

---

---

## Католические тенденции в эстетике французского символизма. Поль Клодель

© 2020 г. Н.Б. Маньковская

*Институт философии РАН, Москва, 109240, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1.*

*E-mail: [mankowskaya.nadia@yandex.ru](mailto:mankowskaya.nadia@yandex.ru)*

Поступила 20.02.2020

В статье реконструируется эстетика П. Клоделя. Раскрывается ряд оригинальных идей, которые он внес в эстетическую линию современного католицизма, связанных с художественной символизацией, теургической ролью искусства, космизмом творчества. Выявлен смысл различения Клоделем субъективного и объективного, первичного символизма, открывающего в искусстве космическое видение Универсума. Проанализированы ключевые понятия его эстетики – искусство, символ, соответствия, художественный синтез, эстетическое созерцание и наслаждение. Показана оригинальность его трактовки соотношения метафоры, художественного образа и символа. Изучена концепция художественного творчества с акцентом на вдохновении, воображении, интуиции в противовес рациональному началу. Прослежено понимание Клоделем соотношения явления и сущности, видимого и невидимого в искусстве, сосредоточенное на таинственном, загадочном, иллюзорном, передаваемым путем аллюзий. Рассмотрена его концепция динамичного и статичного символизма. Показана специфика философии искусства Клоделя, символическая трактовка им живописи, музыки, поэзии. Не только эстетика, но и творчество Клоделя как поэта и драматурга проникнуто духом символизма.

**Ключевые слова:** Клодель, эстетика, эстетическое, искусство, символизм, соответствия, вдохновение, интуиция.

DOI: 10.21146/0042-8744-2020-7-58-67

Цитирование: Маньковская Н.Б. Католические тенденции в эстетике французского символизма. Поль Клодель // Вопросы философии. 2020. № 7. С. 58–67.

# Catholic tendencies in French symbolism's aesthetics. Paul Claudel

© 2020 Nadezhda B. Mankovskaya

*Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,  
12/1, Goncharnaya str., Moscow, 109244, Russian Federation.*

*E-mail: mankovskaya.nadia@yandex.ru*

Received 20.02.2020

The article reconstructs the aesthetics of P. Claudel. The author reveals a number of original ideas that he introduced into the aesthetic line of modern Catholicism, related to artistic symbolism, the theurgic role of art, and the cosmism of creativity. The meaning of Claudel's distinction between subjective and objective, primary symbolism, which opens the cosmic vision of the Universe in art, is revealed. The author analyzes the key concepts of his work – art, symbol, correspondences, artistic synthesis, aesthetic contemplation and pleasure. The originality of his interpretation of the relationship between metaphor, artistic image and symbol is shown. The article studies the concept of artistic creativity with an emphasis on inspiration, imagination, and intuition in contrast to the rational principle. Claudel's understanding of the relationship between phenomenon and essence, visible and invisible in art, focused on the mysterious, enigmatic, illusory, transmitted by allusions, is traced. His concept of dynamic and static symbolism is considered. The article shows the specifics of Claudel's philosophy of art, his symbolic interpretation of painting, music, and poetry. Not only aesthetics, but also Claudel's work as a poet and playwright is imbued with the spirit of symbolism.

**Keywords:** Claudel, aesthetics, art, symbolism, correspondences, inspiration, intuition.

DOI: 10.21146/0042–8744–2020–7–58–67

Citation: Mankovskaya, Nadezhda B. (2020) "Catholic tendencies in French symbolism's aesthetics. Paul Claudel", *Voprosy Filosofii*, Vol. 7 (2020), pp. 58–67.

Весьма значимой линией в эстетике символизма является линия католическая. Ее последовательно развивал Поль Клодель (1868–1955) – поэт, драматург, прозаик и дипломат, член Французской академии, лауреат Нобелевской премии по литературе, философско-эстетические воззрения которого формировались в русле идей основателей эстетики неотолизма – Жака Маритена и Этьена Жильсона. При этом Клодель как художник и философ искусства внес в эстетическую теорию современного католицизма ряд оригинальных идей, связанных с художественной символизацией, теургической ролью искусства, космоизмом творчества.

Клодель родился в католической семье, но под влиянием лицейских преподавателей-позитивистов рано утратил веру, а затем вновь и навсегда обрел ее в результате снизошедшего на него в рождественскую ночь 1886 г. озарения, проникновенно описанного в эссе «Мое обращение», где он подчеркивал, что искусство и поэзия – вещи божественные (за полгода до этого он уже ощутил «дыхание» сверхъестественного при чтении «Озарений» Артюра Рембо). На протяжении всей своей творческой жизни он сохранял верность учению Фомы Аквинского об актуальном и потенциальном, укрепляясь в мысли, что искусство подражает не внешним проявлениям природы, но ее первопричине, актуальному, искусству самого Бога. Он был убежден в том, что

художник усматривает в окружающем образы Вечности – исполненные радости символы, которыми всегда пользовалось искусство, неисчерпаемый источник истинного знания, – а художественное творение есть нечто, обладающее секретом или привилегией вечного существования» [Клодель 2006, 146].

