

Максимилиан Волошин

КЛОДЕЛЬ В КИТАЕ

I

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

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

Лишь с тропических пейзажей Бернарден де Сен Пьера¹ и Шатобриана², с разымчивой чувственности креола Парни³, да с усталой улыбкой островитянки Жозефины Богарнэ⁴ на портретах Прюдона⁵ начинается в искусстве то, что мы вправе назвать экзотикой. И это уже начало романтизма.

Романтизм, введший в моду гашиш и опиум, чувствовал пристрастие к ядам и старым и настоящим. Источником его экзотизма послужил ближний Средиземноморский Восток: байроновская Турция, байроновская Греция. Мостом к этому востоку для французских романтиков была Испания, куда был кинут превратностями наполеоновских войн ребенок Гюго⁶, увезший оттуда не знания страны, но память звучных имен и рыцарственных жестов, воплотившихся позже в Эрнани и Рюи Блазе. (Вспомните, что «Эрнани» — не имя человека, а название почтовой станции на пути Бордо—Мадрид.)

Романтизм создал лже-восточный стиль — «ориентализм». Хотя Жерар де Нерваль⁷ видел Каир интимнее, а Теофиль Готье⁸ — Константинополь — реальнее других романтиков, но и они не проникали за пределы цвета и формы.

В романтической живописи трагический Восток Делакруа⁹ соответствовал своим пафосом стилю Виктора Гюго, а пейзажи Декана¹⁰ напоминали четкие описания Теофиля Готье.

В этом экзотическом возбудителе Востока нуждалась не только

романтическая жажда страстей, но и романтический неокатолицизм, памятником чего осталась, так сказать, христианская экзотика «Martyres» и «Itinéraire»¹¹ Шатобриана и «Путешествие» Ламартина¹².

Второе поколение романтиков — реалисты и парнасцы¹³ — более психологически и более археологически подошли к Востоку.

Италия для Стендаля, Испания и славяне для Мериме играли ту же роль, что Карфаген для Флобера¹⁴ и Персия для Гобино¹⁵.

В тропической экзотике Леконта де Лиля¹⁶ и Эредиа¹⁷ романтизм смешан с воспоминаниями детства и тоской по родине. Несмотря на всю сдержанность парнасского рисунка, самые краски их — патетическая исповедь.

Поколение, предшествующее нашему, выросло на сладостной экзотике Пьера Лоти¹⁸, который, не оставаясь в пределах старого средиземноморского мира романтиков и древних тропических цивилизаций парнасцев, охватил все меридианы и все широты земного шара — и Дальний Восток, и Ближний, и юг, и север, и Океанию. В известном смысле Лоти явился завершителем и синтезом всей романтической экзотики, совмещая в себе как ее основные недостатки, ставшие под его пером карикатурными, так и достоинства.

Известное однообразие метода проникновения в душу малоизвестных народностей посредством поцелуев и объятий, чувство «цвета и формы», сведенное к прикосновениям «трепетной плоти» всех цветов и оттенков, — это несомненно горестные приемы романтизма у Лоти. Но этот морской офицер с наивной бретонской душой, который стал романистом от морской скуки в дальних плаваниях, обладает редким даром образительности, и у него есть страницы описаний, которые могут выдержать соседство лучших страниц Шатобриана и Флобера. Ориентализм Динэ в живописи составляет удачное соответствие стилю Лоти в литературе. Этот жанр уже скомпрометирован и, конечно, не Клоду Фарреру¹⁹, пытающемуся придать ему остроту извращенного эстетства Ж. Лоррэна, — спасти его.

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

Между тем уже с семидесятых годов во Францию стали проникать иные веяния, для нее являвшиеся тоже экзотическими. С одной стороны, психологический русский роман. Фантастичность русской совести и необычайность славянской души — для французов имели прелесть самой жгучей экзотики. Нынешние успехи русской музыки в Париже²⁰ свидетельствуют о тех экзотических опьянениях, которые таятся для них в русском искусстве. С другой стороны, открытие архаической Греции²¹ перевернуло, отчасти раз-

рушило, а еще больше оплодотворило все французские представления об античности и классицизме, и сюда, в область наиболее чуждую понятию экзотизма, внесло его пьянящий аромат и терпкий вкус восточной культуры. «Achille Vengeur» Сюареса²² и «Музы» Клоделя²³ свидетельствуют об этом. После Пьера Луиса, сыгравшего роль Лоти, со всеми его достоинствами и слабостями, по отношению к античному миру Сюарес и Клодель — это начало новой эры классицизма. «Местный колорит» романтиков постепенно уступал документам национального стиля.

Вкус к Дальнему Востоку стал возникать во Франции со времен Гонкуров. Уже Булье делал удачные стихотворные имитации китайской поэзии. Жюдит Готье²⁴, обладавшая необычайными для французского литератора знаниями японского и китайского языков, в своих исторических романах открыла новые пути восточной экзотики, основанной на глубоком понимании национального фольклора. Япония торжествовала в живописи импрессионистов.

