рембо вместили всего несколько лет – с 1869 по 1873 г., когда девятнадцатилетний «ясновидец» навсегда оставил поэзию, чтобы вплоть до

своей смерти целых 18 лет, половину жизни, прожить обывателем – негоциантом, торгующим колониальными товарами. Вместе с тем за три года серьезного занятия поэзией «поэт-подросток» прошел «... путь, вместивший в себя три века французской поэзии – от классических «александринов» до верлибра и «стихотворений в прозе», предвосхищавших эксперименты сюрреалистов» [5, с. 200].

Общая тональность поэтики Артюра Рембо такова, что где явно и отчетливо, а где скрыто и полунамеком, но почти повсюду в его творчестве опознается одна единственная главенствующая тема, один рефрен: подлинное освобождение может быть достигнуто лишь в том случае, если будет разрушена, подвергнута деконструкции сама первооснова необходимости, а стало быть, больших и малых ее проявлений, сам мир объективации, само бытие, груды навязших в зубах форм, таких привычных и понятных до омерзительности. В этом и есть квинтэссенция и сверхзадача героя у Рембо – последовательно, как детский дом из кубиков, демонтировать ту сотканную из стереотипов (любовь, красота, добродетель, etc.) конструкцию, при этом уловить, рассмотреть в ее прогалинах то единственное, что дарит подлинный покой и освобождение, божественную неизменность, вечную перфектную реальность небытия. Сверхчеловеческое в герое лишь прелюдия, необходимое условие к сверхбытийному, а сам герой – существо, способное по своей собственной воле перестать существовать, перестать быть, способное легко пересечь эту пугающую простых смертных грань. Лишь перестав зависеть от бытия, индивид обретает подлинную свободу, поскольку там, где есть связанность форм, нагромождение столь ненавистных Рембо фетишей, их уплотнение и непрозрачность, может быть только лицемерие и обман на тему свободы («осознанная необходимость»).

Пожалуй, даже христианского Господа Бога он ненавидит не за ханжескую мораль Его слуг, а за Его претензию не оставить человека в покое и после смерти, не выпустить его из онтологического карцера и тогда, когда истекает срок его тюремного заключения и заключенный получает законное право на свободу, претензию владеть человеком всецело и навсегда.

Знает ли Рембо, что в своем поиске героя, в своем движении от противного (во всех смыслах этого словосочетания) он взыскует небытия, аннигиляции героя после того, как, «философствуя молотом», он покончит с заскорузлостью бытия? Вряд ли, ибо любое осознание есть мышление в понятии, то есть метафизический плен, эйдетическая сущность универсальных форм, противная самой сути Рембо, их ограниченность и ограничения. И всё же, несмотря на нарочитую разорванность его клочкообразного визионерства, свободное спряжение заведомо неспрягаемого, его поэзия содержит в себе все признаки НЛП-программы, ибо, единожды приучив себя видеть жизнь глазами его Венеры Анадиомены, поэт подспудно, подсознательно будет искать освобождения от жизни, ранней смерти, даже прикинувшись примирившимся. И не удивительно, что он ее так скоро найдет.

Контур героического прочерчен Рембо неотчетливо, неявно, почти апофатически, через отрицание всего того, из чего скроены декорации самого существования. Это своеобразное «стиховычитание» обыденного, переживание последнего как тягучей массы, из которой, как из первобытного месива, рождаются формы вещей, людей, чтобы по истечении времени в ней раствориться. Они прямо предваряют аналогичные ощущения сартровского Роконтена из знаменитого романа «Тошнота». Недаром эпитет «слиноотделение» является одним из наиболее распространенных в поэтике Рембо, своеобразным символом той тягучей и вязкой массы, из которой слеплено само мироздание. Кажется, исподволь копившаяся в нем усталость от бытия, его предсказуемой пошлости и банальности оказалась столь велика, что исчезает последняя надежда на Чудо, явление красоты, примиряющей человека с самой жизнью. И даже немного хрестоматийная, словно из школьного сочинения, Античность и ее боги оказываются лишенными способности спасти человека в этом мире. Язычество Рембо по-ученически наивно, приторно, соткано из превосходных степеней чего-то, напоминающего позднюю римскую поэзию, например, Клавдия Клавдиана. Однако за этой деланной чрезмерностью восхищения языческим пантеоном без труда можно рассмотреть побудительный мотив поэта: до какой же степени ему должно было надоеть христианство, чтобы так писать о язычестве.

