

**«СТРАНСТВОВАНИЯ ПО ДУШАМ»
БЕНЖАМЕНА ФОНДАНА:
АРТЮР РЕМБО**

К.В. ВОРОЖИХИНА

Бенжамен Фондан (настоящее имя – Беньямен Векслер, 1898 – 1944) родился в Молдавии в городе Яссы в семье румынских евреев. Барбу Фундояну (румынский псевдоним Фондана, который был взят от топонима земель, когда-то принадлежавших его семье) считал себя поэтом и литературным критиком. Ранняя румынская поэзия Фундояну имела буколический и экспрессионистский характер: образы природы внезапно обретают болезненный облик, патологические гримасы; окружающая действительность интериоризируется в психологический мир автора, окрашиваясь эмоциями разочарования, боли, страха.

В 1923 г. Фундояну покидает Румынию и оседает в Париже. Можно выделить несколько причин, заставивших его эмигрировать: молодой поэт, как и многие интеллектуалы в его стране, восхищался Западом, особенно Францией; кроме того, его сестра Лин, к которой он был крайне привязан, переехала в Австрию; последняя работа Фундояну «Книги и образы Франции»

(*Cărți și Imagini din Franța*, 1922)¹ не была воспринята румынскими критиками; в стране стали нарастать антисемитские настроения. В Париже Барбу Фундояну становится Бежаменом Фонданом.

В 1924 г. в салоне философа-ницшеанца Жюль де Готье Фондан познакомился с Львом Шестовым. На тот момент Фондан прочитал работу Шестова «Откровения смерти»² и был рад знакомству с русским мыслителем, книга которого глубоко потрясла молодого человека.

Шестов и Фондан сближаются не сразу. В 1926 г. после прочтения французского перевода работы Шестова «Достоевский и Ницше (философия трагедии)»³ Фондан пишет русскому философу о том, как тяжело идти по его стопам, поскольку для этого необходимо пережить внутренний перелом, трагедию, и ни один человек не осмелится решиться на подобное из любви к истине, поэтому никто не согласится стать его учеником. После этих слов Шестов обращает внимание на юношу, который, по мнению философа, единственный заинтересовался самым существенным – *tó tσιώτατον*, говоря словами Плотина, единственный, кто пытался понять и пережить то, о чем он писал; другие отмечали стиль, глубину проникновения в личности исследуемых им мыслителей, но упускали суть его философии.

Фондан начинает заниматься философией. По замечанию Фондана, если он и стал философом, то только потому, что этого хотел Шестов. Сам же он считал себя поэтом и критиком, а философские работы

писал потому, что хотел угодить своему наставнику, полагая, что тот будет счастлив иметь ученика-философа, а не поэта.

Под влиянием Шестова Фондан освобождается от идеи об эстетическом оправдании действительности, которая была позаимствована молодым поэтом из работ Ж. де Готье. Фондана привлекает то, что Шестов в своих книгах, которые были восприняты большинством как литературно-критические, пишет о Толстом и Достоевском, не трагивая эстетических моментов их творчества, не интересуясь художественной формой — Шестов обращается к личностям писателей.

Особенность подхода русского мыслителя к исследуемым им характеристикам заключается в схватывании и передаче того «я», что живет за словами. Он «борется с очевидностями» восприятия и интерпретации идей рассматриваемых мыслителей; по его мнению, в произведении можно выделить два голоса: рациональный, приводящий доводы и аргументы, этот голос говорит то, что хочет сказать автор; второй — эмоциональный, срывающийся на крик, который раскрывает истину пережитого, экзистенциальную истину, которой сам автор о себе не знает. Шестов указывает на внутреннюю борьбу личности, на ее двойственность и расколотость, проявляющиеся в двухголосии текста и возникающие из-за несоответствия между человеком и его убеждениями, между поступками и принципами. Философ ищет глубинные мотивы творчества, обращает внимание на символы-знаки, которые могут раскрыть душевные тайны его героев. При анализе работ того или иного мыслителя Шестову интересны не идеи, а «книга жизни» — он ищет в произведениях своих «литературных пациентов» отражение опыта пережитого.

Так Фондан приходит к отрицанию важности эстетического. По его мнению, цель творчества — не в создании формы, не в украшательстве; исследование произведения того или иного мыслителя помогает проникнуть в экзистенциальную действительность и невидимые глубины внутренней истории.