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

Первое поколение символистов опьянялось и острыми впечатлениями обыденности, которую открыли импрессионисты, и народной песней, и фольклором, и оккультизмом, и христианской мистикой, и неокантианством, и археологией, и Византией. Искание новых стран было в крови символистов; Артюр Рембо²⁵ променял литературу на Африку и богатство рифм на слоновую кость и золото, потому что искал не столько новых материалов для искусства, сколько новых форм жизни, реально осуществив судьбу ибсеновского Пер-Гюнта. Это было знаменательно. Но для этого поколения в близком окружающем открылось слишком много нового для того, чтобы искать его в далеких странах.

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

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

Гоген покидает Европу зрелым мужем, законченным мастером, уже создавшим свою школу, которая осталась в истории живописи под именем «Понтавенской»²⁶, и уезжает в Океанию, неволимый чувством, которое в основе похоже на то, что заставило Льва Толстого идти к мужику, искать прощения. Разница лишь в том, что Гоген искал первооснов эстетических, а не моральных и что

Толстому достаточно было выйти за ворота Яснополянского сада, чтобы найти первоисточник мудрости в душе мужика, тогда как Гогену приходилось ехать за своим «мужиком» на другое полушарие к антиподам Парижа. Клодель же — юноша, насыщенный идеологиями всех человеческих культур, прошедший сквозь эстетическую дисциплину Маллармэ²⁷, еще не проявивший себя в искусстве, с надменным пренебрежением к судьбе своих произведений уезжает в Китай на консульскую должность, без всяких мыслей об «опрошении», но для того, чтобы создать себе уединение от Европы и проникнуться новыми системами познания, новой логикой искусства.

И тот, и другой одинаково означили своим бегством новое отношение Европейца к земле и человеку. За девятнадцатый век спираль духа сделала полный оборот и привела к тому же меридиану, но на иной широте. Историкам литературы еще предстоит исследовать соответствие между Робинзоном, естественным человеком Руссо²⁸, с одной стороны, и «Ноа-Ноа» Гогена — с другой, между Клоделем в Китае и Шатобрианом в Америке.

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

Гоген — перед девочкой таитянской, Теурой, и Клодель — перед знаком китайского письма испытывают то же чувство, что греческий философ, которому египетские жрецы говорили: «Вы, эллины, дети. . .»²⁹. От полотен Гогена и от «Познания Востока» Клоделя одинаково остается сознание нашей крайней, почти варварской, европейской юности по сравнению с великой древностью тех стран. И Гоген, и Клодель ушли искать человеческих первоисточков и окропили свое искусство живой водой девственных ключей. Для них то определение экзотизма, справедливое для романтиков (голод по пряностям), которое мы дали вначале, становится уже неверным. Плазма Кентона (морская вода), впрыснутая в жилы, и морфий находятся в таком же соотношении. Гоген и Клодель привезли из своих странствий не пряности, а древние питательные соки земли, которые возбуждают и пьянят, укрепляя, как живая и древняя вода моря, а не отравляя, как гашиш.

II

Нам ничего не известно из биографии Клоделя, кроме имен его книг, вышедших первыми изданиями в Фу-Чеу³⁰ и лишь недавно переизданных в Париже, и того, что он родился в 1870 году. Новые произведения Клоделя достигали Европы очень редко, с большими промежутками. Ходят слухи, что он почти ослеп и недавно переселился в Европу. Его профиль, зарисованный Валлоттоном³¹, представляет безбородого юношу с лицом меркуриального типа. В его губах есть горечь, а глаза кажутся холодными и усталыми. Это маска человека замкнутого

и презрительного. Лоб чистый, невысокий, открытый. Нос горбатый и выдающийся в типе герцога Grand-Condé или Сен-Симона — социолога. Все черты — очень латинские, породистые, утонченные. В 1898 году, когда Клодель, написавший только «Златоглава» и «Город»³², безмолвствовал в Китае, Реми де Гурмон³³ писал о нем:

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

Что повлекло Клоделя в Китай?

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

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

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

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

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

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

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

И неистощимая земля, сжимающая все корни твоего существа, и небо с солнцем и звездами в движении года, с которыми ты связано ртом, составленным из всех твоих рук, букетом всего твоего тела, — вся земля и все небо нужны тебе для того, чтобы ты росло прямо. Я хочу стоять прямо, как и ты. Я не хочу утратить свою душу! Это семя сущности, это внутренняя влага, это буйство,

которое и есть мое Я, я не хочу растратить его в напрасном снопе трав и цветов. Я хочу быть единым и стоять прямо! Но сегодня не вас, о ветви, голые в тусклом и облачном воздухе, я пришел слушать. Я пришел вопрошать вас, глубокие корни, о тайне тоски и смерти той земли, которую вы питаетесь».

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

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

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

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

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

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

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

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

III

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

Поэтому Клодель пошел прежде всего осмотреть пагоду. Было утро. Ясный декабрьский свет и жарко.

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

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

Вдали, окруженная садами, была видна пагода. Клодель подошел к ней напрямик по полям, через пригорки, поросшие тростником и сухой травой. Повсюду виднелись могилы³⁴. Вся земля была одно кладбище и говорила о множестве сменившихся поколений.

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

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

Под первым портиком³⁵ стояла золоченая статуя толстого человека. Правая подогнутая под него нога указывала на третью степень самопогружения, при которой сохраняется сознание. Глаза были закрыты, а рот, длинный, с расширяющимися углами в форме цифры 8, улыбался улыбкой спящего, который грезит. С четырех сторон залы первого храма стояли четыре статуи, раскрашенные и лакированные, на коротких ногах с громадными туловищами. Это были боги четырех стран света. Один из них держал связку змей, другой играл на скрипке.