В своих ранних поэтических опытах Клодель вдохновлялся творчеством Шарля Бодлера, Поля Верлена<sup>1</sup> и Артюра Рембо. Бодлера он считал величайшим французским поэтом XIX в. – поэтом раскаяния, обладавшим пронизательным умом, прекрасно постигавшим суть вещей.

Однако, быть может, наибольшее влияние на поэтическое творчество самого Клоделя оказал Рембо, которого он считал стихийным мистиком – ведь в клоделевских стихотворениях, как и у его кумира, встречается множество инверсий, повторов, нарушений общепринятых синтаксических и грамматических языковых норм (Клодель пользуется этими приемами ради достижения торжественно-патетического музыкально-ритмического эффекта «управляемого сновидения»). Клодель видел в Рембо создателя метода нового поэтического искусства: «Метод этот поистине можно назвать алхимией, образцом трансмутации, духовного просветления стихийных начал этого мира. <...> Ход мысли, которая развивается уже не логически, но, как в музыке, мелодическими узорами и соотношением соположенных нот, дает пищу для глубоких размышлений» [Клодель 2003, 181].

В зрелые годы источниками поэтического вдохновения Клоделя стали Библия, античные трагедии (он переводил «Орестею» Эсхила), французская средневековая поэзия, мистерии и миракли, *chansons de geste* (песни о деяниях), драмы Шекспира, Корнеля и Расина, поэзия романтизма, романы Достоевского, поэтические произведения Чарльза Уитмена, Томаса Элиота, Шарля Пегги, памятники религиозной мысли Востока, а также впечатления от поездок во многие страны мира, где он побывал в том числе в качестве дипломата<sup>2</sup>. Как пронизательно заметил Максимилиан Волошин, стремление к путешествиям в дальние страны было в крови у символистов. Однако если ранних символистов привлекали экзотика и поиски приключений (как Бодлера на Маврикии и Реюньоне, Рембо в Африке), то во втором их поколении проявилась тяга к новым системам познания, новой логике искусства: так, два художника почти в одно и то же время покидают Францию в поисках новой духовной родины, отправившись – Гоген на Таити, Клодель в Китай [Волошин 1988, 80].

При всем многообразии литературных влияний и духовных интересов творчество Клоделя концентрируется вокруг единого центра – католической веры. Его настольной книгой была Библия, а в возрасте тридцати двух лет он готовился стать монахом-бенедиктинцем (правда, его духовные наставники решили, что он должен вернуться в Китай, где служил до этого времени).

Сложная духовная эволюция Клоделя привела его к выработке четкого жизненно-го и философско-эстетического кредо: «...бросить гордый вызов моему времени, всему искусству, всей науке, всей литературе моего времени, всей этой мирской, механической, материалистической и продажной цивилизации» [Клодель 2006, 228]. Вопреки господствовавшим в его время позитивистским тенденциям он подчеркивает, что искусство не может существовать для удовлетворения одного лишь ума; оно призвано наделять голосом и способностью к действию сердце, а вернее, всего человека как существа нравственного, интеллектуального и телесного.

Понимание ценности мимолетного, внезапного, осознание того, что реальность хрупка, а искусство как граница между двумя мирами есть смешение иллюзии и реальности, обусловили не только приверженность Клоделя художественно-эстетическим константам символизма (*символизация, соответствия, художественный синтез, вдохновение, интуиция, эстетическое наслаждение*), но и добавили к ним нечто принципиально новое – мысль о продолжении и завершении художником замысла Творца. Такое представление во многом перекликалось с возникшей у русских религиозных мыслителей неохристианской ориентации конца XIX – первой половины XX в., начиная с Владимира Соловьева, и русских символистов XX в. концепцией *теургии* как

