

Гуго Фридрих

Структура
современной
лирики

От Бодлера
до середины двадцатого столетия

Гуго Фридрих

**Структура современной
лирики. От Бодлера до
середины двадцатого столетия**

«Языки Славянской Культуры»

2010

Фридрих Г.

Структура современной лирики. От Бодлера до середины двадцатого столетия / Г. Фридрих — «Языки Славянской Культуры», 2010

Профессор романской филологии Гуго Фридрих (1904—1978) почти всю жизнь проработал во Фрайбургском университете. Его перу принадлежат выдающиеся труды («Классики французского романа», «Монтень», «Структура современной лирики», «Эпохи итальянской лирики» и др.). «Структура современной лирики» наиболее интересна — автор прослеживает пути современной поэзии от Бодлера до середины XX столетия. Ситуация лирики, с середины XIX века отрекшейся от позитивизма, чувств, эмоций, любви, пейзажей и прочего классического ассортимента, оказалась поистине трагичной. Неприятие любой лирической и философской конвенции, все нарастающая алиенация артистов от общества с его проблемами, от реальности — людей, бытия, вещественности, от пространства и времени, от своих читателей, от самих себя, поиски «чистого» абсолюта, прорыв к магии слова — все это радикально развернуло поэзию на 180 градусов, привело к небывалой «условной» выразительности. В терминологии Г. Фридриха лирика Рембо, Малларме, Элиота, Сент-Джон Перса, Унгаретти, Лорки, Алей-хандре, Гильена обретает смысл и обаяние высокого духовного совершенства. По Фридриху, современная блистательная поэтическая плеяда художественно и философски, вместе с живописью и музыкой, обретает себя в недостижимой высоте. В приложении читатель найдет некоторые трудные стихи на языке оригинала и в переводах Евгения Головина, которые дают представление о том, как сочетаются слова без общепринятого согласования, как функционирует новый язык нового «дикта». Следует отметить необычную композицию заключительного эссе Головина: трудные философские и филологические понятия новой лирики рассматриваются им в изящных фрагментах, отличающихся глубиной и проникновенностью.

© Фридрих Г., 2010
© Языки Славянской Культуры, 2010

Содержание

Из предисловия к первому изданию	7
Из предисловия к девятому изданию	9
I	10
Взгляд на современную лирику. Диссонанс и аномальность	10
Негативные категории	13
Теоретические прелюдии XVIII века: Руссо и Дидро	15
Новалис о будущей поэзии	18
Французский романтизм	20
Теория гротеска и фрагмента	22
II	23
Поэт нового времени	23
Конец ознакомительного фрагмента.	24

Гуго Фридрих
Структура современной лирики. От
Бодлера до середины двадцатого столетия

Издатель Алексей Кошелев

Hugo Friedrich

Die Struktur Der Modernen Lyrik

Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts

Rowohlt Verlag GMBH

Hamburg 1956

Перевод с немецкого Евгения Головина

Перевод данной книги был поддержан грантом Немецкого культурного центра им. Гете (ГетеИнститута), финансируемого Министерством иностранных дел Германии.

Die Übersetzung dieses Werkes wurde vom Goethe-Institut aus Mitteln des Auswärtigen Amtes gefördert.

Originally published under the title

Die Struktur der Modernen Lyrik

Copyright (c) 1956, 1985 & 1996 by Rowohlt Verlag GmbH, Hamburg

© Издательство «Языки славянских культур», 2010

© Головин Е. В. Перевод на русский язык (также и стихов в приложении), эссе-комментарий, 2010

Из предисловия к первому изданию

Эта книга родилась из многолетних наблюдений над современной лирикой, начатых в 1920 году, когда автор, в бытность свою гимназистом, раскрыл известную антологию Курта Пинтуса «Сумерки человечества». Понятным образом первые наблюдения не отличались систематикой. Много позднее, прочитав французских лириков XIX столетия, и еще позднее, познакомившись с французской, а также испанской лирикой XX века, я получил возможность ориентироваться достаточно широко. Мне стало ясно, что с немецкими поэтами десятых – двадцатых годов, которых Пинтус отмежевал от «умершего XIX столетия», дело обстоит не так просто, как хотелось бы. Это касается и поэтов следующего поколения, и не только в Германии, но и во всей Европе. При анализе современной лирики всегда делают существенную ошибку, ограничиваясь одной страной и одним-двумя десятилетиями. Потому-то и потрясает какое-либо стихотворение «неслыханной новизной», потому-то и удивляет различие лирики 1945 года от лирики 1955 года, различие, по сути, второстепенное.

Основатели и сегодня еще инициаторы современной европейской лирики – французы XIX столетия, а именно Рембо и Малларме. Между ними и поэтами нынешними наблюдается общность, объяснимая не только влиянием, но ощутимая и при отсутствии такового. Это общность структуры, то есть принципиальных композиционных констант, которая с поразительной настойчивостью вновь и вновь обнаруживается в самых разнообразных вариантах нового лиризма. Многие фрагменты и наброски встречаются еще в XVIII веке, однако полностью эта структура образовалась в поэтических теориях 1850 года и в поэтической практике семидесятых годов. Случилось это во Франции. Установленные Рембо и Малларме стилистические законы озарили путь актуальным творцам, чьи произведения отраженно высветили удивительную современность этих французов. Надо постараться отстранить обычную литературоведческую классификацию, принятую для европейской лирики за последние сто лет. К тому же надо решиться сузить поле зрения и более внимательно рассмотреть, соответственно, *одного* автора или *один* стилистический тип. Такой взгляд лучше увидит взаимоозарение и структурное единство актуальной европейской поэзии.

Задача данной книги (ни разу, насколько я знаю, не поставленная) выражена в заглавии. Это, разумеется, не история современной лирики. Иначе пришлось бы привлекать очень и очень многих авторов. Понятие «структура» делает излишним обилие исторического материала, поскольку полнота материала необходимо уводит в сторону от главной задачи. К примеру, Лотреамон, несмотря на локальное влияние, им оказанное, – только неудачный вариант Рембо, – кстати сказать, эти поэты ничего не знали друг о друге. По сходному соображению – среди многих других – я воздержался от разговора о профессиональной и политической лирике XX века. Качество подобной лирики, впрочем, не зависит от веры или политической идеи, по крайней мере от партийно-политической.