Круг претензий Рембо к христианскому Богу весьма обширен. Уже в раннем стихотворении «Подарки сирот к Новому году» он упрекает Творца за то, что Тот, если Он вообще есть, допускает страдания невинных. Извращенный характер любви к маленькому человеку, ребенку, слезинка которого, как мы помним, стоит дороже всего счастья человечества, в том и заключается, чтобы беспрестанно подвергать мучениям объект любви. Божественная ловушка существования, в которую как в мышеловку человек пойман от рождения, помимо своей воли – вот что есть главный источник его страдания, к которому приговорен виновный (если можно вообще говорить о вине того, кто не есть *causa sui*), но еще более – невинный. Эта тема заброшенного в мир дитя находит продолжение в стихотворении «Потрясенные»: подвал, вьюга, одетые в лохмотья шесть малышей и пекарь, что замешивает тесто, как обетование счастливой сытой жизни. Символика Рембо вполне прозрачна: здесь и реминисценция на тему поклонения волхвов, и евангельская мифологема пира, на который «много званых». Обещанное пиршество жизни чем-то схоже с гигантской театральной постановкой, где Бог – комедиограф. Есть протагонист, хор и зрители, вовлеченные в действие помимо их воли, и сквозящая во всем ирония (вспомним, ключ к разгадке кода «Божественного творения» – это Сикстинская фреска Микеланджело с аналогичным названием). И только зрителям кажется, что вся эта вселенная всерьез и что они на самом деле могут рассчитывать на бонусы в виде вечной жизни по окончании представления. Божественный комедиограф устал, ему наскучило это действо. Божественное величие прямо пропорционально ничтожеству человека, а Его обетование – людской доверчивости, граничащей с глупостью. В ко-

нечном итоге каждый имеет такого Бога, которого он заслуживает, ибо божественное – только зеркало, в котором индивид пытается разглядеть свои черты: герой – щит Ахилла, плотник – деревяшку и гвозди, а шарлевильский рантье – кипу облигаций Второй империи.

Означает ли это, что Бога нет? Не обязательно. Скорее, с точки зрения Рембо, это означает, что мы Его неправильно поняли. Комедийный шарж под названием «экзистенция» мы опрометчиво приняли за торжественно-пафосную оду радости. Как следствие, море страдания, лицемерия и глупости, практически не отличимых друг от друга. В этом смысле показательно стихотворение-манифест «Первые Причастия». Поражает уже мизансцена, и далее величайшее Таинство христианства оказывается для Рембо осквернением самой жизни:

Vraiment, c'est bête, ces églises des villages
Où quinze laids marmots encrassant les piliers
Écoutent, grasseyant les divins babillages;
Un noir grotesque dont fermentent les souliers:
Mais le soleil éveille à travers les feuillages
Les vieilles couleurs des vitraux irréguliers.
(«Les Premières Communions»)*

Казалось бы, столь уничижительная, откровенно нигилистическая оценка Бога должна была бы в качестве антитезы повлечь за собой глобализацию человека, однако этого не происходит. «Божья тварь» удостаивается не менее беспощадной отповеди, чем сам Творец. По существу, один стоит другого. Вот несколько примеров:

Noirs de loupes, grêlés, les yeux cerclés de bagues
Vertes, leurs doigts boulus crispés a leurs fémurs
Le sinciput plaqué de hargnosités vagues
Comme les floraisons lépreuses des vieux murs;
Ils ont greffé dans des amours épileptiques
Leur fantasque ossature aux grands squelettes noirs
De leurs chaises; leurs pieds aux barreaux rachitiques
S'entrelacent pour les matins et pour les soirs!
(«Les Assis»)**

* Церквушки в деревнях, какая глупость, право!