особого творческого метода в искусстве и созидания самой жизни по эстетическим законам, – своеобразного продолжения и завершения человеком незавершенного Богом творения мира<sup>3</sup>. У Клоделя интуиция сотворчества художника и Создателя сопряжена также с идеей *космизма* в искусстве, а кроме того, с различием *динамического и статичного, объективного и субъективного символизма*. Символизм для Клоделя – это духовный путь, причастие. Роль поэта – «...извлечь из вещей их суть в чистом виде: это божьи творения, свидетельствующие о Боге» [Claudel 1963, 159] – его величии и великолепии. Делегировав художнику свои права – призвав его участвовать в творении, – Бог «...дал в человеке образ своей творческой деятельности – образ внятный, проистекающий из неиссякаемых источников жизни, исполненный радостью жизни и ее упорядоченностью, торжественным бракосочетанием с первопричиной, надевшей на него обручальное кольцо» [Ibid.]. В этом состоит привилегия художника, но также и ответственность, ибо художник призван помогать Творцу в сотворении все более гармоничного и духовного мира. Творческий акт динамичен: поэт – не просто свидетель, он «актер (действующее лицо) спектакля, выявляющий его смысл» [Claudel 1913<sup>a</sup>, 161]. В этой связи Клодель ратует за «динамический» (а не «статический») символизм, при котором между духовным миром и человеческими действиями есть синхронные соответствия (эта идея нашла воплощение в его драме «Златоглав»).

В теоцентрическом миропонимании Клоделя весь Универсум является символом, или параболой Бога. Так как поэт творит в соответствии с собственным волеием, он подобен Богу, а процесс символизации позволяет ему перейти из реальности тварной в другую – божественную. Эстетическая же ипостась божественного проявляется в форме «всеобщего символизма», благодаря которому высвечивается поэтический смысл творения: «Мир превратился в поэму, обрел смысл и порядок» [Ibid., 139] – среди девяти муз нет ни одной лишней. Символизм, в понимании Клоделя, – учение о том, что искусство должно не столько выражать реальность, сколько обозначать ее посредством системы словесных, цветовых или музыкальных соответствий, позволяющих общаться и переговариваться с ней. Как писал о символике соответствий у Клоделя Максимилиан Волошин, «...он находит единство в ослепительном соединении звуков, цветов и образов, которые связаны между собою не внешними очевидными связями, а некоей подсознательной логикой внутренних соответствий, которые, посредством целого ряда быстрых и ускользающих впечатлений, создают в душе законченную и четкую мысль – образ. <...> Из закона лирического разнообразия и краткости он создал совершенно новый, необычайно пластический и точный метод для уловления отвлеченных идей» [Волошин 1988, 71–72].

Католический поэт и мыслитель дает оригинальную трактовку соотношения *метафоры, художественного образа и символа*. Настаивая на глубинной однородности материи и духа, аналогиях между ними, а также между человеком и Универсумом, Клодель подчеркивал, что их объединяет движение. Творение представляется ему огромной гармоничной картиной, совершенной по структуре и композиции, чей основной элемент – метафора. Задача поэта – постичь эти метафоры и с их помощью назвать, поименовать каждую вещь, то есть вернуть ее на свое место в божественном лексиконе творения и, тем самым, способствовать реализации божественного замысла. Собственно связь между творцом и его творением Клодель видит в том, что Бог поименовал вещи и придал им смысл. Поименовать вещь, значит, с одной стороны, отелеснить ее, сделать идею зримой, а с другой – выявить соответствие вещи ее вечной идее: ведь слово для Клоделя – образ божественной реальности. Развивая мысль Стефана Малларме об идее цветка, которой не найдешь ни в одном букете, он говорил о том, что слово «цветок» вырастает на роскошной клумбе аналогий, участвует в самых разнообразных сравнениях и контрастах, обладает магической властью рождать образы, взывает к богатым возможностям восприятия и памяти.

Концепция целостного восприятия мира, где видимое – образ невидимого, высшего – ключ к *космологии* Клоделя. Универсум для него – гигантская сеть метафор, сочетающихся между собой в согласии с божественным планом, целостный образ и Слово,

«всеобщая целостность». Все в мире существует по отношению к целому и, значит, Универсум предстает зеркалом Бога, свидетельством его величия.

Идея метафоры и образа увенчивается в эстетике Клоделя концепцией художественного символа. Клодель различает не только субъективный, но и объективный, или первичный, художественный символизм, открывающий в искусстве космическое видение Универсума и представляющий основу человеческой способности такого видению. Долг поэта – выявлять эту способность, просветляя людей, ведь поэзия – не что иное, как проявление Божией благодати. Понятый таким образом космизм, или «истинный порядок», отождествляется Клоделем с католицизмом, а символом космизма выступает католическая церковь.

Клодель усматривает в Универсуме две системы связей: горизонтальную (между вещами) и вертикальную (соотнесение образов вещей с их идеей, божественным архетипом). В вертикальной системе, по мысли Клоделя, Бог внедряет идеи в вещи посредством метафор – ведь он «создал человека по своему образу и подобию». Человек стал, тем самым, носителем субъективного образа Универсума. Причем этот «образ – не часть целого, а его *символ*» [Claudel 1913<sup>a</sup>, 151]: в каждом образе заключен символ – «видимый аналог невидимой реальности» [Ibid., 179]. Символ проступает в образе, как королевский профиль на монете, «...он подобен ключу, чья конфигурация позволяет ему поворачиваться в замочной скважине, так как все зубчики и бороздки соответствуют язычку замка. Именно он – движущая сила, приводящая все в действие» [Ibid., 138–139]. Метафора же – это символ в действии. Задача поэта – расшифровать символический лексикон творения, узреть в «синтаксисе мира» отражение божественного порядка.

