

DOI: 10.31857/S241377150014009-2

Поэтика вселенского единства в драматургии и поэзии Поля Клоделя

© 2021 г. В. В. Шервашидзе

Доктор филологических наук,
профессор Российского университета дружбы народов,
Россия, 117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 6
shervash@yandex.ru

*Дата поступления материала в редакцию 19 мая 2020 г.
Дата публикации: 28 февраля 2021 г.*

Резюме. Творчество Поля Клоделя стоит особняком во французской литературе XX века. Клоделя называют космическим поэтом, ощутившим вибрацию космоса и стремившимся при помощи версета “транслировать” этот неведомый ритм. Поэтика Клоделя – вне национальной традиции. Его язык лишен классической ясности и прозрачности языка Вольтера. В драмах нет изображения характеров, его театр – антипод французской традиционной драматургии от Расина и Мариво до наших дней. Клодель, как и его кумир А. Рембо, разрушил национальные и культурные пределы, создав новый художественный язык и новые формы выразительности. Недаром его считают “одиноким звездой” без предшественников, без эпигонов, поэтом-космополитом, впитавшим великое искусство Эсхила, Данте, Кальдерона, Шекспира. Клодель с его чувством вселенского единства, космизмом в сочетании с идеями Фомы Аквинского наметил новые пути развития современного театра и поэзии.

Ключевые слова: символизм, томизм, даосизм, мистерия, версет, десакрализация, творческая пустота.

Для цитирования: Шервашидзе В.В. Поэтика вселенского единства в драматургии и поэзии Поля Клоделя // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 1. С. 71–84. DOI: 10.31857/S241377150014009-2.

A Poetics of Universal Unity in the Drama and Poetry of Paul Claudel

© 2021 Vera V. Shervashidze

Doct. Sci. (Philol.),
Professor of the Peoples' Friendship University of Russia,
6 Miklukho-Maklaya Str., Moscow, 117198, Russia
shervash@yandex.ru

*Received by Editor on May 19, 2020
Date of publication February 28, 2021*

Abstract. The creative works of Paul Claudel stand apart from other French-literature writings of the 20th century. He is called a cosmological poet who felt the vibration of the cosmos and sought to use the verset to ‘translate’ and broadcast this mysterious rhythm. Claudel created a new type of tragic, desacralizing tragedy, making a person the master of his own destiny. Claudel’s poetics reaches beyond the national tradition. His language lacks the clarity and transparency of Voltaire’s language; in his dramas, there are no depictions of tempers and characters. Claudel’s theatre is an antipode to French traditional dramaturgy from Racine and Marivaux to the present day. Claudel, much like his idol Artur Rimbaud, was destroying national and cultural borders by creating a new

artistic language and new forms of expression. He is considered a 'lonely star' with no predecessors, followers or disciples, as a poet-cosmopolite who absorbed the great art of Aeschylus, Dante, Calderon, Shakespeare. Claudel, with his sense of universal unity, cosmism, combined with the ideas of Thomas Aquinas, marked new ways of developing modern theater and poetry.

Key words: symbolism, Thomism, Taoism, mystery, desacralization, verset, creative emptiness.

For citation: Shervashidze, V.V. *Poetika vselenskogo edinstva v poezii i dramaturgii Polya Klodelya* [A Poetics of Universal Unity in the Drama and Poetry of Paul Claudel]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2021, Vol. 80, No. 1, pp. 71–84. (In Russ.) DOI: 10.31857/S241377150014009-2.

Творчество Поля Клоделя (1868–1955) – выдающегося драматурга, эссеиста, поэта – формируется на рубеже XIX–XX вв., в переходную эпоху, отмеченную радикальной сменой парадигм, интенсивным поиском обновления художественных форм и эстетики как в литературе, так и в драматургии. “Все традиционные искусства вступили в стадию коренной перестройки своих образных структур” [1, с. 4]. Переходный характер современной эпохи диктует обостренный интерес к переходным эстетическим явлениям предшествующей эпохи. Их рассмотрение позволяет осознать закономерность отдельных философско-эстетических тенденций, установить “диалог культур”. В этом актуальность поэтики Клоделя, предопределившего новые пути развития современной литературы.

Создатель нового художественного языка, Клодель взорвал каноны французской поэзии и драмы. Истоки клоделевской драматургии – в докартезианском и доклассическом театре. Клодель – вне национальной традиции. Вместо прозрачной ясности языка Вольтера – библейский версет, со свободной длиной строк и сложнейшей системой аллитераций. Театр Клоделя – антипод французской традиционной драматургии. “Наиболее важная характеристика клоделевской драмы, – писал Г. Марсель, – это то, что она никогда не бывает в точном смысле слова психологической, никогда не основывается на чувствах персонажей; исходя из этого, можно сказать, что она противопоставлена всей французской драматической традиции, идущей от Расина до Мариво, вплоть до XX века”¹ [2, р. 49]. Клодель, развивавший идеи томизма, рассматривал творчество как процесс познания. В связи с этим проблема Театра предстает как обобщенная философско-этическая категория, сближавшая клоделевскую драматургию

с концепцией “Великого театра мира” Кальдерона. Но у Клоделя драма в контексте культуры XX века приобретает иные черты.