На краях крыши второго — главного — храма Клодель обратил внимание на розовых рыб, длинные, медные плавники которых трепетали от ветра, и двух драконов, сражавшихся из-за мистического сокровища. Посреди главной залы, высокой и про-

сторной, сидел на троне золотой колосс. Его глаза были закрыты, ноги поджаты под него, а правая рука висела прямо, указывая на землю «жестом свидетельства».

«Таким, под священным деревом, сознал себя совершенный Будда, освобожденным от круговращения жизни, причастившимся собственной неподвижности», — подумал Клодель.

Кругом него на лотосах сидели небесные будды³⁶: Авалонхита, Амитабха, Будда света безграничного и Будда западного Рая.

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

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

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

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

— Здесь святилище не замыкает в себе ревниво и жадно, как в Европе, таинство веры и догмата. Но его дело здесь защищать безусловное от внешней призрачности. Здесь оно образует известную среду, самое себя наполняющую. Оно как бы подвешено к небу и включает всю природу в тот дар, который составляет само. Многочленное, всю стопую стоящее на земле, соответствием высоты и расстояния трех триумфальных арок или храмов, оно символизирует пространство, и Будда — князь мира там пребывает со всеми богами. . . Китайская архитектура уничтожает стены: она расширяет и множит крыши и, вытягивая углы, которые поднимаются изящным взмахом, обращает все движения и все изгибы линий к небу; они как бы висят в воздухе, и чем крыша в ее целом более широка и обременена, тем больше, в силу самой тяжести, растет ее легкость благодаря той тени, которую бросает вниз размах ее крыльев. Отсюда это употребление черных черепиц с глубокими желобами и сильными ребрами. Их прорези высвобождают и делают более четким конек крыши: источенный и изукрашенный, он кружится в сияющем воздухе. Храм здесь — это балдахин, приподнятые углы которого подвешены к облаку, а идолы земли стоят в его тени.

. . . Точно так же как пагода системой своих дворов и зданий обозначает протяжение и размеры пространства, так же башня выражает высоту. Противупоставленная небу, она сообщает ему меру. Ее семь восьмигранных этажей — это разрез семи мистических небес. Архитектор заострил углы и искусно приподнял их края, и на каждом углу каждой крыши подвесил колокольчик. Неизреченный слог — каждый колокольчик — это неразличимый

для наших ушей голос своего неба, и неожиданный звон повешен в нем, как капля.

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

Ознакомившись с геометрической проекцией буддийской молитвы, Клодель пожелал узнать китайскую религию Разума³⁷ и посетил Конфуцианский храм.

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

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

Аллея, окаймленная двумя рядами дощечек, на которых были записаны краткие, предварительно моральные наставления, привела его к порогу храма. Зала была широка и высока и казалась еще более пустой чьим-то таинственным присутствием. Молчание в покрывале сумрака наполняло ее. Ни украшений, ни статуй. С обеих сторон по стенам между занавесей он различил большие надписи и перед ними алтари. Посредине храма, предшествуемый пятью монументальными плитами, тремя вазами и двумя канделябрами под золотою крышею ковчега, обрамлявшего его своими ровными окнами, возвышался вертикальный столб, на котором были написаны четыре знака.

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

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

«Пусть другие в рядах китайских письмен открывают голову

барана³⁸, пясти рук, ноги человека, солнце, которое восходит за деревом. Я же исследую в них капканы более безвыходные.

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

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

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

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

Разве нельзя себе вообразить, что в этом последнем горизонтальная линия, например, обозначает вид, вертикальная — индивидуальность, извилистые во всем их многообразии — совокупность свойств и устремлений, которые всему придают смысл, точка, висящая в пространстве, какое-нибудь соотношение, которое только надо подразумевать?

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

Этим объясняется благоговение китайцев перед письмом; самые ничтожные бумажки, отмеченные таинственными знаками, сжигаются с почтением³⁹. Знак — это существо; поэтому он священен. Изображение идеи здесь является в известном смысле идолом. Такова основа этой религии знака, свойственной только Китаю».

IV

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

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

Половина четвертого. Белый траур. Небо точно закутано в простыни. Воздух сырой и теплый. Вонь сильная, как динамит. Пахнет маслом, чесноком, жиром, потом, опиумом, мочой, калом и падалью. Стена змеится и вьется; ее хребет из кирпичей и прорезных черепиц напоминает спину пресмыкающегося дракона; нечто вроде головы в клубах дыма заканчивает ее. Это здесь. Он постучался в черную дверцу. Через ряд низких прихожих и узких коридоров, он проник в необычайное место.

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

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

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

«Это сад из камней, — думал Клодель. — Как старые итальянские и французские рисовальщики, китайцы поняли, что сад благодаря замкнутости своей ограды должен существовать сам в себе и твориться из всех своих частей. Точно таким же образом, как пейзаж слагается не из травы и тона листвы, но согласованием линий и движением почвы, так же и китайцы свои сады в буквальном смысле слова с т р о я т из камней. Вместо того чтобы живописать — они лепят.