Естественно, будучи специалистом по романской филологии, я взял большинство стихотворений для «Приложения» из романских литератур, что отнюдь не означает пренебрежения к немцам или англосаксам. Однако несколько примеров из английской и немецкой поэзии призваны прежде всего отметить структурное единство новой европейской лирики. Разумеется, приоритет Рембо, Малларме, а также их предшественника Бодлера – не случайное следствие моих профессиональных увлечений, а фактическая необходимость.

Что такое *новая*¹ лирика? Я не хочу выбирать какие-либо дефиниции – ответ прочитывается в моем тексте. Равным образом книга должна ответить, почему без внимания остались

¹ У автора – *moderne Lyrik*; из-за стойких ассоциаций, связанных в русском языке со словом «модерн», мы даем вариант: «новая лирика». (Здесь и далее, кроме особо отмеченных, примеч. перев.)

не только такие большие поэты, как Георге или Гофмансталь, но также Каросса, Р. А. Шредер, Лерке, Рикарда Хух, Теодор Дойблер. Эти выдающиеся мастера – наследники четырехсотлетней лирической традиции, той самой, от которой Франция освободилась в середине прошлого века. Думаю, никто не заключит, что я считаю их принципы устарелыми. Я отнюдь не авангардист, и Гете мне ближе, чем Т. С. Элиот. Но в данном случае это не имеет значения. Я хочу распознать симптомы сугубо современные, а наша филологическая наука, по моему мнению, сделала еще очень мало в данном направлении.

Я хочу также исключить возможное недоразумение. Поэты чувствительны к проблеме своей оригинальности, и почитатели поэтов весьма поощряют подобную чувствительность. Может создаться впечатление, что я рассматриваю самых разных поэтов под одним углом зрения. Это, безусловно, неверно, поскольку задача книги – дать представление о сверхличных, сверхнациональных, пронизывающих десятилетия симптомах новой лирики. Слово «новая» относится вообще к эпохе после Бодлера, «современной» я называю только лирику XX века.

Фрайбург, 1956, Гуго Фридрих

Из предисловия к девятому изданию

[...] Понятие «структура» в заглавии книги возбудило разнообразное читательское недоумение. Хотят под «структурой» разуместь «нечто схематическое, даже затвердевшее» и вопрошают, какой это «структурой» может обладать «столь зыбкое и бестелесное, как лирика»? Естественно, под «структурой» не имеется в виду «твердая схема», по крайней мере, со времени Дильтея это понятие потеряло первоначальный смысл чего-то неорганического. В литературе «структура» обозначает органическую связь, типически общие черты различных явлений. В предлагаемом тексте это принцип лирического творчества, который, в отличие от классической, романтической, натуралистической или декламаторской традиции, обоснован и существует именно в своей современности. «Структура» здесь – общая формальная характеристика группы многочисленных лирических произведений, созданных без всяких взаимовлияний и, однако, связанных общими своеобразными особенностями настолько, что нельзя говорить о случайных совпадениях [...]

Должен признаться, в переработанном издании я с удовольствием избежал бы слова «структура». Так как со времени первого издания (1956) слово стало модным и употребляется по любому поводу и где угодно. Из двух соображений пришлось его оставить: во-первых, книга вышла под этим названием, а во-вторых, я по-прежнему вынужден уточнять, что не намеревался писать историю современной лирики [...]

Подзаголовок изменился. Ранее было: «От Бодлера к современной эпохе». Сейчас – «От середины девятнадцатого к середине двадцатого столетия» – формулировка приблизительная и достаточно гибкая. Впрочем, дата 1950 более ограничительна, нежели 1850. После 1950 года нечто иное появилось в европейской лирике, быть может, заслуживающее внимания и уважения. Однако я не очень понимаю, с перспективы какого будущего надо пересекать замкнутое поле между классической и новой лирикой. Напряжение ослабляется, и сегодня ощутимо возвращение к субъективно-гуманным переживаниям, к лирике, распадающейся в страданиях и радостях. Скрытая, повелительная сила поэзии требует свободы и отваги, несоединимых с нашей прагматической эпохой. Возможно, это моя вина, возможно, я слишком близорук, чтобы подметить фактическую оригинальность поэтических свершений, выходящих за систематические пределы 1850–1950 [...]

I

Перспектива и ретроспектива

Взгляд на современную лирику. Диссонанс и аномальность

Европейская лирика XX столетия не предлагает удобного доступа. Она говорит загадками в темноте. При этом она поразительно интенсивна и продуктивна. Произведения немецких поэтов – от позднего Рильке и Траля до Готфрида Бенна, французских – от Аполлинера до Сент-Джона Перса, испанских – от Гарсиа Лорки до Хорхе Гильена, итальянских – от Палаццети до Унгаретти, англосаксонских – от Йетса до Т. С. Элиота имеют, несомненно, высокую значимость. Энергия лирики в духовной ситуации современности не менее важна, чем энергия философии, романа, театра, живописи и музыки.

Первое знакомство читателя с этими поэтами, еще до серьезного размышления, приближает его к динамической сущности подобной лирики. Ее темнота фасцинирует² и запутывает в равной степени. Ее вербальное колдовство и таинственность действуют повелительно, хотя понимание и дезориентировано. «Поэзия сообщает даже прежде, чем ее понимают», – заметил Т. С. Элиот в одном эссе. Встречу непонимания с фасцинацией можно назвать диссонансом, поскольку здесь напряженность тяготеет скорее к беспокойству.

Диссонантная напряженность – цель современного искусства вообще. Стравинский писал в «Roétique musicale» (1948)³: «Ничто не принуждает нас искать умиротворения только в покое. Более столетия существуют примеры стиля, где диссонанс самостоятелен и образует некую вещь в себе. Он не замышляется заранее, его появление неожиданно. Диссонанс столь же мало имеет отношения к беспорядку, как консонанс к стабильности и порядку». Это, безусловно, относится и к лирике.

Ее темнота преднамеренна. Уже Бодлер полагал: «Быть непонятным – в этом есть известное достоинство». Для Готфрида Бенна усилие поэта состоит в том, чтобы «решающие идеи возвысить до языка непонятности, отдать их идеям, которые заслуживают быть непонятыми никем». Экстатически говорит Сент-Джон Перс о миссии поэта: «Двуязычный посреди раздвоенно-острых объектов, Ты – спор посреди всех спорящих, Ты глаголешь в многозначности как некто, блуждающий в борьбе посреди крыльев и терний». И Эудженио Монтале – вполне деловито: «Никто не писал бы стихов, если бы проблема поэзии разрешалась в понятности».