Клоделя считают “одиноким звездой”, без предшественников, без эпигонов. Его творчество не вписывается в контекст “*belle époque*”. Новатор, опередивший свое время, Клодель создавал словно для будущего. Сложный язык, сложные по мысли философские драмы раннего периода прошли незамеченными. И только спустя десятилетия Клодель нашел своего зрителя и читателя. В современной Франции Клодель один из самых изучаемых драматургов.

* * *

Интерес к творчеству Клоделя зародился в России в начале XX в. в кругах русских символистов, критиков, деятелей культуры. Впервые упоминание о Клоделе появилось в 1909 г. на страницах журнала “Весы”, принадлежавшего В. Брюсову. Это была заметка об эссе Клоделя “Познание времени”. В обзоре французской поэзии “Античный миф в современной французской поэзии” И. Анненский охарактеризовал поэтические тексты Клоделя как “экзотизм”, а его перевод “Агамемнона” – как один из симптомов нового Ренессанса [3, с. 210].

Подчеркивая уникальность языка и формы “Золотоглавого”, Анненский выделил философскую направленность драмы: “Золотоглав хочет драматизировать мысли” [3, с. 203]. Первым переводчиком Клоделя был М. Волошин. Ему принадлежат эссе о творчестве поэта (“Музы”, “Клодель в Китае”), а также перевод пьесы “Отдых седьмого дня” (1908). Волошина поразила необычность пьесы: “Идеология Запада и Востока переплелись и сочтались в этой трагедии. Плотин и Лао-Тзе, Эсхилл и Конфуций обретают тот уток, которым она выткана” [4, с. 372]. Статьи М. Волошина, Б. Эйхенбаума [30], Е. Панна [35]

¹ Здесь и далее по тексту, если не отмечено иное, переводы с французского выполнены автором статьи.

познакомили российского читателя с творчеством Клоделя. В 1918 г. драма “Обмен” (1894) была впервые поставлена совместно Таировым и Мейерхольдом в Камерном театре. Однако в начале 1920-х годов все дальнейшие исследования, а также постановки были запрещены. По идеологическим причинам Клодель был вычеркнут из художественной жизни России: ни одна из его пьес ни до революции, ни в период советской власти не была опубликована. Переводы сохранились только в рукописях, как, к примеру, “Отдых седьмого дня” в переводе М. Волошина. Первая опубликованная в России книга Клоделя — переведенная А.Г. Мовшенсоном драма “Протей” (Пг., 1923).

В 1990-е годы отношение к Клоделю в России было пересмотрено. Интерес к его творчеству проявляется в отечественной науке в многочисленных исследованиях, конференциях, круглых столах, а также в театральных постановках. В 2009 г. была опубликована первая монография, посвященная драматургии Клоделя (И.А. Некрасова, “Поль Клодель и европейская сцена XX века”). За последние 30 лет все пьесы Клоделя переведены на русский язык. Клодель “возвращается” в Россию. Его произведения совпали с духом времени — эпохой перемен и инноваций.

* * *

Лицей Людовика Великого, в котором учился юный Клодель, был пропитан атеизмом, субъективизмом Канта, позитивизмом Тэна и Ренана.

Его однокашниками были будущие писатели — слава французской литературы: Марсель Швоб, Леон Доде, Ромен Роллан. В “Мемуарах” отразятся настроения той поры. Лицей Клодель называл “материалистической тюрьмой”. “Париж меня душил. Жизнь в семье меня душила. Прежде всего я страстно желал вырваться и увидеть мир. Одних ног мне не хватило бы. Итак, нужно было найти профессию, которая бы для меня открыла мир, вывела на воздух. Такой профессией стала для меня дипломатическая карьера” [5, р. 85–86].

Клодель поступает в Эколь Нормаль (L’Ecole Normale) в 1885 г. Единственным светлым воспоминанием о годах учебы в лицее Людовика Великого были лекции профессора Огюста Бурдо, который ввел Клоделя в мир кельтов, античной Греции и античных мифов. Бурдо оказал огромное влияние на формирование Клоделя, развил его интерес к древней

культуре кельтов, римлян, греков, персов: “...Часть его лекций была посвящена великим представителям греческой истории, а его курс оказал на меня огромное влияние”, — вспоминал Клодель [5, р. 54]. После окончания лицея, уже будучи студентом, он начал свою многолетнюю работу (свыше 10 лет) над переводом “Орестей”. Клоделевские драматические циклы создавались по законам поэтики Эсхила: три трагедии и завершающая их комедия. “Поль Клодель, переводящий Агамемнона, это ли не симптом нового Ренессанса?” — писал И. Анненский [3, с. 221].