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

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

«Это был вид на область Гнева. Эта бледная пустыня точно

мозг, рассеченный перекрещивающимися бороздами. Китайцы сдирают кожу с пейзажа. Необъяснимый, как природа, этот уголок кажется беспредельным и сложным, как она сама», — думал Клодель.

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

V

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

Была ночь. Шел тихий дождь. Небольшой группой, руководимые полицейским, как проводником, они — несколько европейцев — вышли для осмотра города. Дорога вела переулками, проходами, лестницами, подземными ходами и вывела во двор храма, который на ночном небе темным силуэтом подымал загнутые рога своих крыш. Глухой свет лучился из-под темного портика; пещера была наполнена дымом ладана и докрасна раскалена тусклым пламенем. Идол был отделен деревянной решеткой от своих присных и от престола, на котором лежали гирлянды плодов и стояли миски с пищей. Потолка не было видно. Смутно можно было различить бородатое лицо гиганта. Жрецы сидели вокруг овального стола.

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

После долгого пути под дождем и по грязи они пришли в тупик, грубо освещенный светом большого фонаря. Высокие глухие стены цвета крови, цвета язвы выкрашены охрой такой красной, что свет, казалось, лучился от них. Круглая дыра снова вывела во двор храма. Храм этот — мрачная зала. Из нее несет запахом земли. С трех сторон она украшена двумя рядами идолов,

которые поднимают мечи, лютни, розы и ветви кораллов. Проводник пояснил, что это «Годы человеческой жизни».

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

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

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

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

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

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

То, что больше всего отличает этот город, по улицам которого я прошел только что, от всех других городов, виденных мною, —

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

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

Нельзя ли установить специальные методы для его изучения? Геометрию улиц? Меру углов? Выкладки перекрестков? Расположение осей? Все это движение разве не параллельно им? А все, что отдых и удовольствие, — не перпендикулярно?

Длинная книга. . .»

VI

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

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

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

Печальная область, которую мы созерцаем при зеленоватом свете мутного дня, сплошь покрыта желтой и грубой шерстью, как шкура тигра. От подошвы до гребня холмов, между которыми

лежит наша дорога, и с противоположной стороны долины — другие горы, куда только глаз хватает, издырявлены могилами.

Смерть в Китае⁴⁰ занимает не меньше места, чем жизнь. Усопший, как только он обратился в труп, становится вещью значительной и не внушающей доверия, мрачным покровителем, склонным вредить. Он — некто, кто пребывает здесь, кого надо примирить с собою. Связь между живыми и мертвыми развязывается с трудом, обряды остаются и вековечатся.

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

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

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

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

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

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

Я прихожу сюда слушать. . .

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

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

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

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

VII

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

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

Это было в праздник Седьмого Месяца ⁴¹, когда земля вступает в сон и успокоение, когда с наступлением сумерек по темной реке отплывают священные барки, роняя в воду огни, когда флейты указывают путь умершим, удар гонга собирает их, как пчел, а вспышки пламени во мраке успокаивают и удовлетворяют их. Что могло быть более понятно ему, как не «деньги мертвых» ⁴² — эти люди, дома и животные, вырезанные из тонкого картона, — «выкройки жизни», которых требует умерший? Их сжигают в эти дни, чтобы они шли к ним.

Переводчик Эсхила и ученик Маллармэ, он всю жизнь претворил в слово, и слово не было ли для него «выкройкой жизни» — «монетой мертвых»?

Смерть сделала ему понятным сон.

«Нет ничего необычнее города в тот час, когда люди спят. Улицы кажутся аллеями некрополя; дома, которые укрывают сон,

благодаря своей замкнутости, кажутся торжественными и монументальными. То странное изменение, которое совершается над лицами мертвых, каждый испытывает во сне, в котором он погребен. Все молчаливо, так как этот час, когда земля кормит своим молоком и ни один из детей ее не касается напрасно ее груди: и богатый, и бедный, и ребенок, и старик, и справедливый, и преступник, судья и заключенный, и человек наравне со зверем, все вместе, как маленькие братья, — все сосут! Все тайна, потому что — вот час, когда человек причащается своей матери».

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

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

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

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

Банан⁴³ здесь не охватывает землю своими руками, как его братья в Индии, но, выпрямляясь одним изгибом плеча, он подымает свои корни к небу, как связку цепей. Лишь только ствол приподнялся на несколько футов над землей, он старательно высвобождает свои члены, как рука, что несет перед собою за-

хваченный в горсть пук веревок. Медленно выпрямляясь, это чудовище, которое тянет, напрягается и тужится во всех позах усилия, столь тяжкого, что лопается его грубая кора и мускулы вылезают вон из нее. Это и упоры, и наклоны, и извороты, и искривление поясницы и плечей, и напряжение поджилок, и системы подъемов и рычагов, и руки, которые расправляются и тянутся, точно хотят сорвать ствол с его гибких суставов. Это узел пифонов, это гидра, которая с остервенением вырывается из вязкой земли. Кажется, что банан приподымает всю тягу глубин и поддерживает ее всю системой напряженных членов.

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

VIII

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

В глубоком уединении своей пагоды, окруженной кладбищами сотен поколений, написал Клодель свою трагедию «Отдых Седьмого Дня». Если «Познание Востока» — призма, которою он разложил на все тона солнечного спектра свои первые впечатления Китая, то «Отдых Седьмого Дня» — это увеличительное стекло, которое, как в фокусе, сосредоточило все, что он пережил и понял, прикасаясь к этой древней, людной и все же первобытной земле.