Желающим можно лишь посоветовать приучать свои глаза к темноте, окружающей эффект современного лиризма. Повсюду мы наблюдаем тенденцию сколь возможно далеко уходить от выражения однозначного содержания. Стихотворение хочет довольствоваться самим собой, пребывать в атмосфере многолучевого образа, реализоваться в напряженном сплетении абсолютных сил и, суггестивно воздействуя на предрациональные зоны, возбуждать колебания скрытых значений понятия.

Диссонантная напряженность современного стиха отражается и в другом аспекте: фрагменты архаического, мистического, оккультного происхождения контрастируют с точными интеллектуальными формулировками, простой способ высказывания с complication высказанного, языковая гладкость и закругленность со смысловой неразрешимостью, абсурдность с прециозностью, банальность мотивировки с крайне энергичным стилистическим жестом. Это,

² См. «Поэтические термины» в конце книги.

³ «Музыкальная поэтика» (франц.).

как правило, формальная напряженность и планируется именно так. Но она может проступить и в содержании.

Когда современное стихотворение касается действительности – вещей или людей, – то происходит это без описательности и без теплоты доверительного взгляда и чувства. Действительность отодвигается в неведомое, отчуждается, деформируется. Стихотворение не хочет более соразмеряться с тем, что обычно называется действительностью даже в том случае, когда использует ее как опору для прыжка на свободу, вбирая в себя некоторые ее частности. Действительность освобождается от пространственного, временного, фактического и эмоционального гештальта. Отбрасывается как заведомо осужденная, необходимо-нормальная мировая ориентация между красивым и безобразным, далеким и близким, светом и тенью, болью и наслаждением, землей и небом. Из трех возможных лирических позиций – чувство, наблюдение, превращение – доминирует последняя, касательно мира и касательно языка. Согласно одному вычитанному из романтической поэзии определению (несправедливо обобщенному, кстати говоря), лирика ценится как язык чувства, индивидуальной души. Gemüt (впечатлительность, настроение, чувство) означает вольное дыхание, облегчение, возвращение на тайную родину души – даже самый одинокий это разделяет со всеми, кто способен чувствовать глубоко. Но даже эта коммуникативная радость отрицается в современном стихотворении. Оно хочет отрешиться от гуманизма в традиционном представлении, более того, от личного «я» поэта. В пространстве стихотворения поэт участвует не как приватная персона, но как поэтический интеллект, оператор языка, художник, который акт превращения в своей властительной фантазии или в своей ирреальной визии испытывает на прихотливом, но самом по себе скудном материале. Это, разумеется, не исключает рождения подобного стихотворения из волшебной глубины души или пробуждения им такой глубины. Но это нечто иное, нежели Gemüt. Это полифония чистой субъективности, не разложимая на движения конкретных чувств. «Gemüt? Не знаю», – признался о себе Готфрид Бенн. Едва только наплывает душевная искренность, ее перерезают наискось, разрывают жесткими дисгармоничными словами.

Можно акцентировать агрессивную драматику новой поэзии в отношениях между смыслами или мотивами, которые скорее направлены друг против друга, чем к согласию и взаимосвязи, затем в отношениях между чередованием и беспокойным стилистическим ходом, максимально разводящим означаемое и означающее. ДраMATика к тому же определяет отношения между стихотворением и читателем эффектом шока, жертва коего – читатель. Он чувствует себя не успокоенным, но встревоженным. Поэтический дикт никогда не имел нормальной языковой функции сообщения. Однако за некоторыми исключениями – Данте, например, или Гонгора – различие носило характер преднамеренный, постепенный. Вдруг, во второй половине XIX столетия, случился радикальный разрыв между обычным и поэтическим языком, возникла резкая напряженность, которая в соединении с темным содержанием вызвала путаницу, смуту. Поэтический язык стал экспериментальным – появились вербальные комбинации, не запланированные смыслом, но рождающие смысл. Обычный словесный материал приобрел необычное значение. Редкие слова и даже научные термины лирически электризовались. Синтаксис либо распался, либо сжался до нарочито примитивных номинальных конструкций. Древнейшие поэтические средства – сравнение и метафора – подверглись странной обработке: логику сравнения принялись тщательно избегать, соединяя предметно и логически несоединимое. Как в современной живописи автономия цвета и формы отодвинула или вообще устранила предметность ради самовыражения, так в лирике автономная динамика языка, тенденция к свободной сонорной комбинаторике, игра интенсивностей привели к тому, что стихотворение вообще стало терять понятийно-высказывательную функцию. Ибо его собственное содержание – драматика внешних и внутренних формальных энергий. Подобное стихотворение – все еще язык, но язык без сообщения, отсюда диссонанс, манящий и обескураживающий одновременно.

Такое положение производит на читателя впечатление необычности, точнее, аномальности. Один из основных принципов современных теоретиков поэзии гласит: неожиданность, отчужденность. Кто желает неожиданно отчуждать, должен использовать аномальные средства. Однако аномальность – опасное понятие. Его можно трактовать как некую вневременную норму. Считается, что «анормальное» одной эпохи ассимилируется и становится нормой следующей эпохи. Это, конечно, не относится к лирике, с которой мы имеем дело. Это не относится и к французским основателям. Рембо и Малларме не ассимилируются широкой публикой даже сегодня, хотя о них и много написано. Неассимиляция – хронический признак современной поэзии.

Впрочем, мы употребляем слово «анормальность» эвристически, равно как и «нормальность». Мы считаем нормальной интеллектуальную и эмоциональную расположенность, позволяющую воспринимать, допустим, текст Гете или Гофмансталя. Это позволяет расценить те проявления современной лирики, которые далеко отходят от названной расположенности как аномальные. «Аномальность» – не этический критерий и не обозначает «извращенность» – это надо подчеркнуть как можно резче. Энтузиасты современной поэзии любят защищать ее против буржуазной ограниченности, против школьных и домашних пристрастий. Это слишком по-детски, не отвечает характеру данной поэзии и доказывает определенное пренебрежение к трем тысячелетиям европейской литературы. Современную поэзию (и вообще современное искусство) нельзя стремительно возносить или стремительно опровергать. Как один из постоянных феноменов эпохи она имеет право на исследование и познание. Но читатель равным образом имеет право взять масштаб своего суждения от поэзии предыдущих времен и категорически его утверждать. Мы воздержимся мерить таким масштабом. Но мы разрешим себе учитывать его и оглядываться на него.