В 1880-е годы издавались “Вагнеровские журналы”, в которых философия Шопенгауэра преподносилась как часть вагнерианства. Клодель, как и большинство его однокашников, увлекался музыкой Вагнера. Особенное впечатление на него произвели фрагменты оперы “Тангейзер” (ставить полностью оперы Вагнера в обстановке антигерманских настроений тогда еще не осмеливались). Впечатление было ошеломляющим: «Я видел и слушал “Тангейзера” и был переполнен эмоциями. Не знаю, писал ли Вагнер что-нибудь подобное этой красоте — что за сверхчеловеческий гений» [5, р. 54]. Это восхищение и преклонение перед гением Вагнера Клодель пронесет через всю жизнь.

Эстетические взгляды Клоделя формировались в годы расцвета символизма, во второй половине 1880-х годов. Особенно важным для него оказался 1886 год. Двадцатилетний юноша, студент Эколь Нормаль, атеист, ученик позитивистов — И. Тэна и Ренана, в Рождественскую ночь в Соборе Парижской Богоматери во время мессы он обрел мистическое озарение, вернувшее его в лоно католицизма. “Я ощутил вдруг Присутствие невыразимого, вечной невинности Бога” [6, р. 48].

Через пятьдесят шесть лет он так описал это чувство, определившее на многие годы его творческий путь и его мировоззрение: “...Всему, в чем я был уверен, пришел конец” [5, р. 52].

“Отныне мы знаем, что мир действительно являет собой текст, и что он повествует нам скромно и радостно о вечном присутствии кого-то другого, а именно своего Творца. Не просто мертвая буква, а дух животворящий, не магическая невнятица, но Глагол, каковым всякая вещь наречена. Из Писания нам известно, что вещи видимые созданы, дабы посредством их подвести нас к постижению

вещей невидимых. Ничто теперь нам не мешает продолжить то великое символическое исследование, что на протяжении веков было важной заботой Отцов — Вера и Искусство» [7, р. 146].

Обретенная католическая вера, идеи томизма стали для Клоделя не только фундаментом собственного бытия, но и инструментом познания мира. Он считал, что поэт и святой схожи в том, что они оба приближаются к Богу, «раскрывая Божественные смыслы в повседневных делах» [5, р. 52].

Клодель, развивая идеи томизма, не видел противоречия между разумом и верой, волей и интеллектом. Воля, в его понимании, божественная активизирующая сила, действующая как импульс, приводящая в движение мир духовный и материальный. «Если причиной движения является Бог, то все стремится к совершенству, к гармонии, к счастью. В этом оптимизм учения Фомы Аквинского» [6, р. 147].

В том же 1886 г. Клодель впервые прочел «Озарения» А. Рембо, перевернувшие его представление о поэзии. Он называет этого уникального поэта «маяком на своем пути поиска» [8, р. 38]. В статье, посвященной Рембо, Клодель подчеркивал его ранний, ошеломляющий талант «мага и мистика, пророка нового языка». «Появление Рембо — невероятное явление, которое можно объяснить лишь вмешательством Святого Духа, наделившего простого деревенского парня тем же даром слов, что Иону и Иеремию. «Казус Рембо» подчеркивает духовную природу искусства, обладающего даром пророчества» [5, р. 414]. Поэтика «озарений» с ее необыкновенным ритмом и интонацией стала для Клоделя открытием новых перспектив в освоении поэтического слова и новых способов художественной выразительности.

Чтение «Озарений» и «Сезона в аду» впервые раскрыло Клоделю возможности поэтического слова, «доступного всем смыслам».

Эстетические взгляды Клоделя формировались под влиянием символизма. С 1887 г. он стал посещать знаменитые «вторники» С. Малларме. Хотя поэт никогда не считал себя символистом, он признавал роль этого направления в своем творческом становлении. Несмотря на разногласия, он высоко ценил художественные открытия Малларме: «Малларме — первый, кто подошел к внешнему миру не как к зрелищу, а как к тексту» [9, р. 69].

Малларме видел в начинающем поэте наследника своего грандиозного замысла: найти код к орфическому истолкованию Земли, создать «Книгу, Орудие Духа». После удачного дебюта — драмы Клоделя «Золотоглавый» (1890) — он советовал начинающему драматургу идти от театра, который не в состоянии отразить жестокость жизни, к книге, но Клодель выбрал иной путь. Он считал, что «ключи к Тайне ускользнули от Малларме» [10, р. 49]. Символистская идея Абсолюта путем расшифровки явлений реальности переосмысливается им как стремление постичь Творца через всестороннее познание его Творения.

После отхода от символизма Клодель оставался в стороне от литературной жизни Парижа. Он никогда не связывал свое творчество ни с какими школами или направлениями. Это было во многом обусловлено его дипломатической службой вдали от Франции, Клодель реконструировал аналогическую структуру мира Малларме в соответствии со своей верой «в неповторимую целостность созданий Творца» [11, р. 50]. В результате меняется отношение художника к миру. Для поэта-символиста живая реальность — отблеск идеального, «невыразимого», сквозь который можно проникнуть в мир сущностей. Для Клоделя видимый мир — это прежде всего творения Бога. В символизме преобладает стремление к преодолению реальности, к ее обесцениванию. Клодель акцентирует внимание на освоении реальности, на «глобальном принятии мира и его законов» [11, р. 68]. Ницшеанские идеи о смерти Бога были чужды Клоделю. Он отвергал «бедную, ограниченную доктрину Ф. Ницше». «В области поэзии, да и в любом другом вопросе, мнение Ницше — это ноль в цифровом выражении» [5, р. 68].