«Отдых Седьмого Дня» — это трагедия пищи и земли, трагедия растительных, древесных первооснов человека. Нарушена грань между мертвыми и живыми. Земля извергает своих мертвецов, и они приходят тревожить живых. Император Срединного царства ⁴⁴, «живой и облеченный в крест тела своего», спускается в толщу земли — в подземное царство, чтобы спросить Императора мертвых ⁴⁵ об обиде его. Он проходит по всем кругам Ада. «Земля — заимодавица: она дает людям пищу, а затем требует обратно их тела и вместе с ними пленяет ту частицу божественного огня, который тлеет в нем».

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

«Семя зла заложено вместе с алчностью пищи». . . «Всякий, кто ест, — умрет».

Но когда Император достигает самого сердца зла — «горького слияния, кощунства с Небытием», ему открывается тайна Искупления; он находится в той точке земли, где «Сатана лицом к лицу

выносит Бога» и бытием своим свидетельствует Справедливость. Здесь равновесие мира восстановлено.

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

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

Идеологии Запада и Востока органически переплелись и сочетались в этой трагедии. Эсхил и Конфуций, Плотин и Лао Тзе⁴⁶ образуют тот уток, которым она выткана.

Она не является новым звеном в той цепи трагедии личности, основные этапы которой означены именами Гамлета, Манфреда, Фауста, Акселя⁴⁷. . . она поворот трагического сознания бытия в иную сторону, она предтеча грядущих мистерий Европейского духа. Пока же она стоит совершенно одиноко среди искусства последнего века.

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

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

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

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

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

И весь день до самого заката не истощит моего славословия. В сумрачный час, когда по апельсинным лесам свадебный поезд с пылающими факелами провожает носилки жениха, все мое су-

шество порывается взрывом кликов и приветствий к пурпурному Знаку над мрачным кольцом дымящихся гор.

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

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

Примечания

Поль Луи Шарль Клодель (1868—1955, в статье М. Волошина год рождения указан ошибочно) — долгие годы провел на дипломатической службе. В Китай он попал в июле 1895 г., после службы в Соединенных Штатах. «Познание Востока» создавалось в течение пяти лет (1895—1900) и включает 52 стихотворения в прозе, по стилистике близких к библейскому версету [(«Клоделевская строка-абзац раскатиста, как колыхание морской зыби, вольна в сменах ритма и музыкальной проработке, растяжимо-просторна и легко перестраивается, чтобы равно вместить одический восторг, балладный рассказ, сакральное действие, непринужденную беседу, торжественное парение, житейскую зарисовку, тяжеловесную архаику, крик боли, пастырское наставление, воздушные грезы» (С. И. Великовский. Paul Claudel. — Poètes français XIXe—XXe siècles. Anthologie. М., 1982, с. 362—363)]. По содержанию — это причудливая смесь впечатлений от новой страны и воспоминаний автобиографического характера. Так, в шестом по порядку стихотворении, написанном в 1896 г. («Отдых на море» — «Pensée en Mer»), поэт описывает свое душевное одиночество во время последнего перед отъездом в Китай отпуска дома, во Франции, в 1895 г. Чувства, обуревавшие Клоделя, родились и от неприятия новой западной (а особенно американской) действительности (из письма к Малларме: «Я питаю отвращение к современной цивилизации и всегда чувствовал себя в ней чужаком» — декабрь 1895 г.), и от внутреннего конфликта между тягой к религии и властным зовом поэзии.

Дипломатическая служба на долгие годы привязала П. Клоделя к Дальнему Востоку. В литературе это выразилось особенно отчетливо в книге эссе «Черная птица в лучах восходящего солнца» (1927) — собрании размышлений о различных видах восточного, в первую очередь японского, искусства (Клодель до 1935 г. был французским послом в Японии). Эта книга несравненно менее субъективна, нежели «Познание Востока».

Знакомство с восточным искусством оставило глубокий след в душе Клоделя, наложило отпечаток на его теоретические разыскания, в частности, в области современного театра (см.: М. Поляков. В мире идей и образов. М., 1983, с. 186).

Несколько слов следует сказать о переводах П. Клоделя на русский язык.

Переводы М. Волошина, включенные им в статью, с поразительной точностью передают особенности клоделевского стиля, который Волошин уже пытался воссоздать при переводе «Муз», — касаясь последнего, он писал И. Анненскому: «...я постараюсь оправдаться во многих сознательных отступлениях, сделанных на основании всего моего понимания творчества Клоделя» (И. Анненский. Книги отражений. М., 1979, с. 665). Этим же принципам он следовал при переводе фрагментов из «Познания Востока».

Кроме М. Волошина в России только немногие переводили П. Клоделя. Написано о нем тоже мало. Отмечу статьи Е. Панна «В защиту выразительности искусства» (журн. «Маски». 1913—1914, № 6, с. 27—49) и «Драма вечности в творчестве Поля Клоделя» («Ежегодник Импер. Театров». 1914, вып. II, с. 1—26). Андреем Левинсоном был выполнен перевод одной сцены из «Златоглава», который в сопровождении статьи был опубликован в газете «Наш век» (14 марта 1918 г., № 50). Два стихотворения Клоделя в переводе В. Зоргенфрея напечатаны в сб. «Современный Запад» (сб. I, 1932).