Возможно познавать поэзию, для которой «понимание» отнюдь не первичный фактор, ибо она, по слову Элиота, не содержит смысла, «успокаивающего привычку читателя». Элиот продолжает: «Поэтов зачастую раздражает этот *смысл*, кажется излишним, и они, избавляясь от него, видят в таком процессе один из вариантов творения поэтической интенсивности». Познавать и комментировать подобную поэзию возможно, даже если в ней царит полная свобода: познание проникается этой свободой, не пытаясь любой ценой разгадать содержание, поскольку (опять же по слову Элиота) содержание столь необозримо в своих значениях, что даже поэт знает о смысле стихотворения далеко не все. Познание принимает трудность или невозможность понимания за первый признак стилистической константы. Познание имеет шанс установить иные признаки, направляясь на исторические условия, поэтическую технику, несомненное сходство в языке различных авторов. Познание следует динамической многозначности текста, одна из функций коего – вызвать у читателя процесс дальнейшего поэтизирования, разнообразные открытые интерпретации.

Негативные категории

Познание новой лирики связано с проблемой поиска категорий, необходимых для ее характеристики. Нельзя отрицать, и критика согласна с этим, что такие категории преимущественно негативны. *Важно подчеркнуть еще раз: имеются в виду не этические оценки, но дефиниции.* Да, употребление дефиниций вместо вердиктов уже есть следствие исторического развития, в результате которого новая лирика отделилась от лирики прошлого.

Перемены, случившиеся в XIX веке с поэзией, сопровождались соответствующими переменами в теории и критике. До поворота к XIX веку, и даже несколько позднее, поэзия обладала определенным влиянием в обществе: от нее ожидали идеализированных изображений событий и ситуаций, панацеи от демонических сил, причем лирика отличалась от других поэтических жанров, хотя отнюдь не доминировала над ними. Но вскоре поэзия попала в оппозицию к обществу, озабоченному прежде всего экономическим устройством, принялась жаловаться на позитивистскую дешифровку мироздания и прозаичность общественной жизни. Наступил резкий разрыв с традицией. Поэтическая оригинальность стала оправдываться аномальностью поэта. Поэзия превратилась в язык страданий, кружащихся в замкнутом круге, жаждущих не излечения, а нюансированного слова: чистым и высшим выражением поэзии стала отныне лирика, которая вступила, со своей стороны, в оппозицию ко всей остальной литературе, пытаясь в тяготении к свободе безгранично и безотносительно сказать все, что ей продиктует властительная фантазия, углубленная в подсознание индивидуальность, игра со стерильной трансцендентностью. Это превращение очень точно отразилось в категориях, с помощью которых поэты и критики старались рассуждать о лирике.

Когда-то в суждении о стихотворении акцентировались смысловые качества и позитивные категории. В рецензиях Гете мы находим следующие определения: приятность, радость, дружелюбное согласие; «все отважное склоняется перед закономерностью»; катастрофы заканчиваются счастливым единением; обыденное возвышается; благоденствие поэзии в том, что «она учит понимать человеческое как в высшей степени желательное»; поэзии присуща «внутренняя веселость, радостный взгляд на действительность», она сублимирует индивидуальное в общечеловеческое. Формальные качества таковы: значимость (четкость значения) слова, «осторожно и точно подобранный язык», где каждое слово использовано правильно и без вторичных значений. Шиллер употребляет аналогичные понятия: стихотворение облагораживает, дает эффект достоинства, «стихотворение есть идеализация объекта, иначе оно не заслуживает своего имени»; в стихотворении должно избегать редкостей (причуд), если это противоречит «идеально общему»; его совершенство зависит от душевной радости, его прекрасная форма обусловлена «прочностью взаимосвязи». Поскольку такие требования и оценки отграничены от своих противоположностей, упоминались в прошлые времена и негативные категории, но только с целью осуждения: фрагментарно, «конфузно», «беглые наброски образов», ночь (место света), «остроумные штрихи», «расстроенные сны», «беспокойная ткань» (Грильпарцер).

Другой тип стихотворчества характеризовали иные, почти сплошь негативные категории – они постепенно разумелись не в содержательном, но формальном аспекте. Уже Новалис рассуждает о них не предосудительно, а скорее умозрительно, даже с похвалой: поэзия есть «преднамеренная активность случая»; она высказывается «в случайной, свободной категории⁴». «Чем персональней, локальней, темпоральней стихотворение, тем ближе оно к центру поэзии» (кстати говоря, «темпоральное» в тогдашней эстетике означало «недопустимо ограниченное»).

⁴ Сцепление, связность. От *лат.* catena – цепь.

Обилие негативных категорий наблюдается у Лотреамона. В 1870 году он провидчески набросал контур литературы близкого будущего. Его строки, – если вообще можно трактовать этого загадочного, хаотического автора, – звучат предостережением. Поразительно, однако, что Лотреамон, один из начинателей новой лирики, ее опознавательные черты зафиксировал иронически и равнодушно – быть может, он хотел в известной степени сдержать ее развитие. Его определения таковы: страх, запутанность, снижение тона, гримасы, преобладание исключений и странностей, темнота, хищная фантазия, угрюмое, зловещее, разорванность в крайних противоположностях, тяга к ничто. И неожиданно в потоке аналогичных определений... пила. Эту пилу⁵ мы находим и в разных других местах. В стихотворении Элюара «Зло» («Le Mal», 1932), где нагромождены образы распада и разрушения, первая строка звучит так: «Двери раскрыты как пила». На некоторых картинах Пикассо заметна пила, идущая наискось через геометрические плоскости. Без всякой предметной необходимости. Случаются у него и струны мандолины как зубья пилы. О каких-то влияниях говорить не приходится. Появление символа пилы в такой временной дистанции – знаменательный след структурной агрессии в искусстве и поэзии со второй половины XIX века.

Из немецких, французских, испанских, английских текстов о современной лирике можно вывести дополнительные понятия и определения. По нашему мнению, они имеют характер описания, а не осуждения. Вот несколько примеров: дезориентация, отсутствие порядка и когерентности, фрагментаризм, техника повторов, периодов, рядов, депозитизированная поэзия, техника деструкции и шокирующего образа, брутальная неожиданность, астигматический способ видения, отчуждение... И в заключение мысль одного испанца (Дамасо Алонсо): «Сейчас нет другого вспомогательного средства, кроме определения нашего искусства в негативных понятиях». Это написано в 1932 году, это можно спокойно повторить в 1955 году.