Во время пребывания в Китае писатель знакомится с даосизмом, но восточную идею растворения в природе он не приемлет, противопоставляет ей веру «в личностного Бога и неповторимую целостность его созданий» [11, р. 50]. Только после путешествия в Японию в 1898 г. Клоделю удается найти точки соприкосновения между христианством и пониманием священного на Востоке. С этого момента в его эстетике начинает развиваться понятие творящей пустоты (*le vide createur*), которое не противоречит христианской идее бездны. Бездна ассоциируется со злом в христианстве.

Влияние даосизма раскрывается в изменении восприятия пустоты. Пустота (ничто), которая до этого понималась как нечто непродуктивное, становится понятием порождающим. В даосизме Клодель видит подтверждение того, что существует упорядоченный мир, в котором нет места случайности. Томизм сочетается с концепцией упорядоченной пустоты: универсальное согласие не только управляет миром, но и приводит его в движение. Природа созидательна: все составляющие ее элементы сливаются в единый гармоничный аккорд. Пустота — это то, что позволяет поэту связывать их между собой, чтобы они “познавали друг друга”.

В “*Traite de la co-naissance*” (“Трактат о со-рождении”) он пытается определить место человека внутри этой живой системы и уточнить природу этого отношения. Клодель переходит от понятия познания (*connaissance*) к понятию со-рождения (*co-naissance*). Он осознает, что поэт создает вселенную, не совсем идентичную Божественному творению, но структурно аналогичную. Восточный художник не копирует природу, а стремится понять ее законы, чтобы создать собственную вселенную: “Искусство природы, которая соединяет составляющие ее элементы, и искусство поэта похожи. В них общее — это отсутствие случайности и случайного” [10, р. 60]. По меткому выражению М. Волошина, “Клодель — юноша, насыщенный идеологиями всех культур. Это синтез идей Фомы Аквинского и Лао-Тзе, Плотина и восточного мистицизма, Малларме и Рембо” [4, с. 372].

Клодель считал Данте поэтом, возвращающим миру целостность и гармоничность. “Данте в невероятном полете ума и воображения стремится соединить мир дольний и мир вечный, мир следствий с миром истинных причин и высших целей. Встреча Данте и Беатриче — это разговор двух миров, завершающийся апофеозом Божьей благодати” [5, р. 153]. Самой главной книгой в мировой культуре Клодель считал Библию, “неистощимый источник нравственных и художественных ценностей” [5, р. 153]. Слово для поэта — ключ, который откроет все пути познания как религиозного, так и чувственного. В отличие от Тютчева с его знаменитым афоризмом — “мысль изреченная есть ложь”, — Клодель считал, что только “в речении — истина” [12, р. 94].

Концепция Клоделя перекликается с акмеизмом О. Мандельштама, для которого слово — “божественный Логос” и “Психея”, “тысячелетняя цевница” и “маленький акрополь”, хранящий историю. «Определив акмеизм как “тоску по мировой культуре”, а искусство как “игру Бога с художником”, Мандельштам разработал новую поэтическую семантику, сделал свой поэтический язык поистине домом бытия» [13, с. 3].

Несмотря на разницу в методологии, в концепции Клоделя, “насыщенной идеологиями всех культур”, слово, как и у Мандельштама, — воплощение конкретной реальности. Символизм размыл слово, лишив его семантической поддержки. Клодель возвращает слово к изображению предметного мира. Важным для него является комбинация слов. Концепция Клоделя созвучна идеям Лао-Цзы: слова в дао выстроены симметрично в своем смысловом чередовании. Такое построение воплощает дуалистичность мира, о которой Клодель пишет в “Поэтическом искусстве” (*L'Art poétique*), объясняя, что “феномены дополняют друг друга так же, как миллионы различных слов придают одно другому смысл и цвет” [10, р. 58]. На основе маленькой детали рождается идея взаимосвязи “всего со всем”, создающая представление о единстве Вселенной.

Клодель — противник материализма и сциентизма — воспринимает мир как единое целое, обусловленное принципом аналогий. Новая функция слова выявляет тайные связи между предметами, создавая новый объект — результат творческого воображения. Клодель глубоко убежден в связующей и разрешающей власти слова. Его религиозные переживания столь же четки, чувственно конкретны, как и художественные образы, так как Бог для него — “предмет чувственного опыта” [14, р. 67].

Поэту свойственно ощущение полноты и неисчерпаемости бытия, воплощенного в слове, “жизнь которого — жизнь вселенной”. “Жизнь — грандиозная церемония, дивный хор, где каждому человеку отведена известная роль, в которой содержится и счастье, и страдание <...> Не нарушайте музыки, не нарушайте мирового порядка” [14, р. 65], — повторял Клодель известный афоризм. Поэзия в его концепции — путь познания мира.