Размышляя о *художественном творчестве*, Клодель делает акцент на вдохновении, воображении, интуиции, во многом противопоставляя их рациональному началу: «Порядок – разумное удовольствие, беспорядок же – дань восторженному воображению» [Claudel, 1936, 12]. В «Размышлениях и предложениях по поводу французской поэзии» (1925) он усматривает сущность поэтического акта в выражении радости творчества, эстетического наслаждения; писать же ради познания значит ограничиваться прозаическим описанием [Ibid., 9]. Воображение предстает лучезарной феей, которой невозможно противиться, всемогущей посланницей нездешнего мира: она побуждает творца завоевывать «территорию», которая еще не существует. В понятии же «вдохновение» Клодель различает тройственный смысл: 1) *призвание, данное поэту от природы*: способность творить, соединять воображение с желанием, находить точные слова, образы и символы; 2) «актуальное вдохновение» – *самовозбуждение*, результат сплава эмоционального всплеска, ассоциативной памяти, фантазии, вкуса, воли и интеллекта; 3) *чистая поэзия*, чуждая повседневности и практической пользы (о чем и свидетельствуют ассонансы и аллитерации, чередование слогов, упорядоченность ритмов и просодия в целом) [Ibid., 93–97], соединяющаяся с молитвой, поскольку она высвобождает сущность вещей, сотворенных Богом и свидетельствующих о Нем. Творческое вдохновение – особая, харизматическая благодать, она подобна пророчеству, молитве, направленной к Богу, хотя молитва как прямой путь к Всевышнему гораздо возвышеннее, а доставляемое ею наслаждение выше эстетического: «Бог – отвесная гора, и благодать, а не благозвучье на ней поддержит нас»<sup>4</sup> – подчеркивает Клодель.

Клодель прослеживает семантическую цепочку «дух – дуновение – вдох»: «При каждом вдохе мир так же нов, как и при первом глотке воздуха, когда первый человек сделал первый вдох» [Claudel 1904, 158]. Творческое вдохновение художника есть результат божественного дуновения, творческого духа Творца: «...это дуновение, порой слабея, порождает в нас ощущение текущего времени, осознание метафизической сути, всеобщей взаимосвязи, бесконечно сложного и разнообразного бытия вещей, живущих вокруг» [Клодель 2006, 11]. Так, художественное стекло – «это отвердевшее дуновение», в нем можно увидеть «игру света нашего воображения и озёра наших грез» [Там же, 88], а «от ножки бокала (в руке рембрандтовского влюбленного. – *Н.М.*) молочно-белой спиралью поднимается вдохновение» [Там же, 89].

В мире, состоящем из видимых и невидимых вещей, вера и духовность относятся к сфере невидимого, тогда как ареал видимого образуют разум, воображение и чувства. И если наука идет по материальному пути констатации, а не творчества, созидания, то миссия искусства и поэзии – из материального творить духовное: художник подобен шелковичному червю, выщущему паутину из поглощаемого им листа [Claudel 1913<sup>b</sup>, 81]. Художнику присущи способность мечтать, влечение к невидимому, чуткость к таинственному, загадочному, иллюзорному, которые он может передать путем аллюзий. В подлинном искусстве сквозь явление просвечивает его глубочайшая сущность: старые мастера умели «...вылепить объем и по выдвинутым вперед зримым очертаниям дать понять, что скрывается позади» [Клодель 2006, 118]. Так, в рембрандтовском «Ночном дозоре» Клодель усматривает, прежде всего, путь от сумеречного портала в область невидимого, а в портрете бургомистра Сикса, стоящего у окна и читающего книгу, – диалог внешнего и внутреннего, «изображение самого художника, принадлежащего одновременно двум мирам, внутреннему и внешнему, и пользующегося реальностью для расшифровки волшебных писем» [Там же, 72]. Вода в каналах Амстердама ассоциируется Клоделем с плоскостью расслоения на видимое и невидимое, лежащей на уровне человеческих душ. Ведь истинное значение вещей постигается лишь в лоне всеобщей идеи, Универсума: «Чтобы бабочка просто взлетела, необходимо все небо целиком. Без представления о Солнце и звездах не понять и спрятавшейся в траве маргаритки» [Claudel 1963, 173]. И путь к такому постижению – *эстетическое созерцание*: «В отсутствие предмета, назойливо притягивающего взгляд, мысль естественным образом растворяется в созерцании» [Клодель 2006, 11]. Именно к нему побуждают голландские пейзажи, в которых Клодель видел порожденные внутренней сосредоточенностью поэмы созерцания, кладези молчания – в них нужно уметь вслушиваться. Он восхищался полотнами Рогира Ван дер Вейдена, осененными «музой христианского созерцания» [Там же, 120], давшими символическое изображение обоих Заветов; полагал, что живопись Питера де Хоха и Яна Вермера «...лучше любого аскетического трактата склоняет нас к самосозерцанию, к исследованию наших внутренних глубин и учету в нашем хранилище духа, прикосновению к нашей онтологической тайне» [Там же, 224]. В полотнах Рембрандта его завораживала особая атмосфера сна, дремоты, затворничества и молчания, побуждающая не созерцать настоящее, а погрузиться в воспоминания. Не без влияния идей Анри Бергсона и Марселя Пруста об ассоциативной памяти он замечал, что в живописи важно не столько очертание, сколько эмоциональная вибрация: «Ощущение пробудило воспоминание, а воспоминание, в свою очередь, одно за другим приводит в действие пласти памяти, вызывает толпу других образов» [Там же, 68].