Собрав там дюжину уродливых ребят,
Гротескный поп творит молитву величаво,
И малыши за ним бормочут невпопад;
А солнце сквозь листву пробилось, и на славу
Цветные витражи над головой горят. (Пер. М. Кудинова)

Все переводы из: *Рембо А. В Зеленом Кабаре. М., 2007. Все оригинальные тексты А. Рембо цит. по: Rimbaud A. Oeuvres poétique. – Paris : Gallimard, 1968. – 184 p.*

** Рябые, серые; зелеными кругами
Тупые буркалы у них обведены;
Вся голова в буграх, исходит лишаями,
Как прокаженное цветение стены;

Было бы большим заблуждением видеть в этих строках лишь выражение пресловутого классового подхода, осуждение представителем богемы всякого рода «буржуазности» и мещанства. Кажется, менее всего Рембо озабочен поиском сословно-классового контекста своих героев. «Бедняк», «мещанин», «человек-конторка» для него не сословные, но экзистенциальные определения, грани этой самой экзистенции, через которую проглядывает его, так сказать, родовая суть. Кому-то покажется, что это типичный пример мизантропии *Le Poète maudit*. И хотя, на наш взгляд, здесь гораздо больше не ненависти и протеста (и тем более желаниа что-то улучшить), а усталости и даже безразличия в отношении «венца творения», которое на самом деле, несмотря на постоянное лицедейство, всегда предсказуемо, банально и, в общем, однообразно. Вместо пафоса восклицания с юных уст поэта будто слетает усталый вздох: если таков «образ и подобие», то каков же тогда оригинал? Быть может, всё дело в том, что этому «человеку-конторке» не хватает Красоты, Любви? Но и здесь, как оказывается, у Рембо нет особых иллюзий. В отличие от своего русского современника он вовсе не был убежден в том, что красота способна кого-то спасти, поскольку спасение предполагает как минимум гипотетическую возможность перехода в лучшее состояние, некую Эволюцию человеческой природы. Но в этом поэт как раз и не убежден. «Нас возвышающий обман» эстетического все-таки остается обманом, тогда как долг поэта – быть глашатаем «тьмы низких истин». Впрочем, понятия «верха» и «низа», как и мифологемы «спасания», рождены метафизическим удвоением реальности и иллюзией движения вперед, погоней Ахилла за черепахой. Все эти различия имеют смысл лишь в оптике метафизического, с точки зрения ноуменального зазеркалья. Поистине же (и, судя по всему, этой точки зрения придерживался Рембо) следует говорить о нормальности уродства в мире как оно есть, без всяких метафизических aberrаций. Нужно, наконец, перестать жить с «широко закрытыми глазами» и принять мир таким, каков он есть, не испытывая по отношению к нему завышенных ожиданий:

2010. № 2

Comme d'un cercueil vert en ferblanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés;
Puis le col gras et gris, les larges omoplates
Qui saillent; le dos court qui rentre et qui ressort;
Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor;

Скелету черному соломенного стула
Они привили свой чудовищный костяк;
Припадочная страсть к Сиденью их пригнула,
С кривыми прутьями они вступают в брак. (Пер. В. Парнаха)

La graisse sous la peau paraît en feuilles plates.
(«Vénus Anadyomène»)*.