Убедительно – говорить в такой манере. Можно, разумеется, использовать иную фразеологию. Верлен называет стихи Рембо «вергилическими». Но точно так называли стихи Расина. Позитивные обозначения обладают весьма туманным приближением и никак не отражают смысловых и лексических диссонансов Рембо. Один французский критик рассуждает о «своеобразной красоте» поэзии Элюара. И данное позитивное понятие теряется посреди негативных, которые лучше характеризуют стиль Элюара, нежели «своеобразная красота». При анализе живописи также делают подобные попытки. Называют шею, нарисованную Пикассо, «элегантной». Эпитет относится не к шее, а скорее, к полностью ирреальному изображению, где нет человеческой фигуры, а есть некий деревянный монтаж. Почему не назвать «элегантным» именно монтаж?

И почему все-таки современную поэзию гораздо точнее характеризуют негативные, а не позитивные категории? Вопрос касается исторического образа этой лирики – будущий вопрос. Или интересующие нас поэты так далеко ушли вперед, что в отсутствие адекватных понятий мы вынуждены прибегать к негативным дефинициям? Или, как было отмечено выше, проблема состоит в окончательной неассимиляции, являющейся экзистенциальным атрибутом современной поэзии? И то и другое возможно. Нам пока остается установить факт аномальности. Необходимо, следовательно, употреблять те понятия, которые могут возникнуть в процессе изучения элементов подобной аномальности.

⁵ Французское слово «scies» имеет также несколько вторичных значений: тик, тягота, лира. В приведенных случаях применяется и в конкретном и в ином значениях. (Примеч. автора.)

Теоретические прелюдии XVIII века: Руссо и Дидро

Во второй половине XVIII века появились в европейской словесности симптомы, небезынтересные для ситуации поздней лирики. Мы ограничимся коротким разговором о Руссо и Дидро.

Руссо в данном случае стоит понаблюдать не в роли составителя политических и социальных эскизов и не в роли опьяненного природой энтузиаста добродетели, вернее, это надо учесть как один из полюсов беспокойной напряженности, пронизывающей все его творчество. Эта напряженность между интеллектуальной остротой и аффективным возбуждением, между ровной, логической поступью мысли и упоением эмоциональными утопиями – вполне благоприятная атмосфера для современного диссонанса. Однако нам сейчас важнее иные моменты.

Руссо – наследник многих традиций, хотя они, по сути дела, не учитываются его планом. Создается впечатление, что Руссо один. Только он и природа. С такого желанья, с такой воли начинается все. Руссо – нейтральный пункт истории. Он обесценивает историю в своих политических, социальных, биографических этюдах, в которых историческая обусловленность уже искаженность. Его эгоцентристская позиция воплощает первую радикальную форму разрыва с традицией. И не только с традицией, но с окружающим миром вообще. Любят изображать Руссо психопатом, классическим примером мании преследования. Такого суждения недостаточно. Это не объясняет, почему во второй половине XVIII века и далее восхищались его странностями как следствием легитимной оригинальности. Абсолютное «я», акцентированное в его случае с неслыханным пафосом, расширило трещину между ним и обществом. Это была трещина, если предполагать патологию личности Руссо, но трещина, отвечающая нарождающемуся сверхличному опыту эпохи. Видеть в собственной аномальности гарантию собственного призвания; быть настолько убежденным в необходимой непримиримости между «я» и миром, что основать на этом максиму; быть ненавидимым, но только не быть нормальным – такова схема самотолкования, без труда узнаваемая у поэтов следующего столетия. Верлен нашел яркую формулировку: *poètes maudits* – проклятые поэты. Страдания непонятого «я» в окружающем мире усилены скрытым уважением перед этим «я». Возвращение в сферу индивидуальности – акт гордости; уважение перед непонятым «я» – претензия на превосходство.

В позднем произведении «*Les Rêveries du promeneur solitaire*»⁶ Руссо высказал уверенность в преимуществе дорациональной экзистенции. Содержание книги – сумеречный сон, который из механического времени погружается во время внутреннее, где более не различаются прошлое и мгновение, безумие и доброе деяние, фантазия и реальность. Открытие внутреннего времени не ново: над ним размышляли Сенека, Августин, Локк, Стерн... Но лирическая интенсивность пассажей Руссо о внутреннем времени, трактуемом как свойство души, враждебной окружающему миру, увлекла поэтов будущих поколений, которые не могли исходить из философских концепций предыдущих эпох. Механическое время, часы, ощущались как ненавистный символ технической цивилизации (у Бодлера и позже у Антонио Мачадо), внутреннее время стало сокровенной тайной поэтов, желающих вырваться из тисков реальности.

Устранение различия между фантазией и реальностью наблюдается и во многих других текстах Руссо. Только фантазия, сказано в «Новой Элоизе», дает счастье; исполнение, реализация – смерть счастья. «Страна грез единственно приносит награду в этом мире. Для ничтожного существа человеческого прекрасно только отсутствующее». Руссо воспекает творческую фантазию, право и возможность субъекта создать ирреальное и поставить его над действительным («Исповедь»). Значение подобных выражений неопределимо для будущей поэзии. Конечно,

⁶ «Прогулки одинокого мечтателя» (франц.).

они окрашены личной сентиментальностью автора. Но тем не менее сделана смелая попытка интерпретировать фантазию, вполне сознавая ее обманчивость как действенную силу. Тщета и ничтожество этой жизни – у Руссо, разумеется, в смысле морального ничтожества – оставляют духу только воображаемое свершение – оно одно способно утолить центробежный порыв индивидуальности. И тогда отпадает необходимость ориентировать творения фантазии на фактически и логически допустимое и отделять от чисто фантастического. Фантазия уходит в абсолютное. Мы встретимся с подобным выводом в XIX столетии в рассуждениях о диктате фантазии уже без сентиментального колорита Руссо⁷.