Благодаря творческой интуиции – третьему глазу, «что имеется на спине у каждого художника» [Там же, 69], последний способен узреть одновременно внешнее и внутреннее: не мастерить, а творить. Творить же, согласно Клоделю, можно только в состоянии своего рода ясновидения вслепую, разновидности чуткого сна, когда одна лишь скрытая необходимость, потребность, таящаяся в лоне духовных способностей художника, рождает действие. Художественное творчество предполагает новизну, когда после долгого подбора средств происходит внезапный прорыв: новое в искусстве, согласно Клоделю, появляется неожиданно и сразу. При этом он убежден, что «...существует только один способ быть новым – это быть истинным; есть только один способ быть молодым – это быть вечным» [Claudel 1928, 16].

Совокупность эстетических идей Клоделя, связанных с символической сущностью искусства, последовательно развивалась им в его *философии искусства* применительно к анализу живописи, музыки, поэзии как неразрывно сопряженных между собой сфер выражения человеческого духа, воплощалась в его собственном поэтическом творчестве.

Магистральная тема размышлений Клоделя о *живописи* – постижение ее глубинных символических, мистических смыслов, ее подспудных токов, определение ее эстетической ценности, а основной их объект – голландская, испанская, итальянская

и французская живопись, витражи и архитектура французских соборов, чью символику он воспел как в стихах (стихотворение «Архитектор»), так и в философско-богословских эссе. Великой датой в истории искусства Клодель считал момент, когда живопись начала утрачивать свою обрядовую или декоративную функцию, с полным беспристрастием нацелила свой взгляд на действительность и начала составлять свод геометрических фигур, с помощью которых предметы через линии и краски стали, сцепляясь друг с другом, высвобождать определенный смысл. При этом абстрактные обозначения не вытеснили из искусства привычные подобию, питающиеся полнотой души художника, обращенной к душам реципиентов.

Именно такими качествами и обладает, согласно Клоделю, голландская живопись. Ее возвышенный характер проявляется в символике произведений, выводящих за пределы своих бытовых сюжетов: так, трапеза, где Рембрандт с Саскией на коленях «...поднимает к небу высокий бокал, наполненный искрящимся вином, словно провозглашая тост за идеал» [Claudel 1928, 31], предстает символом причастия.

Клодель предложил оригинальную концепцию интерпретации символической сверхзадачи голландской живописи. По его глубокому убеждению, во всех своих жанрах (сюжетная живопись, натюрморт, портрет) она символизирует «*некий порядок, начавший разваливаться*» [Ibid., 79]. Именно в этом он усматривал глубинный смысл «Ночного дозора» Рембрандта: это сцена, «похищенная из самых мрачных мастерских сна»; она посвящена изучению и анализу распада; от первого плана до самой глубины, это исследование движения, постепенно разъединяющего некое целое, это своего рода исход из Голландии к другим морям и океанам.

Клоделя привлекала та живопись, в которой «дух позволяет плоти услышать зов блаженства» [Ibid., 106]. Он резко критикует современную ему живопись за глухоту к этому зову, с чем, собственно, и связан, по мнению Клоделя, ее упадок – ей больше нечего сказать, она превратилась в «унылое зрелище глупости, невежества и неумелости, поставленных на службу уродству, если не безумию»: «Художник больше не в состоянии оторваться от материи, он слишком часто превращается в каменщика, я чуть не сказал: в подмастерья каменщика; кисть его уже не удовлетворяет, ему подавай нож, а то и мастерок. Нет ничего омерзительнее этих напластований навоза, этих засохших, шершавых подтеков известкового раствора...» [Ibid., 117]. Если бы не рама, современные картины взорвались бы и разбрызгались во все стороны, словно шипучий лимонад. И излюбленный символистский образ – «альбатрос, некогда распускавший великолепные крылья, теперь похож на утку, сидит в углу, точно свернутый пиджак в шляпной картонке!» [Ibid., 331].