Что же касается красоты, то для Рембо это только маска, под которой затаилась мерзость существования, анальгетик, временами притупляющий страдания и страх, с ними сопряженные. Рано или поздно эта маска оказывается сброшена, и тогда усыпленному эстетизмом сознанию является подлинная суть бытия, схожая с ликом Горгоны. До сих пор поэзия с лихвой отдавалась возведению этих воздушных замков. Ныне настала пора прибегнуть к молоту не только в философии, но и в эстетике. Красота легко становится красотью, любовь заканчивается копуляцией, грань между ними трудноуловима. И дело не в том, чтобы раз и навсегда отказаться от метафор Бога, Красоты и Любви. Дело, пожалуй, в том, чтобы перестать придавать им избыточный ценностно-смысловой статус, творить из них кумира, осознать их понятийную условность, а себя их творцом, отдавшись всецело свободной игре стихий, поскольку сама потребность в спасении проистекает от ощущения ущербности спасаемого.

Рембо не ограничивается спорадическими инвективами в отношении реальности, а предлагает новую методологию, вооружившись которой поэт, наконец, сможет выполнить свою главную миссию. Миссия эта заключается не в том, чтобы сооружать воздушные замки, делая мóрок существования подобием пленительного сна, но, напротив, последовательно срывать все покровы, чтобы, продравшись, наконец, сквозь привычную уплотненность бытия, увидеть то первичное, неизреченное, неведомое, безначальное и бесконечное, что только и способно подарить подлинную свободу, а именно, забвение всякого существования. «Поэт превращает себя в ясновидца длительным, безмерным и обдуманым приведением в расстройство всех чувств. Он идет на любые формы любви, страдания, безумия. Он ищет сам себя. Он изнуряет себя всеми ядами, но всасывает их квинтэссенцию. Неизъяснимая мука, при которой он нуждается во всей своей вере, во всей сверхчеловеческой силе; он становится самым больным из всех, самым преступным, самым проклятым – и ученым из ученых! Ибо он достиг неведомого. Так как он взрастил больше, чем кто-либо другой, свою душу, и так богатую! Он достигает неведомого, и пусть, обезумев, он утратит понимание своих видений, – он их видел! И пусть в своем взлете он околеет от вещей неслыханных и несказуемых. Придут новые ужасающие труженики; они начнут с тех горизонтов, где предыдущий пал в изнеможении...

...Итак, поэт – поистине похититель огня» [6, с. 253–254].

* Из ржавой ванны, как из гроба жестяного,
Неторопливо появляется сперва
Вся напомаженная густо и ни слова
Не говорящая дурная голова.
И шея жирная за нею вслед, лопатки
Торчащие, затем короткая спина,
Ввысь устремившаяся бедер крутизна
И сало, чьи пласты образовали складки. (Пер. М. Кудинова)

Однако оказывается, что опыт «разжижения бытия» не ведет непосредственно к остановке в ничто, но открывает для «видящего» опосредующую, промежуточную реальность, в которой цвета, звуки, формы имеют символично-метафорическую «природу Протея», как бы оплывают и текут. Квинтэссенцией этого опыта видения, своеобразным отсчетом о погружении в сферу непознанного являются три знаковых произведения Рембо: «Гласные», «Пьяный корабль» и, конечно, «Озарения».

Чем же заканчивается это погружение? Смертью Героя. В данном случае отказом от самого «ясновидения», самой поэзии, возвращением «блудного сына» в область обывденного, за «конторку». Но сначала безжалостная исповедь, детальный анамнез болезни под названием «существование» в произведении Рембо «Пир в аду». Удивительна структура этой исповеди: сначала воспоминания, затем немного грустное признание того, что потерял рай, которого, впрочем, никогда не было. Далее потрясающее изложение поэтического экзистенциального кредо Героя: «*Je ne me souviens pas plus loin que cette terre-ci et le christianisme. Je n'en finirais pas de me revoir dans ce passé. Mais toujours seul; sans famille; même, quelle langue parlais-je. Je ne me vois jamais dans les conseils du Christ; ni dans les conseils des Seigneurs, – représentants du Christ*»*.