Поэтическая проза — “Познание Востока” (1890) — была опубликована впервые очень маленьким тиражом (100 экземпляров)

в парижском символистском журнале “*Mercure de France*”. Стихи Клоделя в прозе пронизаны идеями дао: “Природа — храм, человек не стремится ее изобразить своими красками, но словно восточный живописец, он каллиграфически выводит мимолетные, вечные силуэты природы” [15, с. 220]. Жанр поэтической прозы возник лишь в середине XIX в., со времени выхода в свет “Гаспара из тьмы” Алоизиуса Бертрана. Современников поразила необыкновенный язык, не имевший аналогов во французской литературе, разрушающий все каноны и правила национальной культуры.

Клодель, как и его кумир А. Рембо, создает новый поэтический язык, управляемый ритмом человеческого дыхания; пропуски и паузы призваны передать течение мыслей и их прерывистость. Поэт стремится неожиданным, непривычным сочетанием слов, новым чередованием звуков и образов явить их скрытый лик, снять с них покровы, которые появились от долгого употребления. Клодель строго контролирует текст, мастерски передает длинноты. Редко кто из поэтов осуществлял такой тотальный теоретический контроль. Даосизм питает поэтику “Познания Востока”. Клодель порывает с линейным латинским письмом и оставляет “каждому слову <...> пространство — время, необходимое для раскрытия его полного звучания, для его растворения в белом” [10, р. 30]. Белый цвет превращается в принцип оживленного текста. Из пустоты письма возникает связь между вещами и большое звуковое полотно [10, р. 48].

Слова, которыми я пользуюсь, —

Это слова каждого дня, и все же не те!

Вы не найдете рифм в моих стихах, и нет в них никакого колдовства. Это ведь ваши фразы. Любую из ваших фраз я повторить могу!

И эти цветы — ваши, но почему-то вы не узнаете их.

И эти ноги — ваши. Но вот я иду по морю, и я попираю ногами

морские воды, торжествуя!

(Из оды “Муза, которая есть Благодать”, перевод М. Волошина)

Клодель никогда не мыслит отвлеченно. Его образы всегда конкретны. В этом плане характерны короткие главки из “Познания Востока”: “Рис”, “Свинья”, “Баньян” и т.д.

“Свинья” — это точное воспроизведение хрюкающего, роющегося в грязи животного. “Ковыляя на своих четырех окорочках, это ходячее рыло всюду лезет пяточком и, учуяв

подходящий запах, жадно, что твой насос, впитывает его” [15, с. 143].

В главе “Рис” воспроизводится ощущение от вкуса риса на губах, и вместе с тем рис становится символом культуры Востока. “Желтый человек не откусывает хлеб, он хватается губами полужидкую пищу и заглатывает ее, не перемалывая во рту. Вот и рис вырастает точно так же, как его готовят — на пару. И все внимание его народа поглощено тем, чтобы дать ему столько воды, сколько нужно, и утолить жар, который поддерживает небесная горелка” [15, с. 350].

В главе “Октябрь” рождается идея взаимосвязи Материи и Духа, создающая представление о единстве и гомогенности мира. “Небо улыбается Земле с невыразимой любовью. И вот происходит согласие... зерно отделяется от колоса, плод срывается с дерева, Земля мало-помалу отдается непобедимому просителю, и смерть разжимает переполненные руки. Слово, которое сейчас Земля слышит, священной, чем то, что прозвучало в день ее Свадьбы, глубже, нежнее, обильнее. Свершилось” [15, с. 123].

Все стихотворения в “Познании Востока” построены на столкновении и преобразовании чувственных впечатлений, на осмыслении увиденного. Идеи томизма направляют мысль поэта. Клодель пытается расшифровать мир непознанного, обращаясь к известному изречению схоластов: “Нет ничего в сознании, чего бы раньше не было в ощущениях”. В “Пагоде” описание увиденного создает не “природный пейзаж”, а ощущение соприкосновения с неизведанным, рождаемое апорией: “Вот все, что я знаю о Пагоде. Но я не знаю ее имени” [15, с. 37]. Клодель любую деталь мыслит в широком контексте Вселенной. “Я считаю, что мир и я одушевлены одной и той же силой, которая находится как во мне, так и в мире” [16, р. 135]. Соответствия передают идею взаимосвязи всего сущего: “Ни один период в колебаниях светил не задуман без нашего согласия, ни один замысел мировой гармонии не существует без нашего соучастия” (“Лампа и колокол” [15, с. 128]).

Белый цвет в “Познании Востока” используется поэтом в целях суггестии. В поэтической прозе “Картина” идея творящей пустоты диктует новые формы выразительности. Клодель, подобно восточному живописцу, не копирует мир, а создает максимальное ощущение соприкосновения с Неизвестным. “Пусть

этот кусок шелка прикрепят передо мной за все четыре угла. Я не изображу на нем небо, море с его берегами, мою кисть не прельстят ни горы, ни лес» [15, с. 131]. Уникальность стиля Клоделя — в неожиданном сочетании слов, раскрывающем при помощи нового сопоставления звуков и образов их скрытый лик.