Жалки те картины, в которые нельзя вслушаться, убежден Клодель. В церквях или в дворцовых залах художники разворачивают обширные композиции, которые звучат, словно опера. Музыка представлялась ему сферой идеальной реальности, чьим средством выражения является гармоническая эманация душевных движений, звучащее дыхание: «Под напором души чувство надувается и расправляется, оно взлетает по всем ступеням звукограда, до самой пронзительной ноты, оно ныряет в подземелье, оно воркует, оно вопит, оно ранит, оно ласкает, оно размышляет. <...> Это сам дух, словно могучий порыв ветра, завладел нашим духом и уносит нас!» [Ibid., 285, 290].

Исходя из того, что прекраснее музыки только тишина, Клодель отдавал предпочтение тем музыкальным произведениям, которые не стремятся к непрерывности, к линии и заранее начертанному плану, но состоят из намеков и иносказаний, создавая некое осязаемое целое, как в музыке Клода Дебюсси и Артюра Онеггера, доставляющей удовольствие нашему внутреннему слуху. И во всем мироздании разлита божественная музыкальность, воспетая Клоделем в стихотворении «Музыка»:

Акация струит молоко, и луна чудит в садах.

Пойдем, нам назначили свиданье на золотых прудах

В погоне за вчерашним сном, от которого уцелело одно созвучье из белых нот

На плоском челноке восьмых и слеза – достаточный гнет.

Достаточно было замолчать и чтобы кто-то на море пел  
И его сопровождали вразброс флейта и дульцимер.  
Нам и предстоит довершить эту длинную фразу,  
не находящую разрешенья  
Нам и предстоит завершить укор, растворенный во вздохе  
изнеможенья.

(Перевод О. Седаковой)

Подобно музыканту, поэт – «...сочинитель собственной просодии: не поймешь, летит он или идет, ведь его нога или крыло, когда он его распускает, не касается никакой чуждой стихии, будь то земля, или воздух, или огонь, или вода, в которой можно плавать, – жидкость, называемая эфиром!» [Claudel 1928, 249]. Поэзия – результат поэтического дара, связанного, скорее, с воображением и чувствами, нежели с рассудком. Главное в поэзии – потребность созидания, словесного воплощения живых и сильных, хотя и не всегда вполне отчетливых, представлений поэта о мире – перо и держащие его пальцы объединены тайным сговором: «Иногда эта упряжка тащит меня за собой. Словно тройка в России, несусь я по заснеженной равнине...» [Там же, 326].

Задумываясь о преимуществах религиозной поэзии над светской, Клодель характеризовал поэзию XVII и XVIII вв. как точное, остроумное и гармоничное выражение мыслей в духе пословиц и сентенций, импонирующих сельским жителям, а XIX столетие – как век подлинной поэзии, отмеченный талантом и гением ее творцов. Но то была поэзия без Бога и веры: литературное бунтарство оказалось бесплодным, породило лишь дисгармонию; отчаяние, цинизм, нигилизм привели к негативным, неконструктивным в художественном отношении последствиям.

В противоположность этой линии католическая поэзия обладает, по Клоделю, неоспоримыми преимуществами, связанными с ее символическим смыслом. Движитель религиозной поэзии – радость, восхваление жизни, жажда абсолюта. Отвергая скептицизм и сомнения, религиозная поэзия осмысленно стремится к благу, дает ясные ответы на все вопросы бытия. Ее стержень – моральный закон, противостоящий вседозволенности.

Не только эстетика, но и литературное творчество Клоделя в целом проникнуто духом символизма<sup>5</sup>. Он автор поэтических сборников «Пять больших од», «Стихи изгнания», «Corona benignitatis anni Dei», «Календарь святых», «Светлые лики», «Кантата для трех голосов» и сборника стихотворений в прозе «Познание Востока». Результатом его многолетних библейских штудий стала обширная эссеистика: «Предисловие к Апокалипсису», «Поэт взирает на крест», «Религия и поэзия» и другие произведения.

Широкую известность принесли Клоделю пьесы «Полуденный раздел», «Дева Виолена» «Атласный башмачок», «Златоглав», «Благовещение», «Город», «Обмен», «Отдых Седьмого дня». Трагедия представлялась ему разрешением ряда судеб и случайностей в единой объединяющей формуле, средоточием путей, ведущих со всех концов мира. Он сравнивал драматурга с корифеем хора в античной трагедии, сплетающего и разъединяющего судьбы протагонистов, а собственное творчество – с древом, раскинувшим ветви, разрастающимся во все стороны: «Разве человек не ходячее дерево? Он так же поднимает голову и раскидывает свои ветви в небе, а корни углубляет в землю»<sup>6</sup>; да и сам католический крест подобен человеку, стоящему прямо, как дерево, с молитвенно распростертыми руками (пять из своих пьес Клодель объединил в 1901 г. в сборнике «Дерево»).