Для постановок Камерного театра [«Обмен» (1917—1918) и «Благовещение» (1920—1921)] режиссера А. Таирова перевод пьес сделал И. Аксенов. Наконец, в 1923 г. А. Г. Мовшонсон перевел «сатирическую драму» «Протей» (Пг., 1923). Отдельные стихотворения П. Клоделя время от времени появляются на страницах различных антологий.

¹ Бернарден де Сен-Пьер (1737—1814) — французский писатель и путешественник, последователь идей Руссо о «естественном человеке» (см. примеч. 28). В романе «Индийская хижина» (1791) простота и мудрость человека природы противопоставлены религиозной схоластике и нетерпимости.

² Шатобриан, Франсуа Рене де (1768—1848) — французский поэт, писатель. Вдохновленный путешествием на Восток, создал «христианскую эпопею» «Путь из Парижа в Иерусалим» (1811).

³ Парни, Эварист Дезире де Форж (1753—1814), французский поэт, путешествовал по Индии; автор «Мадагаскарских песен» — сборника прозаических описаний экзотической природы, которые выдавал за фольклорные записи.

⁴ Жозефина Богарнэ (1763—1814) — жена Наполеона Бонапарта, с 1804 г. — императрица Франции; уроженка о-ва Мартиники.

⁵ Прудон, Пьер-Поль (1758—1823) — французский художник, один из провозвестников романтизма в живописи.

⁶ Великий французский поэт Виктор Гюго (1802—1885), сын генерала наполеоновской армии, вместе с отцом в 1811 г. побывал в Испании.

⁷ Жерар де Нерваль (псевдоним, настоящее имя: Жерар Лабрюни, 1808—1855) — поэт-романтик. Испытал сильное влияние Востока: «Сцены восточной жизни» (1850, впоследствии под названием: «Путешествие на Восток», 1851).

⁸ Теофиль Готье (1811—1872) — поэт-романтик, стремился к чеканной форме и живописности образов. Описывал далекие страны и эпохи («Роман мумии», 1858). Оставил интересные записки о поездке в Константинополь (1852).

⁹ Делакруа, Эжен (1816—1882) — французский художник-романтик, путешествовал по Северной Африке; автор ряда картин на восточные сюжеты («Султан Марокко», 1845; «Алжирские женщины в комнате», 1834 и др.).

¹⁰ Декан, Александр Габриэль (1803—1860) — художник-акварелист, график. После поездки в Турцию (1825) написал серию турецких пейзажей; блестящий представитель романтического ориентализма.

¹¹ «Martyres», «Itinéraire» — произведения Шатобриана.

¹² Ламартин, Альфонс Мари Луи де (1790—1869) — поэт, зачинатель французской романтической поэзии с ее стремлением выразить сильные чувства, трагизмом, меланхолией, экзотизмом. «Он первым дал романтизму крылья стихов», — сказал о нем один критик. В 1832 г. совершил путешествие в Палестину и Сирию.

¹³ Имеются в виду наследники зачинателей французского романтизма — Б. Констан, де Сталь, Шатобриана и др. Реалисты — писатели, только отчасти испытавшие влияние романтизма, — П. Мериме, Стендаль, Бальзак. Парнасцы — представители поэтической группы «Парнас», названной по вышедшему в 1866 г. сборнику «Современный Парнас», сторонники бесстрастной поэзии чистых прекрасных форм.

¹⁴ В процессе работы над романом «Саламбо» (1862) Флобер изучал историю древнего государства Карфаген; он писал об этом: «Немногие отгадают, сколь печальным нужно было быть, чтобы заняться восстановлением Карфагена!.. Это Фиваидская пустыня, куда меня толкнуло отвращение к современности».

¹⁵ Гобино (1816—1882) — французский дипломат и писатель, служил в Персии; автор книг «Религии и философии в Центральной Азии» (1865), «Три года в Азии» (1859) и др.

¹⁶ Шарль Леконт де Лиль (1818—1894) — глава группы «Парнас» (см. примеч. 13). Родился в тропиках, на одном из островов близ Мадагаскара. Восточными мотивами проникнуты его «Варварские стихотворения», о характере которых позволяет судить отзыв И. Анненского: «Поэмы Леконта де Лиль, где перед нами должны проходить „веры“ индусов, персов, эллинов, израильтян, арабов или папуасов, не шли, собственно, далее великолепных иллюстра-

ций к научному тезису» (И. Анненский. Книги отражений. М., 1979, с. 411).

¹⁷ Хосе Мариа д'Эредиа (1842—1905) — уроженец Кубы, ученик и друг Леконта де Лиля, автор единственной поэтической книги «Трофеи» (1893) — сборника сонетов, «в которых последовательно проходят образы всей всемирной истории, античного мира, средних веков, эпохи Возрождения, Востока» (В. Брюсов).

¹⁸ Пьер Лоти (псевдоним, настоящее имя: Луи Мари Жюльен Вио, 1850—1923) — французский писатель, широко культивировавший в своих романах «Госпожа Хризантема» (1887) и «Третья молодость г-жи Сливы» (1905) японскую экзотику. В книге очерков «Последние дни Пекина» (1902) впадает в «экзотический субъективизм», наделяя китайцев таинственной «восточной душой».