В ритмической прозе Клоделя каждый версет имеет произвольный, автономный ритм: фраза то удлиняется, то укорачивается, суггестивно передавая ритм человеческого дыхания. «...Поэма не состоит из тех букв, которые я вбиваю, как гвозди, но из той белизны, которая остается на бумаге. О, душа моя! Не надо вовсе плана! О, душа моя, дикая! Нам нужно быть свободными» [16, р. 64]. В «Пяти великих Одах» Клодель создает вакхическую, дионисийскую атмосферу свободы, передавая версетом прерывистость мыслей, импульсов сознания. «Этот ритм, ритм систолы и диастолы пронизывает как всю природу, так и человека» [17, р. 254]. Космос воспринимается поэтом как живой организм, вибрация которого приводит в движение все сущее.

«Вибрацией я называю то двойное и единое движение, посредством которого тело перемещается из одной точки в другую, чтобы в нее вернуться. И это есть “начало” всего, сущностный символ, лежащий в основе жизни. Вибрации мозга есть бурление источника жизни, возбуждение материи при соприкосновении с божественным источником» (“Мозг”. [15, с. 315]).

Клоделя называли “космическим” поэтом, ощутившим всепроникающую вибрацию Космоса и стремившимся при помощи версета бесстрастно “транслировать” этот “неведомый” ритм. Реконструируя эксперимент “ясновидения” Рембо, Клодель совершил переворот в мировой поэзии, создал особый поэтический метр со свободной длиной строк, сложной системой аллитераций, передающих импульсы человеческих мыслей, единство Вселенной, тайную связь аналогий и соответствий.

* * *

Двойственность, раздражающая Клоделя, определяет его интерес и увлеченность театром. Религиозная жизнь им рассматривалась как вечная внутренняя борьба, а христианство порождало в душе раскол. Он чувствовал себя, с одной стороны, “подпольным анархистом”, с другой — “наивным буржуа” [5, р. 146].

«Наивный буржуа, — считал Клодель, — доволен материальными, чувственными сторонами жизни, а “человек подполья” или “внутренний человек” рассматривает буржуазную самоудовлетворенность “как страшную катастрофу» [5, р. 148]. Этот раскол может быть преодолен, по мысли Клоделя, при помощи христианства. Эта двойственность обуславливает диалогичность его драматургии, которую Анненский назвал “драматизированием мысли” [3, с. 123]. В пьесах Клоделя нет изображения характеров, анализа поступков, проблем повседневности. Характерной чертой его произведений становится не исследование порывов человеческой души, а “религиозная медитация, переданная разноголосицей его персонажей, что сближает его театр с сакральными празднествами и оперным искусством” [18, р. 49]. Клодель стремился в своей драматургии “освободить парящие мысли и бессознательные мечты из их тюрьмы” [18, р. 37].

Драматургия Клоделя направлена против устаревших норм и канонов. Он не признавал ни романтизма с его “расплывчатой” идеей Бесконечного, ни нормативности классицизма. Клодель был воодушевлен тотальной свободой художника, символом которой для него был А. Рембо. В основе всего творчества Клоделя, и в частности его драматургии, лежит “тайна человеческого существования” в системе отношений человека и высшего мира. “Все в творчестве Клоделя постулирует Бога. Этот постулируемый Бог является Богом отсутствующим, которого мы обречены не видеть и не слышать, и который являет себя в пустоте”, — пишет Ж. Мадоль [12, р. 2].

Символизм клоделевского театра обусловлен стремлением драматурга расшифровать мир, “расширить масштабы драмы до масштабов Вселенной” [18, р. 87]. Первые пьесы Клоделя увидели свет в конце XIX в., последние были написаны после Второй мировой войны. Его творческий путь совпадает с периодом интенсивных поисков нового художественного языка, что характерно для переходных эпох. Эти тенденции нашли отражение как в его поэзии, так и в драматургии.

Дебют Клоделя состоялся в 1890 г. с публикацией его драмы “Золотоглавый”. Драма была замечена и высоко оценена окружением молодого писателя. Малларме в своем письме признал в Клоделе начинающий талант: “Театр несомненно в вас” [19, р. 41]. Метерлинк назвал Клоделя “гением”: “Я начинаю думать,

что гений предстал здесь в самой неопровержимой форме, в какую он когда-либо воплотился» [20, р. 137–138].

Но Клодель, как и многие символисты, не думал о сценической постановке своих пьес. За ними утвердилась репутация пьес для чтения. Лишь после смерти драматурга Ж.-Л. Барро осуществил первую постановку “Золотоглавого”, прошедшую с оглушительным успехом. Эта драма поражала своим непривычным, сложным языком — версето, сплетением мотивов Эсхила, Шекспира, А. Рембо, сочетанием антично-мифологической и библейской образности. Вселенский масштаб поэтики Клоделя обусловлен законом соответствий, взаимосвязей каждого явления, каждой вещи. Драматург убежден в связующей и все разрушающей власти слова. В диалогах драмы метафоры выворачиваются наизнанку, а “молитвословие” перетекает в натурализм: “Вы лежали на мне, как кормилица на теле младенца, но я восстал и сбросил вас” [21, с. 37].