«Рембо-проходимец»

Следуя шестовскому методу «странствования по душам»⁴, Фондан пишет свою первую крупную литературно-критическую работу «Рембо-проходимец» (Rimbaud le voyou, 1933), посвященную творчеству «проклятого» поэта.

В конце XIX — первой половине XX вв. загадочная личность и противоречивое творчество Рембо оценивались и воспринимались по-разному. Так, Рене де Гурмон утверждал, что Рембо — «мерзавец», «гений монстров»⁵, искатель наслаждений. Поль Клодель, напротив, видел в нем истинного католика, практически святого. Андре Бретон воспринимал его как предвестника сюрреализма, использовавшего метод автоматического письма. «Проклятый» поэт, отмечает он в

«Манифесте сюрреализма» (1924), был сюрреалистом, как в своем образе жизни, так и во многом другом. Литературная группа «Большая игра» («Grand Jeu»), в которую входили Роже Жильбер-Леконт, Рене Домаль, Роже Вайян, Андре Ролан де Реневилль, полагали, что Рембо — эзотерик, наследующий восточную синкретическую мудрость Упанишад, орфическую и платоническую традиции, буддизм и христианский мистицизм. Он — провокатор и антиклерикал. Акцентируя внимание на ориентальном характере исканий Рембо, они считали, что Рембо является носителем тайной мудрости, сокрытого знания. Так, письма о ясновидении воспринимаются ими как документы, свидетельствующие о мистических откровениях поэта. В целом загадочность французского поэта заключается в разрыве, противоречии между его биографией и поэзией: исследователи отдают предпочтение либо биографическому исследованию, выстраивая свое представление о нем на фактах из жизни Рембо, либо пытаются воссоздать его образ, основываясь на поэтических документах.

Книга Фондана о Рембо, отмеченная желанием избежать тех оценок, которые были даны творчеству поэта сюрреалистами, в значительной мере является пересмотром творчества французского поэта. Кроме того, в работе представлена критика сюрреалистического движения.

Согласно позиции Фондана, Рембо принадлежит шестовской сфере трагического, он стоит в одном ряду с героями русского философа, борющимися с Необходимостью. Он бунтует против смерти; однако при этом больше, чем смерти, он боится жизни, поскольку находится под всепоглощающей властью разума. Именно разум, нашептывая нам страхи, заставляет человека мыслить, а не существовать.

А. Ролан де Реневилль и А. Бретон видят в Рембо духовидца, визионера, мистика. Фондан полагает, что такое представление о личности поэта ошибочно. Рембо — проходимец, скиталец, бродяга, именно дух оставленности, изгнания дает нам ключ к пониманию его жизненной драмы, которая привела к тому, что поэт отказался от поэзии и умолк. Французский поэт, считает Фондан, пережил опыт краха, провала, бездны.

Согласно Фондану, Рембо никогда не искал ни счастья, ни наслаждения; он желал лишь истины и жил в ожидании обладания ею. Вся его жизнь, начиная с определенного момента (около 1871 г.), превратилась в некий сознательный эксперимент, который Рембо настойчиво и последовательно ставил над собой в надежде обрести «истинную», праведную жизнь, «свободную свободу». Он мечтал стать пророком, направляющим людей, несущим за их судьбы безграничную ответственность, стремился быть медиумом между человечеством и вселенной. Пытаясь достичь Непознаваемого, он нарушал общественные нормы, презирал литераторов, ненавидел свою семью, употреблял

наркотические вещества, пьянствовал, нищенствовал — все это он делал намеренно ради обретения определенного опыта. Чтобы приблизиться к Непознаваемому, он искал крайних переживаний.

Святость, к которой стремился Рембо, считает Фондан, — это извращенная святость, святость наоборот, это ожесточенная и безрассудная жажда чистоты в грязи; поиски Рембо характеризует неустрашимая антиномичность и амбивалентность. Через низкое, темное и пагубное он пытался достичь совершенства, аутентичной, подлинной реальности.

Драма Рембо, по мнению Фондана, заключалась в том, что он так и не смог достичь желаемого, поскольку пытался рационально приблизиться к иррациональному: он сознательно руководил своим опытом, своими переживаниями, направляя их к определенной цели. Со временем поэт пришел к пониманию того, что Непознаваемое ускользает от него, поскольку его искания порождены идеей, а значит — заражены разумом. Осознав тщетность своих усилий, он отказывается от поэзии, приняв собственное поражение. Теория поэта-ясновидящего оказалась Вавилонской башней, считает Фондан. В целом, для Фондана фигура Рембо важна не столько своим творчеством, сколько пережитым опытом поэта.