¹⁹ Клод Фаррер (1876—1957) — писатель в манере Пьера Лоти, автор знаменитой книги «Дым опиума» (1904); в путевых очерках «Прогулка по Дальнему Востоку» главное внимание уделено описаниям восточной экзотики. Неоднократно переводился на русский язык.

²⁰ Речь идет о начавшихся с 1908 г. регулярных выступлениях русских артистов в Париже, продемонстрировавших французам достижения русского искусства — музыкального, оперного, балетного, декоративно-художественного. В своей корреспонденции из Парижа М. Волошин писал: «Каким образом вы, русские, имея такую великую литературу, не имеете ни своей живописи, ни своей музыки? Такой вопрос приходилось слышать неизбежно еще года три тому назад от французских критиков. Теперь он невозможен. Грандиозные, С. П. Дягилевым в Париже устроенные демонстрации русского искусства — художественная выставка, музыкальные концерты и, наконец, постановка „Бориса Годунова“ на сцене Большой Оперы, утвердили в Париже значение русской музыки и русской живописи. Постановка „Бориса“ — триумф» (М. Волошин. «Борис Годунов» в Парижской Оперы. — «Русь». № 156, 1908 г., 8 июля).

²¹ Имеются в виду раскопки, которые Г. Шлиман вел в Микенах на о-ве Крит в 1876 г. и позже, «перевернувшие» представления европейцев XIX в. о жизни, быте, нравах древней Греции.

²² Сюарес, Андре (псевдоним, настоящее имя: Изаак Феликс; 1868—1948) — французский писатель, критик, публицист, в 1951 г. опубликована его переписка с П. Клоделем. Волошин упоминает его книгу «Мстящий Ахилл».

²³ «Музы» Клоделя — «Les Muses», первая публикация в 1905 г. в журнале «Vers et prose», русский перевод М. Волошина см.: «Аполлон». № 9, июль-август, 1910.

²⁴ Жюдит Готье (1850—1917) — дочь Т. Готье, писала пьесы в соавторстве с Пьером Лоти, переводила с китайского и японского. Ее переводами пользовался Н. С. Гумилев, создавая «китайские стихотворения» «Фарфорового павильона». В. М. Алексеев относил Ж. Готье к плеяде переводчиков-экзотистов, способствовавших возникновению литературной китайщины (chinoiserie) (см.: В. Алексеев. Предисловие. — Антология китайской лирики. VII—IX вв. по Р. Хр. М.—Пб., 1923, с. 10—12).

²⁵ Артюр Рембо (1854—1891) — французский поэт, писавший стихи всего четыре года — от 16 до 20 лет, после чего забросил литературу и уехал в Африку, путешествовал, занимался торговлей.

²⁶ Поль Гоген вместе с несколькими друзьями-художниками с 1886 г. жил и работал в Бретани, в деревушке Понтавен (или Понт-Авен); позже они объединились в «Понтавенскую школу», точнее, небольшую группу, в которую кроме Гогена входили Эмиль Бернар, Шарль Лаваль, де Шамайяр и др.

²⁷ Малларме, Стефан (1842—1898) — один из вдохновителей и участников движения символистов, его «литературные вторники» (их посещал и Клодель) — были своеобразным средоточием идей символизма, которые — как и поэтическая практика самого Малларме — оказали серьезное воздействие на всю французскую культуру рубежа столетий.

²⁸ Имеется в виду концепция Жан-Жака Руссо (1712—1778), согласно которой все человеческие пороки навязываются людям, чистым от рождения, деспотической властью общества. Поэтому необходимо воспитывать детей вдали от городов, на лоне природы, развивая в них естественные человеческие задатки.

²⁹ В диалоге «Тимей» Платон рассказывает о беседе между Солоном и одним

из египетских жрецов, который сказал: «„Все вы еще юны, о эллины, и поистине нет между вами старца“. А на вопрос: почему? ответил: „Так как не имеете предания и научения о древнем, то вечно молоды душой“» (пер. Вяч. Иванова).

³⁰ Фу-Чеу — неправильная транскрипция названия китайского города Фу-чжоу, нынешнего центра провинции Фуцзянь.

³¹ Валлоттон, Феликс (1865—1925) — французский художник, рисовальщик, наследник традиции Энгра. Интересовался японскими гравюрами. Ему принадлежат портреты многих французских литераторов, выполненные для «Книги масок» Реми де Гурмона.

³² «Златоглав» и «Город» — пьесы П. Клоделя «Tête d'or» (1889) и «La ville» (1890).

³³ Реми де Гурмон (1858—1915) — французский писатель, критик, теоретик символизма. Его критические этюды о современных поэтах составили «Книгу масок» (1896—1898, рус. пер. 1913).

³⁴ В связи с этим наблюдением Клоделя приведем слова В. М. Алексева: «Место, где надлежит похоронить тело, должно быть избрано особым магическим компасом в руках гадателя-геоманта, и откупить его надо любой ценой. От этого весь Китай покрыт могилами, занимающими иногда большое пространство... отнимающими землю у живых» (В. М. Алексеев. В старом Китае. М., 1958, с. 156—157).