1890-е годы были чрезвычайно плодотворными для Клоделя. После первой версии “Золотоглавого” он вновь вернулся к этой пьесе, переработав казавшиеся ему слабыми места. Возвращение к рукописям, переделывание их, создание нескольких версий, — все это становилось специфической особенностью его драматургии.

«Это регулярное переделывание текста позволяло ему превратить творчество в нескончаемый процесс самосовершенствования, т.к. текст выступал в роли того “зеркала”, в котором отражались душевные переживания автора» [22, р. 86].

После “Золотоглавого” появилась философская драма “Город” о событиях Парижской Коммуны; затем “Юная девица Виолен”, “Обмен” (1894), “Отдых седьмого дня” (1896). Из драмы “Девица Виолен”, отличавшейся легендарно-религиозным и мирским характером, разовьется другая драма-мистерия “Благая весть Марии” (1911), постановку которой французская общественность встретила в 1912 г. с восторгом.

В ранних пьесах складывается специфика клоделевской образности: доминирующим мотивом становятся лирическая исповедальность, самопроекция авторского сознания, а также углубление религиозной проблематики. Клоделю была созвучна мысль В. Гюго:

“Лирический гений должен быть мной. Драматический гений быть другим” [34, р. 89].

В результате сложилась драма нового типа, представляющая рецепцию древнегреческой театральной традиции, что проявилось в антично-мифологической образности, в лингвистической самобытности, в патетике и экспрессии и даже во введении хора, функция которого заключалась в усилении дистанции между автором и зрительным залом. Клодель разрушил иллюзию достоверности, свойственную аристотелевскому театру. Он требовал от зрителя не “кулинарных эмоций” сопереживания, а осознания и “прорыва к истине”.

Ранние пьесы — “Золотоглавый” (1889, 1895), “Город” (1890, 1897), “Юная дева Виолен” (1893, 1900), “Обмен” (1899), “Отдых седьмого дня” (1896) — Клодель объединяет в сборник “Дерево”, вышедший в Париже в 1901 г. Для этих пьес характерно углубление христианской проблематики, общая символика, поиск образности и выразительных средств. Название — метафора, символизирующая победу духа над плотью. “Крест — это человек, стоящий прямо с распростертыми руками” [4, с. 365]. Волошин отмечал символическую многогранность образа дерева в драматургии Клоделя: “Смысл человека в мире стал понятен через дерево” [4, с. 377–378].

С символизмом драму “Золотоглавый” сближает условный характер хронотопа: действие происходит во вневременном пространстве, а персонажи олицетворяют мучительную раздвоенность авторского сознания. На первый план выдвигается внутренний человек, стремящийся постичь собственное “я” через диалог с “другими”. В драме разыгрывается беспощадная битва духа — атеистического и христианского начал в сознании поэта. “Я слишком много вложил в нее от себя, без тени стыдливости” [22, р. 86]. На первый план в “Золотоглавом” выдвигается “внутренний” человек: авторское сознание и самосознание. Все персонажи — король, Симон, Аньель, Кебет — проекция авторского “я”.

“Король — это был я, тот старик, кто не может больше спать и бродит в одиночестве, кусая руки и рыдая, по огромному покинутому дому. Да, и Кебет — это был я, в то же самое время. Я — Кебет и Золотоглавый одновременно, как тот, кому никак не удастся разделить себя надвое. Я — это те, кто ждет, и

я — тот, кого ожидали”² [24, р. 92]. Этот комментарий Клоделя к последней версии драмы служит своеобразной метафорой его “битвы духа”, раскрывающей двойственную природу “внутреннего” человека, состоящую из “я” и “другого” [25, с. 60–69]. Концепция Клоделя перекликается с диалогизмом Бахтина, “в котором человек не является конечной и определенной величиной. Человек не совпадает с самим собой. Подлинная жизнь личности доступна только диалогическому проникновению в нее...” [Там же].

Главная мифологема драмы — в финале. Герой-победитель, новый Александр Македонский, повторяет участь прославленного героя: на краю обитаемого мира он гибнет от неведомых сил Востока. Но в последний момент он успевает восстановить разрушенные им законы, “увидеть дорогу обратно”. Лейтмотив этой драмы сознания — в преодолении времени, пространства, испытаний, чтобы “вернуться к истокам”.

Драма “Обмен”, создававшаяся одновременно с “Золотоглавым”, представляет полную противоположность, но, несмотря на тематическое различие, в этой пьесе, как и в “Золотоглавом”, основной мотив — драма собственного сознания, переданная через “разноголосие” персонажей: “Я слышу этот квартет голосов внутри себя”, — писал Клодель [5, р. 123]. Диалоги каждого из персонажей воплощают разные проекции авторского сознания. Одна половина клоделевского “я” стремится к “вечным дорогам”, в то время как другая ограничена обязательствами и долгом дипломатической службы. Эту мучительную раздвоенность сознания воплощают диаметрально противоположные позиции персонажей. Луи Лен — вечный бродяга, свободный человек — воплощение авторского стремления к дальним странствиям и безграничной свободе. Томас Поллок — оппонент Луи Лена — деловой человек, всецело преданный интересам бизнеса, — символическое олицетворение авторского “я”, его связей с внешним миром, его преданности творчеству и интересам дипломатической службы.