Заблуждения сюрреализма

Теория ясновидения Рембо стала одним из теоретических основ сюрреализма, однако сюрреалисты не признавали позднего Рембо, отказавшегося от роли пророка. По мнению Фондана, в этом заключается одно из основных заблуждений сюрреализма. Бретон и его сподвижники не принимали в расчет тот период творчества поэта, который, подчеркивает Фондан, является ключом как к поэзии, так и к личности «проклятого» поэта. Сюрреалисты подходили к наследию Рембо исключительно утилитарно, единственное, что интересовало их — это его поэтический метод, поэтическая концепция, лежащая в основе в его творчества; «опыт Духовидца воспринимался [ими] как Непогрешимая Теория и стал непоколебимой догмой и источником бесконечных декретов-законов Андре Бретона»⁶.

Как и сюрреалисты, Фондан-поэт был занят поисками формы поэтического выражения. Сюрреалисты использовали автоматическое письмо, осуждали обработку произведения, его исправление, выступали за неотретушированное, неоткорректированное письмо. Фондан, подобно сюрреалистам, полагал, что автоматическое письмо дает нам выход к аутентичной реальности, внеположенной, трансцендентной разуму. Однако Фондан критикует догматизм сюрреалистов: развивая поэтическую теорию, они стали редуцировать творческий акт к технике. По мнению Фондана, представители сюрреалистического движения акцентируют свое внимание на форме, т.е. на сред-

ствах поэтической композиции; момент поэтического вдохновения в их доктрине оказался сведенным к нулю.

Сюрреализм сконцентрировался на методах, которые в большей мере соответствуют искусству в их понимании; так, он возвел себя в ранг незыблемой догмы. Бретон и его последователи стали считать себя судьями в делах эстетики; они разработали ряд догматов (например, автоматическое письмо), следование которым служит условием того, чтобы произведение считалось поэзией. В их поэтической доктрине появляется императив, который, по мнению Фондана, делает сюрреализм нетерпимым.

Фондан-поэт отчасти пользуется сюрреалистической техникой, но он считает, что средства остаются лишь средствами и не могут заменять собой поэтического вдохновения. Фондан критикует сюрреализм не за его базовые установки и основные положения, а за дальнейшее утонченное развитие этих основ в поэтическую теорию, а далее — в поэтическую догму. В конечном итоге, сюрреализм оказывается для Фондана оплотом разума и олицетворением необходимости и несвободы. Если Рембо, по мнению Фондана, осознал провал своего замысла, то Бретон пытался скрыть и замолчать свое роковое заблуждение.

Экзистенциальная поэзия

Подобно «проклятому» поэту Фондан полагал, что искусство должно не создавать вымышленный, иллюзорный мир, но открывать некую реальность, для него это — экзистенциальная реальность.

Ответ Фондана на вопрос о том, какой должна быть поэзия, связан с теорией поэтического вдохновения. На примере сюрреалистического движения он анализирует те ошибки, которые совершала поэзия на протяжении двух тысячелетий.

Поэтическое творчество сюрреалистов, согласно Фондану, служит примером «диктатуры духа»⁷, т.е. попытки подчинения поэзии разуму, скрывающему опыт нормами и требованиями, предъявляемыми к поэтическому вдохновению. Воспроизводя ошибку Рембо, сюрреализм пытается рационально использовать не-разумное.

Поэзия, по мнению Фондана, подобно философии становится все более всеобщей и рациональной; как и философия, она уходит от непосредственной связи с действительностью, оказывается результатом умозрения, поэтому она не справляется со своей основной задачей — закреплением, передачей и сообщением экзистенциальных переживаний.

Как указывает Дж.К. Хайд, по мысли Фондана, в поэзии дискурс должен быть к сведен к минимуму, она должна представлять собой сконцентрированное экзистенциальное переживание. Поэзия, с одной стороны, несет смысл, содержание (переживание), с другой —

за счет того, что она выражена в языке, она постижима, сообщаемая. Таким образом, поэзия — мост над пропастью, разделяющей жизнь и знание; это компромисс между существованием и рациональным мышлением.

Наиболее полно переживание передает не-язык — это язык-крик, язык-воплъ, возглас радости или печали. Крик — это единственное средство выражения, которое способно преодолеть несоответствие, разрыв между жизнью и мыслью. В крике реальность не утаивается, не трансформируется, но совпадает с пережитым опытом.