³⁵ Описание буддийского храма, приведенное Клоделем, интересно сравнить с аналогичным описанием В. М. Алексева: «Вхожу в отдельный храм любимого, вероятно, за чувственное выражение фигуры, архата Будай, в просторечии Дадуцы Милэ, т. е. толстобрюхого Майтрея (имя бодисатвы)... Кругом Будая четыре огромные фигуры свирепых вояк, ногами попирающих голых чертей, нарочно изображенных маленькими и тщедушными... Фигуры нарисованы с атрибутами, названия которых надо читать по-китайски, в виде ребуса... Одна фигура держит меч... другая играет... на китайской мандолине, третья держит большую дождевой... зонтик и четвертая в руке защемила ящерицу... Эту группу из четырех статуй можно встретить в каждом китайском буддийском монастыре» (В. М. Алексеев. В старом Китае, с. 20).

³⁶ В буддийском пантеоне почитается множество будд, главный из которых Будда Шакьямуни (Святой из рода Шакья), Будда настоящего. До него и после него в мире существовало и будет существовать бесчисленное количество будд. Называя их имена, М. Волошин допускает некоторую путаницу, вызванную, вероятно, особенностями китайской транскрипции. Так, перечисленные будды Амитабха, Будда света безграничного и Аматофу — это будда Амитаба (кит. Амитофу), чье имя в переводе и значит «бесконечный свет».

³⁷ Имеется в виду конфуцианство, этико-философское учение, у истоков которого стоит Конфуций (Кун-цзы, VI—V вв. до н. э.), установивший принцип почитания детьми родителей (соответственно — подданными государя). Культ Конфуция, храмы, ему посвященные, были широко распространены в Китае. Вот как выглядит в описании В. М. Алексева конфуцианский храм: «В архитектурном отношении храм представляет несколько зданий, разделенных квадратными дворами и постепенно увеличивающихся по мере приближения к центральному, самому большому зданию» (В. М. Алексеев. В старом Китае, с. 131).

³⁸ В основе китайской иероглифики лежит пиктограмма — рисунок, изображающий тот предмет, о котором пишущий хочет сообщить. В процессе эволюции иероглифы почти утратили связь с рисунком, но в некоторых знаках можно угадать обобщенно-схематическое изображение обозначаемого предмета.

³⁹ Идущее от Конфуция почитание письменного слова породило настоящий культ исписанной бумаги. «Снова вижу в поле печь для сжигания бумаги, — пишет В. М. Алексеев, — украшенную надписью: „Благоговейно пожалей покрытую знаками бумагу“. Эти печи, стоящие повсюду, объявления об уважении к исписанной бумаге, висящие на стенах в городах и деревнях, — все эти знаки обожания китайцами исписанной или печатной бумаги мы видели во время всего нашего пути» (В. М. Алексеев. В старом Китае, с. 283—284).

⁴⁰ Конфуцианский культ предков породил совершенно особое отношение к смерти, к обряду погребения, который обставлялся в былые годы с такой пышностью, что похороны могли разорить семью среднего достатка. Особенно дороги были гробы, которые нередко покупались заранее и хранились в доме. По-

сколько умершего следовало хоронить только на фамильном кладбище, то скончавшихся на чужбине доставляли на родину в специальных гробах.

⁴¹ Праздник Седьмого месяца — имеется в виду праздник 7-го дня 7-й луны, когда по древней легенде встречаются разлученные влюбленные, юноша и девушка, Пастух и Ткачиха, превратившиеся в звезды.

⁴² «Деньги мертвых» — в числе прочих атрибутов, сопровождающих покойников, были и специальные бумажные деньги, предназначенные для ритуального сожжения на могиле.

⁴³ Речь, вероятно, идет о дереве баньян, имеющем воздушные корни, так что от одного ствола вырастает порой целый лес, представляющий собою одно дерево.

⁴⁴ Срединное царство — так китайцы в старину называли свою страну, которая, по их мнению, — центр мира.

⁴⁵ «Император мертвых» — поскольку в Китае иерархия божеств загробного мира довольно сложна, то можно лишь предполагать, кого именно — повелителя подземного мира Юй-хуна («Нефритовый император») или бога мертвых Дицзан-вана имел в виду Клодель.

⁴⁶ Лао Тзе (вернее — Лао-цзы, ок. VII в. до н. э.) — легендарный создатель даосизма, одного из главнейших мировоззренческих учений Китая, суть которого изложена в приписываемом Лао-цзы сочинении «Дао дэ цзин».

⁴⁷ Аксэль — герой одноименной драматической поэмы в прозе Вилье де Лиль-Адана (1838—1889). Волошин написал об Аксэле подробно в статье «Апофеоз мечты (трагедия Вилье де Лиль-Адана „Аксэль“ и трагедия его собственной жизни)», вошедшей в том «Ликов творчества»: «Аксэль один из гнезда Прометеев, Каинов, Великих Инквизиторов и Фаустов. Но его победа все же иная, чем их, и если искать во всемирной литературе выхода, сходного с выходом Аксэля, то надо... вернуться к Достоевскому. Самоубийство Аксэля подобно самоубийству Кириллова» (М. В о л о ш и н. Лики творчества, с. 26).

Публикация и примечания И. С. Смирнова