«Полуденный раздел» – быть может, самая знаменитая из клоделевских символистских драм. Написанная, действительно, кровью сердца, она во многом автобиографична, связана с пережитой автором личной драмой, наложившей отпечаток на всю его жизнь, в том числе и творческую. Вскоре после неудавшейся попытки уйти в монастырь, ставшей для него духовным водоразделом, на корабле, плывущем в Китай, Клодель встречает Розали Веч, златокудрую красавицу польских кровей со звонким смехом и «медлительной походкой богини», представшую перед ним «музой в морском ветре, косматую мыслью на носу корабля», и, по его собственному признанию, в тридцать два года, после десяти лет абсолютного целомудрия и жизни воистину христианской, страстно влюбляется в нее.

Розали Веч замужем, у нее есть дети, однако это не мешает их дядюшке четыре года роману, хотя и вызывает кривотолки окружающих. Внезапно роман обрывается: Роз, ждущая от Клоделя ребенка (у них родится дочь), отправляется в Европу и вскоре перестает отвечать на письма возлюбленного, безо всяких объяснений надолго исчезая из его жизни (она возобновит переписку только тринадцать лет спустя, и в середине 20-х гг. они снова встретятся). Эта любовная драма, мучительно переживавшаяся Клоделем, нанесла ему незаживающую рану – тема покинутости, одиночества, превратностей любви стала в его творчестве одной из магистральных.

В оде «Музы» Клодель напишет: «О обида! О возмездие!.. Эрато! Ты глядишь на меня, и я читаю приговор в твоих глазах... Ответ и вопрос в твоих глазах...». Уже многие годы спустя, размышляя о «Божественной комедии» Данте, Клодель наделяет его отношение к Беатриче своими переживаниями: «но разве и Данте не в чем было упрекнуть эту женщину, которая так внезапно и жестоко его покинула? Не вопрошал ли он ту тень, что вела его по дорогам изгнания: “Почему? Почему ты это сделала?”» [Клодель 2003, 168], и приходит к горькому умозаключению: женщина опасна для каждого рая. Любовь предстает в его творчестве неподвластной человеку стихией, разрушающей и сокрушающей привычный мир.

Библейской символикой воды, огня, земли проникнута пьеса Клоделя «Атласный башмачок». Вода здесь символизирует сотворение мира и мистическое тело, всеобщую пищу; это и человеческая душа, капля, стремящаяся влиться в океан; это и кровь Христа, слезы Страстей Христовых, молоко благодати. Сжигающий и очищающий огонь – путеводная звезда, символ духа, света и любви. Огонь и вода в поэзии Клоделя соединяются: душа, очистившись, становится прозрачной, капля воды превращается в хрусталь или жемчужину – метафизическое зерно, символ совершенства. Именно это метафизико-символистское зерно стало, полагал Максимилиан Волошин, залогом чистоты гения Клоделя, не принявшего в себя никакой посторонней примеси, не отмеченного ни одним пятном вульгарности. Поэзию и драматургию Клоделя высоко ценил знаменитый швейцарский католический теолог XX в., кардинал Ганс Урс фон Бальтазар, сделавший немецкий перевод «Пяти больших од» и «Атласного башмачка» (который Клодель охарактеризовал как «конгениальный»). «Клодель, – писал фон Бальтазар, – привержен миру так, как ни один христианин до него, но как лишь язычники. И все же эта его приверженность – чисто христианская. Среди его предшественников ни один христианский философ или богослов, ни один христианский мистик или поэт не сумел столь великолепно изобразить притягательность мирского» [Balthasar 1939, 431].

Поль Клодель как выдающийся художник, эстетик и христианский мыслитель про-должает притягивать к себе взоры духовно чутких людей.

На самом интересном месте – я не хочу уходить.

К чему говорить, что погибнет все? Нет предела началам –  
и не может быть по-иному...

Ответ мудреца Сянь Юаня (перевод В. Рогова)

### Примечания

<sup>1</sup> Клодель посвятил ему свое стихотворение «Верлен».

<sup>2</sup> Клодель был консулом в Китае и Японии (этот опыт он запечатлел в сборнике стихотворений в прозе «Познание Востока»), вице-консулом, а затем и послом в США, занимал посты во французских дипломатических миссиях ряда европейских стран.

<sup>3</sup> См. подробнее: [Бычков 2007].

<sup>4</sup> Строка из стихотворения П. Клоделя «Святой Иероним. *Покровитель словесного искусства*» (перевод О. Седаковой).