В свою очередь Дидро утверждает независимое положение фантазии, разрешая ей измеряться своей собственной мерой. Ход его мысли иной, нежели у Руссо. Проблема фантазии связана с проблемой гения, изложенной диалектически в «*Neveu de Rameau*»⁸ и линейно в статье о гении в «Энциклопедии». В первом тексте проводится следующая теза: частое, возможно типическое соединение имморальности и гениальности, общественной непригодности и духовного величия – факт, который необходимо констатировать, даже не имея возможности объяснить. Мысль чрезвычайно отважная. Установленное еще в античности равенство эстетической силы с познающей и этической здесь отрицается. Художественный гений подвержен собственным законам. Любопытно сравнить с попытками Лессинга и Канта как-то проконтролировать экстраординарность гения идеями истины и блага. Не менее отважна статья в «Энциклопедии». Здесь признается традиционное мнение касательно ломающей все правила, визионерской мощи гения. Однако ни у одного предшественника нельзя вычитать такие соображения: гений имеет право на безумства равно и на ошибки; даже его дикие и удивительные ошибки благотворны; он рассыпает блистательные заблуждения; увлеченный орлиным полетом своих идей, воздвигает сферы, недоступные разуму; его творения – свободные комбинации, где он один видит поэзию; он гораздо более способен создавать, нежели открывать; поэтому «истинное или ложное отнюдь не отличительные признаки гениальности». С этими строками связано и определение фантазии как движущей силы гения. Присущее гению присуще фантазии: это прихотливая игра духовных энергий, качество коих измеряется креативными образами, действительной мощью идей, чистой, содержательно не связанной динамикой, где различие добра и зла, истины и заблуждения уничтожается. Отсюда шаг к властительной фантазии поздней поэзии не слишком велик.

Еще кое с чем стоит познакомиться у Дидро. Главным образом, в «*Salons*» опубликованы его критические отзывы о тогдашней живописи. Удивляет восприимчивость к атмосферической ценности картины. Интересны замечания о сюжетно независимых законах света и колорита. Более всего любопытно переплетение анализа живописи с анализом поэзии. Это мало имеет отношения к старому учению, основанному на плохо понятой формуле Горация «*ut pictura poesis*»⁹. Скорее здесь специфически современное сближение некоторых параметров живописи и поэзии; похожие соображения есть у Бодлера и развиваются в новую эпоху. В «*Salons*» воззрение на поэтический процесс напоминает теорию Дж. Вико, но Дидро не знал итальянца. Дидро полагал, что звук в стихотворении и цвет в картине несут аналогичную функциональность. Эту аналогичность он называл «ритмической магией», которая, по его мнению, волнует глаз, ухо и воображение сильнее, чем предметная точность факта. Так

⁷ О серьезном отличии современного понятия фантазии от греческого у Аристотеля смотрите: V. Szilasi, «Über das Einbildungsvermögen» (В книге: «Ideen und Formen. Festschrift für H. Friedrich», Frankfurt a. M., 1964). О развитии новой интерпретации фантазии – M. Eigeldinger, «J. J. Rousseau et la réalité de l'imagination», Neuchâtel, 1962. Естественно, нельзя не заметить, что еще в XVI столетии методом фантазии создавались объекты несуществующие или объединялись необъединимые в природе вещи и элементы. Однако имелась в виду мифотворческая возможность фантазии, а не иллюзорная, как в нашем случае. (Примеч. автора.)

⁸ «Племянник Рамо» (франц.).

⁹ «Поэзия – как живопись» (лат.). К правильному пониманию этой формулы см.: Horatius Flaccus. «*Epistulae*». Berlin, 1957, S. 351. (Примеч. автора.)

как «ясность ранит». Отсюда призыв: «Поэт, стремись к темноте». Поэзия должна стремиться к ночным, далеким, зловещим, таинственным объектам. Но первично для Дидро понимание поэзии как высказывания не фактологического. Это эмоциональное движение посредством свободных метафор и посредством крайних звукопозиций. Здесь возвещается решительное превосходство языковой магии над смыслом и динамики образа над значением образа. Сколь далеко Дидро иногда идет к освобождению от предметности, иллюстрирует робкая, но все же поразительная фраза: «Чистые и абстрактные измерения материи обладают известной выразительной силой». Бодлер заявит нечто подобное, правда более решительно, аргументируя ту современность дикта, которую можно назвать абстрактной поэзией.

Теория понимания, развитая Дидро, вкратце гласит следующее: понимание существует в идеальном случае только как самопонимание; что касается контакта поэзии с читателем, то, учитывая невозможность точной передачи значений, здесь действует не понимание, но логическая суггестия.

Следует добавить еще одно: с Дидро начинается расширение понятия красоты. Он осмелился, хотя и осторожно, помыслить об эстетической интерпретации беспорядка и хаоса и увидеть в разломе, потрясении, шоке допустимый художественный эффект.

Вся эта замечательная новизна сверкнула в духе, настолько одаренном предчувствиями, побуждениями, озарениями, что его часто сравнивали с огнем и водоворотом, с вулканом, Прометеем и саламандрой. И конечно, час его идей пришел, когда его забыли, когда он исчез... в ином.

Новалис о будущей поэзии

Намеченные Руссо и Дидро новые определения фантазии и поэзии умножились в немецком, французском и английском романтизме. Путь, которым романтические теории дошли до авторов середины и конца XIX века, точно исследован и часто комментирован. Повторять все это не имеет смысла. Мы хотим лишь отметить важные симптомы в этих теориях, ибо они стали симптомами новой поэзии.

Необходимо начать с Новалиса. Его собственную поэзию в данном случае можно оставить без внимания, поскольку соображения, изложенные во «Фрагментах» и на некоторых страницах «Офтердингена», представляют для нас куда больший интерес. Намереваясь охарактеризовать романтическую поэзию, он сформулировал понятия, истинное значение которых раскрывается только при изучении поэтической практики от Бодлера к современности.