Далее манифест «голодного», последовательное вычитание всего того, что составляет самое ткань существования, глобальное вынесение за скобки, тема пожирания реальности задолго до аналогичного опыта Велимира Хлебникова:

Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.
Je déjeune toujours d'air,
De roc, de charbons, de fer.
Mes faims, tournez. Passez, faims,
Le pre des sons.
Attirez le gai venin
Des liserons.

(«Faim»)**

* Мои воспоминания не простираются дальше этой земли и христианства. Вижу себя без конца в минувших веках. Но всегда одинок, всегда без семьи. На каком языке я тогда говорил? Никогда не вижу себя ни в собраниях Христа, ни в собраниях сеньоров, представителей Христа на земле. (Пер. М. Кудинова)

** Уж если что я приемлю,
Так это лишь камни и землю.
На завтрак ем только скалы,
Воздух, уголь, металлы.
Голод, кружись! Приходи,
Голод великий!
И на поля приведи
Яд повилики.

(Пер. М. Кудинова)

И, наконец, подведение итога.

«Mes derniers regrets détalent, – des jalousies pour les mendiants, les brigands, les amis de la mort, les arriérés de toutes sortes. Damnés, si je me vengeais!

Il faut être absolument moderne.

Point de cantiques: tenir le pas gagné. Dure nuit!»*

При этом никакой капитуляции перед главной онтологической химерой.

Так кто же он, этот герой Артюра Рембо? Пожалуй, это одиночка, мечтающий, чтобы его оставили в покое, человек, уставший быть пленником экзистенции, личность, смертельно утомившаяся от необходимости соответствовать чему бы то ни было – заповедям, проповедям, ценностям, ожиданиям. И как сам поэт, терзаемый сожалениями и раздумьями, постепенно «...превращаясь из Рембо-скитальца, «опьяненного одиночеством», в дважды женатого Рембо-семьянина, из богохульника – в доброго католика, из вечного бродяги – в оседлого горожанина с Плас-Дюкаль», он и есть герой, для которого само существование все же не стало привычкой. Разумеется, критик скажет, что этого мало для вечной памяти. Для Рембо как поэта, однако, этого оказалось невыносимо много, так что пришлось отступить в обыденное, стать банальным. Но и в этой прискорбной измене своей собственной поэтике открывается истина. В конечном счете героическое от обыденного отличает лишь одно – угол зрения, способ восприятия реальности. Главное, чтобы этот угол не потерял способность меняться.

* Уходят прочь мои последние сожаления: зависть к нищим, к разбойникам, к приятелям смерти, ко всем недоразвитым душам. Вы прокляты, если б я отомстил! Надо быть абсолютно во всем современным.

Никаких псалмов: завоеванного не отдавать. Ночь сурова! (Пер. М. Кудинова)

Литература

1. Карлейль Т. Этика жизни : (трудиться и не унывать) / Т. Карлейль // Теперь и прежде. – М., 1994. – 414 с.
2. Орбел Н. «Ессе Liber». Опыт нищенской апологии / Н. Орбел // Нищье. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. – М., 2005. – С. 569–734.
3. Луначарский А. В. Героизм и индивидуализм : лекция, читанная в пользу беспризорных / А. В. Луначарский. – М., 1925. – 50 с.
4. Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма : символисты и Лотреамон / Г. К. Косиков // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни французского символизма. – М., 1993. – С. 5–62.
5. Панова О. Рембо и симулякр / О. Панова // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 71. – С. 200–210.
6. Рембо А. В Зеленом Кабаре / А. Рембо. – М., 2007. – 352 с.

Воронежский государственный университет

Цуркан А. А., кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии
E-mail: Alexaug.spqr@mail.ru
Тел.: 8-904-213-67-46

Voronezh State University

Tsurkan A. A., Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of the History Philosophy Department
E-mail: Alexaug.spqr@mail.ru
Tel.: 8-904-213-67-46