<sup>5</sup> Поэзии, прозе и драматургии Клоделя посвящены многочисленные труды отечественных и зарубежных авторов. См., например: [Эйхенбаум 1913; Панн 1914; Гурмон 1913; Волошин 1988; Богопольская 1998; Седакова 1997; Brunel 1997; Pérez 2000; Ubersfeld 2005].

<sup>6</sup> Слова Императора из пьесы «Отдых седьмого дня» [Claudel 1912, 41].

## Источники и переводы – Primary sources and Russian Translations

- Волошин 1988 – Волошин М. Поль Клодель // Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1988 [Voloshin, Maximilian, Paul Claudel (in Russian)].
- Гурмон 1913 – Гурмон Р. де. Книга масок / Пер. с франц. Е.М. Блиновой и М.А. Кузмина. СПб.: Грядущий день, 1913 [Gourmon, Remy de. (1913) *Le Livre des masques* (Russian translation 1913)].
- Клодель 1998 – Клодель П. Полуденный раздел / Пер. с франц. Е. Наумовой, А. Наумова, Л. Черняковой, Е. Гальцовой. М.: Гитис, 1998 [Claudel, Paul, *Partage de midi* (Russian translation 1998)].
- Клодель 1999 – Клодель П. Извещение Марии. М.: Христианская Россия, 1999 [Claudel, Paul, *L'Annonce faite à Marie* (Russian translation 1999)].
- Клодель 2003 – Клодель П. Между «видеть» и «созидать». Избранные эссе / Пер. с франц. А. Курт и А. Райской // Новая Юность. 2003. № 2 (59) [Claudel, Paul, *Selected essays* (Russian translation 2003)].
- Клодель 2006 – Клодель П. Глаз слушает / Пер. с франц. Н. Кулиш. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006 [Claudel, Paul, *L'œil écoute* (Russian translation 2006)].
- Панн 1914 – Панн Е. Драма вечности в творчестве П. Клоделя // Ежегодник императорских театров. 1914. Вып. II. С. 1–26 [Pann, Evgenii (1914) *Drama of eternity in Claudel's works* (in Russian)].
- Эйхенбаум 1913 – Эйхенбаум Б. О мистериях П. Клоделя // Северные записки. 1913. № 9. С. 121–137 [Eïkhenbaum, Boris M. (1913) *About the P. Claudel's mysteries* (in Russian)].
- Balthasar, Hans U. von (1939) *Seidenen Schuh*, Müller, Salzburg.
- Brunel, Pierre (1997) *Paul Claudel*. P.: L'Herne, Paris.
- Claudé, Paul (1912) *Théâtre*. Nouvelle Revue française, Vol. 4, Paris.
- Claudé, Paul (1913<sup>a</sup>) *Art poétique*, Mercure de France, Paris.
- Claudé, Paul (1913<sup>b</sup>) *Connaissance de l'Est*, 4<sup>e</sup> éd., Gallimard, Paris.
- Claudé, Paul (1928) *Positions et propositions*, Gallimard, Paris.
- Claudé, Paul (1936) *Le soulier de satin*, Gallimard, Paris.
- Claudé, Paul (1963) *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, Paris.
- Saint-Pol-Roux (1893) *Les Reposeurs de la Procession*, Vol. 1. Mercure de France, Paris.

## Ссылки – References in Russian

- Богопольская 1998 – Богопольская Е. Любовники из Фучжоу // Клодель П. Полуденный раздел / Пер. с франц. Е. Наумовой, А. Наумова, Л. Черняковой, Е. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1998. С. 121–180.
- Бычков 2007 – Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007.
- Седакова 1997 – Седакова О. Извещение Марии // Новая Европа. 1997. № 10. С. 107–123.

## References

- Bogopolskaya, Ecaterina. (1998) “Lovers of Fuchjou”, *Claudé, Paul, The midday division*, GITIS, Moscow (in Russian), pp. 121–180.
- Bychkov, Victor V. (2007) *Russian theurgic aesthetics*, Ladomir, Moscow (in Russian).
- Cedakova, Olga (1997) Virgin Mary's announcement // *Novaya Evropa*. 1997. № 10 (in Russian), pp. 107–123.
- Pérez, Claude-Pierre (2000) *Paul Claudel*, Ellipses, Paris.
- Ubersfeld, Anne (2005). *Paul Claudel, poète du XXe siècle*, Actes Sud, Arles.

## Сведения об авторе

МАНЬКОВСКАЯ Надежда Борисовна – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора эстетики Института философии РАН.

## Author's Information

MANKOVSKAYA Nadezhda B. – Dsc in Philosophy, Professor, Institute of Philosophy, department of aesthetics, Russian Academy of Sciences.