Слова Новалиса о поэзии относятся только к лирике – отныне «поэзии вообще». К ее качествам причисляет он неопределенность и бесконечную отдаленность от всей остальной литературы. В одном месте он называет ее «отображением настроения» (*Gemüt*). Однако чуть дальше под лирическим субъектом подразумевается нейтральная настроенность, внутренняя целостность, не распадающаяся на точные переживания. «Холодное размышление» направляет поэтический акт. «Поэт холоден, как сталь, тверд, как гранит». Лирика творит гетерогенные комбинации, заставляет фосфоресцировать предметную или духовную материю. Она есть «линия обороны против обыденной жизни». Ее фантазия наслаждается свободой «сеять, разбрасывать любые образы». Она – поющая оппозиция привычной действительности, в которой поэты жить не в состоянии, ибо они – «вдохновенные, магические люди». Традиционная связь поэзии и магии дается здесь в новом сочетании с «конструкцией» и «алгеброй», как Новалис охотно обозначает интеллектуализм подобной поэзии. Поэтическая магия «соединяет фантазию с энергией разума», «оперирует», ее воздействие отныне не сопровождается эстетическим удовольствием. Из магии Новалис заимствовал понятие заклинания. «Каждое слово – заклинание», то есть эвокация и пробуждение скрытой динамики названного. Отсюда «магизм фантазии», отсюда «волшебник – это поэт», и наоборот. Его власть такова, что он способен склонить зачарованного «видеть, верить и чувствовать, как я хочу», – властительная («продуктивная») фантазия. Это «высшее духовное благо», независимое от «внешних раздражителей». Язык здесь – «язык сам по себе», без функции сообщения. С поэтическим языком дело обстоит, «как с математической формулой: он создает свой мир, играет только со своими возможностями». Такой язык темен, и настолько темен, что иногда поэт «сам себя не понимает». Ибо он рождается на «музыкальной темперации души», на сонорных напряжениях и спадах, не указывающих более на значение слов. Если его кто-либо и понимает, то лишь немногие посвященные, не ожидающие от поэзии «низших предикатов», а именно: «правильности, понятности, прозрачности, упорядоченности». Есть высшие предикаты – гармония, эвфония. Современный конфликт между языком и содержанием решается, безусловно, в пользу первого: «Стихотворение – обнаженное благозвучие, но без всякого смысла и связи, в крайнем случае понятность отдельных строк: отрывки, звукосочетания, отражающие странное, разнородное». Вербальная магия не запрещает ради эффекта околдования разбить, распылить мир на фрагменты. Темнота, инкогерентность становятся предпосылками лирической суггестии. «Для поэта слова – клавиши», он пробуждает в них силу, неведомую ежедневной речи, – Малларме потом скажет о «вербальном клавире». Против старой поэзии с ее «легко постижимым порядком» Новалис написал: «Я могу смело утверждать, что хаос должен просвечивать в каждом стихотворении». Новый дикт действует всесторонне отчуждающе, дабы привести к «высшей родине». «Операция» напоминает «анализ в математическом смысле», разлагающий известное на ряд неизвестных. Тематически дикт следует случаю, методически

– абстракциям алгебры, сопряженным с «абстракцией сказки», с ее свободой от обыденного мира, страдающего «слишком большой ясностью».

Нейтральная искренность вместо настроения (*Gemüt*), фантазия вместо действительности, обломки мира вместо мирового единства, гетерогенные комбинации, хаос, fascinация темнотой и вербальной магией, притом по аналогии с математикой, отрицающая эмоциональную теплоту холодная оперативность – это в точности структура, организующая поэтическую теорию Бодлера, лирику Рембо, Малларме и современных артистов. Структура выявляется даже там, где ее отдельные компоненты позднее были передвинуты или дополнены.

Здесь можно присовокупить пассажи Фридриха Шлегеля об отделении прекрасного от истинного и нравственного, о поэтической необходимости хаоса, об «эксцентрическом и монструозном» как предпосылках поэтической оригинальности. Новалиса и Шлегеля читали во Франции, они сыграли известную роль в становлении французского романтизма.

Мы бегло взглянем на этот последний, что позволит достаточно плавно перейти к Бодлеру – первому великому поэту новой эпохи, первому решающему теоретику нового европейского лиризма.

Французский романтизм

Как литературный стиль французский романтизм угас в середине столетия. Но тем не менее остался духовной судьбой поздних поколений, даже того, которое хотело его устранить и ввести нечто иное. Безудержность, поза, напыщенность – все это развеялось, однако деромантизированному сознанию второй половины столетия достались его изобразительные средства, ибо в его гармониях таились диссонансы будущего.

Бодлер написал в 1859 году: «Романтизм – небесное или дьявольское благословение, которому мы обязаны незаживающей раной». Фраза точно попадает в цель: романтизм даже после своей смерти стигматизировал своих преемников. Они взбунтовались, поскольку оставались его наследниками. Новый дикт есть деромантизированный романтизм.

Мрачность, горечь, вкус пепла – угнетающие, но выпестованные переживания романтиков. От античной и позднеантичной жизненной культуры и вплоть до XVIII века радость была высшей ценностью, указующим знаком совершенства для мудрецов или верующих, рыцарей, придворных или людей образованных. Непреходящая печаль считалась несчастьем в свете, а в теологии грехом. Начиная с предромантических страданий XVIII века ситуация переменялась. Радость и праздничность ушли из литературы. Их место заняли меланхолия и мировая скорбь. Они не нуждались в причинах, расцветали сами по себе и стали дворянскими привилегиями души. Романтик Шатобриан открыл беспричинную депрессию, возвел «науку о печали и тревогах» в цель искусства и разглядел в душевной раздвоенности следы христианского благословения. Объясняли все это сумерками культуры. В распространившихся декадентских настроениях находили особую прелесть. Агрессивное, болезненное, преступное считали весьма и весьма интересным. В стихотворении Альфреда де Виньи «La Maison du Berger»¹⁰ тянется лирическая жалоба касательно угрозы бездушной техники. Пробудилась агрессивная энергия «ничто». Мюссе его первый декламатор среди молодых людей, которые еще не избавились от иллюзий, навязанных миссией Наполеона, но уже наткнулись на деловой мир прибыли и чистогана и в конце концов объявили бессмыслицей иллюзию и чистоган. «Я верю в ничто, как в самого себя», – восклицал Мюссе. Тягостные раздумья и жалобы перешли постепенно в страх перед зловещим. В стихотворении Нерваля, которое несет диссонирующее своему содержанию название «Vers dorés»¹¹ (1845) и нивелирует человеческое с нечеловеческим, есть строка: «Страх в слепой стене взгляда, что следит за тобой». Мы вскоре увидим, как подобные настроения продолжаются у Бодлера – и видоизменяются.

Следуя упрощенной платонической традиции немецких образцов, французские романтики представили поэта как непонятого провидца, как жреца в святилище искусства. Поэты образовали партию против буржуазной публики и затем разбились на группы, враждующие между собой. Формула мадам де Сталь от 1801 года, согласно коей литература есть отображение общества, потеряла смысл. Литература повторила протест революции против правящего общества, стала оппозиционной литературой, литературой «будущего» и, в конце концов, литературой одиночек, все более гордящихся своей изоляцией. Схема Руссо об исключительности на основе аномальности закономерно стала схемой этого поколения – и следующих.

Несомненно, самоотдача поэта, подлинный или разыгранный опыт страданий, тоски, презрения к миру освободили энергию, всколыхнувшую лирику. После блистательной эпохи трехвековой давности французская лирика вновь расцвела в романтизме. Многие высоко в ней, пусть даже и не европейского ранга. Ей благоприятствовала популярная, распространенная и во Франции, мысль о том, что поэзия – праязык человечества, тотальный язык тоталь-

¹⁰ «Хижина пастуха» (франц.).