Поэтический опыт должен проявлять себя абсолютно свободно, не сдерживаясь никакими рамками. Понимание Фонданом поэтического акта сводится к первобытному соучастию, сопереживанию реальности. Поэт может либо рационализировать объект, помещая его в свое сознание, идеализировать, абстрагируясь от полноты его свойств и, тем самым, обедняя его; или же поэт может соучаствовать в его существовании. Если поэма является результатом процесса рациональной реконструкции, ее можно оценивать эстетически как произведение искусства. Но если поэт соучаствует, сочувствует объекту поэтического вдохновения, он разделяет с объектом его экзистенцию, сосуществуя с ним. В этом случае интеллектуальный момент минимизируется, и поэзия проникается экзистенциальной ценностью объекта.

Момент поэтического вдохновения, когда поэт входит в непосредственные отношения с действительностью, является условием экзистенциальной поэзии. Таким образом, момент вдохновения устраняет значимость композиционных аспектов. Поэма в этом случае оказывается отпечатком опыта пережитого, с помощью которого экзистирующий передает его читателю.

Поэзия — это не реальность и не ее суррогат, а средство передачи — это «проводник реальности»⁸. Поэтический документ не имеет никакой автономной ценности; он значим лишь в той мере, в какой он передает экзистенциальный опыт. Поэтому значимость эстетической формы произведения сводится к минимуму.

В такой ситуации читатель более не играет роли критика. Можно ли критиковать неотвратимый акт переживания реальности? Акт просто есть. В этом случае чтение такой поэмы-документа влечет за собой нечто большее, чем эстетическое суждение. Через чтение поэмы читатель соучаствует в экзистенциальном опыте поэта. Читатель не создает и не воспроизводит реальность, как это бывает в классическом представлении — он ей соучаствует. Чтение поэтического документа является введением, инициацией в экзистенциальный опыт.

Эти положения Фондан-поэт реализует в своем творчестве. Основная тема его поэзии — это путешествие, странствие, ссылка, гонение (Фондан воспринимался многими как поэт тех, кто оказался в изгна-

нии). Поэзия Фондана ставит вопросы о смерти, конечности человеческого существования, а также о смысле человеческих страданий; следуя за Шестовым, Фондан предполагает, что целью как философского, так и поэтического творчества является процесс вопрошания, а не обретение ответа.

Согласно Фондану, поэзия — это «утверждение реальности»⁹; поэтический акт жизненно, экзистенциально необходим — без поэзии человек утрачивает действительность. Поэма оказывается средством передачи опыта переживания реальности; она не имеет эстетической ценности, только экзистенциальную.

* * *

Книга «Рембо-проходимец» (Rimbaud le voyou, 1933) Фондана, фрагмент которой мы предлагаем вниманию читателей, является ответом на интерпретацию творчества поэта, данную в книге Андре Ролана де Реневилля «Рембо-духовидец» (Rimbaud le voyant, 1929), а также реакцией на восприятие Рембо, бытующее в кругах сюрреалистов. Наряду с представлениями о Рембо как о мистике (Ролан де Реневилль) и сюрреалисте (Бретон), существует множество других «мифических» образов поэта: «Рембо-католик», «Рембо-богоборец», «Рембо-коммунист», «Рембо-буржуа», «Рембо-поэт-подросток», «Рембо-африканский политик и дипломат», «Рембо-гомосексуалист» и пр. Книга Фондана породила еще один миф о французском поэте как о «Рембо-скитальце», бунтующем против Необходимости.

РЕМБО-ПРОХОДИМЕЦ¹⁰

Б. ФОНДАН

VIII

Вы можете поставить под сомнение точность понятия «проходимец», которое я употребляю неслучайно. Это заставляет меня обратиться к словарю, чтобы прояснить значение этого слова.

ПРОХОДИМЕЦ — человек беспутного поведения, как правило, живущий на улице.

Словарь Ларусс¹¹ дает ясное понятие об этом.

Ничто не может помешать вам подробно рассмотреть жизнь и творчество Рембо, и тогда вы сможете с уверенностью утверждать, что он практически не жил дома. Вспомните хотя бы его бродяжничество, его пешие странствия из Шарвиля¹² в Париж, в Брюссель, его очевидную склонность к нестабильности (которую врач определил как амбулаторную паранойю), которая толкала его в путь по всей Европе и Азии и которая вела его по новым торговым маршрутам в Абиссинию¹³; даже будучи больным, он путешествовал из Марселя¹⁴ в