¹¹ «Золотые стихи» (франц.).

ного субъекта, для которого нет границ между темами, но также нет границ между религиозным и поэтическим энтузиазмом. Романтическая лирика Франции отличалась широтой и нюансировкой внутреннего опыта, творческой чуткостью к восточным экзотическим колоритам и атмосферам, она принесла удивительные пейзажные и любовные стихотворения и виртуозную версификацию. Огненная, бушующая, богатая драматическими жестами у Виктора Гюго, которому равно удавались вкрадчиво интимные признания и пророческие инкантиации; грустная, до цинизма болезненная у Мюссе; нежная, поражающая чистотой тона у Ламартина – мягкая, как бархат, по его собственному выражению.

Здесь начался весьма плодотворный для новой поэзии поиск внутреннего импульса, таящегося в слове. Виктор Гюго, используя опыт многих предшественников, сознательно и успешно вел подобный поиск. В знаменитом пассаже «Contemplations»¹² можно прочесть следующее: слово – живое существо, более могущественное, нежели тот, кто его использует; неожиданно вспыхивая во тьме, творит оно ему самому угодный смысл; оно гораздо таинственней и глубже, чем того ожидают мысль, зрение, чувство; слово – это цвет, ночь, радость, сон, страдание, океан, бесконечность; слово – божественный логос. Необходимо вспомнить это место, равно как ориентировочные высказывания Дидро и решительные мысли Новалиса, если желательно понять идеи Малларме об инициативной энергии языка: разумеется, строгость этих идей далека от восторженного опьянения Виктора Гюго.

¹² «Созерцания» (франц.).

Теория гротеска и фрагмента

Очень влиятельной оказалась теория гротеска. Дидро набросал ее в «Племяннике Рамо», Виктор Гюго развил в предисловии к «Кромвелю» (1827) как часть общей теории драмы. Это самое интересное, что было разработано французами в общей романтической идеологии. Корни данной теории можно, вероятно, распознать в соображениях Фридриха Шлегеля касательно иронии и вица, где встречаются следующие понятия: хаос, вечная подвижность, фрагментарность, трансцендентальная буффонада. Однако многие подробности сугубо оригинального свойства объяснимы только интуицией двадцатипятилетнего Гюго, которого трудно заподозрить в предварительном и детальном обдумывании проблемы. Эти подробности проявились как симптомы новой эстетики.

Слово «гротеск» когда-то обозначало в живописи орнамент, выдержанный в духе аллегии или сказки. В XVII веке понимание расширилось, и «гротеском» стали называть вообще что-либо странное, бурлескное, искаженное, крайне специфическое. Приблизительно так, и сходно со Шлегелем, понимает гротеск Виктор Гюго. Однако в его теории гротеска сделана энергичная попытка эстетически уравновесить прекрасное и безобразное. Это последнее, дисквалифицированное, допустимое только в низших литературных жанрах, разрешенное лишь на периферии изобразительного искусства, поднялось до метафизической выразительности. Для Гюго мир принципиально расколот на противоположности и только в силу такой расколотости способен существовать как высшее единство. Это часто высказывалось раньше, это античная мысль. Но Гюго по-новому акцентирует роль безобразного. Отныне это не противоположность прекрасного, а самостоятельная ценность. В произведении искусства проявляется безобразное как гротеск, как набросок несовершенного и расстроенного. Но несовершенство есть «законное средство достижения гармонии». Видно, как в подобной «гармонии» пропускает дисгармония, а именно дисгармония фрагмента. Гротеск должен избавить нас от красоты и своим «хриплым голосом» устранить ее монотонность. Он отражает диссонанс между анимальными и высшими уровнями человека. Поскольку любая проявленность распадается на фрагменты, мы приходим к выводу, что «великое целое» нам вообще дано как часть или фрагмент – «целое» не согласуется с человеком и несовместимо с ним. Какое целое? Знаменательным образом ответ отсутствует, в лучшем случае до крайности запутан. Предположительно, Гюго мыслит в христианском направлении: тогда это целое – стерильная трансцендентность. Только ее осколки, гротескно искаженные, чувствует Гюго, но этот гротеск не вызывает хохота. Смех подобного гротеска смягчает судорогу или нервную дрожь, превращается в гримасу, провоцирует возбуждение и беспокойство, которых современная душа взыскует более, нежели умиротворения.

Аналогичные романтические воззрения спустя некоторое время развивал Теофиль Готье. Это стигматы, о них говорил Бодлер. Они указывают путь к верленовым «стихотворениям арлекина», к судорожной поэзии Рембо и Тристана Корбьера, к «черному юмору» Лотреамона и его последователей – сюрреалистов и, заключительно, к абсурду нынешних сочинителей. Все это имеет темной целью намекнуть в диссонансах и отрывках на трансцендентность, поскольку ее гармонию и единство никто более не может воспринять.

II Бодлер

Поэт нового времени

С Бодлером французская лирика стала европейским событием. Это очевидно по ее влиянию на Германию, Англию, Италию, Испанию. В самой Франции довольно быстро ощутилось исходящее от Бодлера веяние иного рода, нежели от романтиков. Оно коснулось Рембо, Верлена, Малларме. Последний признался, что начал там, где Бодлер завершил. В конце своей жизни Поль Валери говорил о прямой соединительной линии, ведущей от Бодлера до него самого. Англичанин Т. С. Элиот называл Бодлера «великим примером новой поэзии в каком угодно языке». В 1945 году писал Жан Кокто: «Сквозь его гримасы медленно, как свет звезды, доходит до нас его взгляд».

Во многих такого рода высказываниях речь идет о поэте «нового времени» (Modernität). Это вполне логично, так как Бодлер сам инициировал подобное выражение. Он говорил на данную тему в 1859 году, оправдывая собственную новизну необходимой особенностью современного художника – способностью видеть в пустыне большого города не только падение человека, но и до сих пор неоткрытую таинственную красоту. Это сугубая проблема Бодлера: каким образом может существовать поэзия в цивилизации техники и коммерции? Его лирика указывает путь, проза продумывает его теоретически. Путь идет на возможно большем отдалении от банальности действительного к зоне таинственного, но так, чтобы драстический материал цивилизации включался в эту зону, обретая поэтическую энергию. Такова едкая и магическая субстанция новой лирики.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.