Жан-Луи Барро, культовый французский режиссер и постановщик, писал: “Какой яростный спор в душе Клоделя вызвала эта странная компания” [26, с. 250–251]. Диалоги персонажей “Обмена” перекликаются

с концепцией “полифонического разногласия” Бахтина, обусловленной двуединой природой человека, “я” рефлектирующего, выступающего в качестве “я-двойника” и превращающего других в объекты собственного видения. По замечанию Юлии Кристевой, «вслушиваясь в слово-дискурс, Бахтин слышит в нем расщепленность субъекта, который сначала оказывается расколот потому, что конституируется другим, а затем и потому, что становится “другим” по отношению к самому себе, обретая тем самым множественность, неуловимость, полифоничность» (цит. по [26, с. 70]).

Нарративная самопроекция в драмах Клоделя является способом постижения собственного “я” в разных ипостасях.

Пьеса “Полуденный раздел” завершает серию драм с явным преобладанием лирического, исповедального элемента. Сюжет возник в результате глубоко пережитой Клоделем личной драмы, его большой любви к замужней даме — Розали Суибор-Рыльской. Автобиографические события были художественно переработаны Клоделем в соответствии с замыслом: изменены имена, обобщены лично пережитые события. Реальной драме автор придал вневременное звучание и значение вечной раздвоенности человеческой души. Конфликт воплощал дихотомию небесного и земного, а вместо характеров — абстрактные, аллегорические фигуры. Розали становится олицетворением женского начала, вечной искусительницей, “испытанием” на пути к Богу.

Меза — авторское alter-ego. Его песня, содержащая одну из основных идей, перекликается с мыслью св. Августина о возможности даже грех воплотить во благо и сделать его способом спасения души [17, р. 49]. “Но даже зло содержит в себе благо, которое нельзя оставлять без внимания”³ [27, р. 83].

Мотив богоискательства и богоборчества снимает напряженность трагического конфликта — гибели Мезы и Изе. Клодель трагестивует сюжет “Тристана и Изольды”: земная жизнь героев была лишь подготовкой к мигу “преображения”, освобождения от тяжести плоти. Счастье влюбленных, осененное божественной благодатью, спасением души, принадлежит вечности. Сама коллизия переосмыляется в провиденциальном плане, где, по мысли Клоделя, любое противоречие

² Перевод с французского Е. Гинзбург.

³ Перевод с французского И. Аксенова.

становится несущественным. В “Полуденном разделе” Клодель впервые попытался привить своей драме мистериальные мотивы – мотивы спасения, “преображения”, искупительной жертвы. Ж.-Л. Барро назвал эту драму “трагедией греха и божественной благодати” [26].

“Благая весть Марии” (1911) возникла в результате третьей редакции “Юной Девы Виолен”. После пережитой личной драмы Клодель испытал потребность вновь вернуться к “Деве Виолен”, изменив название и подвергнув ее радикальной переработке, усилив религиозные мотивы. По замыслу драматурга, его героиня должна была стать воплощением искупительной жертвы, мученицей, спасающей мир от грехов. Клодель стремился в “Благой вести” обновить привычные жанровые каноны, использовать синтез драмы и мистерии.

Пьеса задумана как символическое переложение Евангелия средствами драматургии. Сюжет пронизан евангельскими аллюзиями, символизирующими эпизоды из жизни Христа. Однако автор не ставит перед собой задачу воплотить в мистерии отдельный законченный сюжет Св. Писания; герои не названы библейскими именами, а рождаются на пересечении ассоциаций с библейской основой.

Фабула пьесы, состоящей из четырех действий с прологом, рассказывает о молодой, счастливой Виолен, которая в порыве чело- веколюбия и сострадания целует прокаженного. Свидетелем этого поцелуя оказывается Мара, сестра Виолен, влюбленная в ее жениха. Она рассказывает Жаку Ури об измене Виолен. Помолвка расстраивается. Виолен, заразившаяся проказой, покидает дом и живет отшельницей в пещере. О ее святости и чудесах исцеления ходят легенды. Веря в святость Виолен, Мара требует, чтобы она воскресила ее умершую дочь. Не считая себя святой, Виолен относится к требованию Мары как к искушению. Но тут вдалеке раздается колокольный звон, возвещающий о рождественской службе. С этого момента драматическое действие отступает перед мистериальным. На сцене совершается богослужение, в котором принимает участие даже Мара, чья роль до этого ограничивалась драмой. Основное действие – это уже не диалог сестер, и происходит оно не здесь и сейчас, а всегда и везде. Хор ангелов, который слышит лишь Виолен, славит рождение дитя. Чудо, свершившееся на сцене, – это лишь образ чуда, воспеваемый хором. Нить от символического благовещения тянется к

символическому рождеству. С рассветом Виолен почувствовала движение под своим плащом, где держала мертвого ребенка. Рожденный ребенок – это непорочное дитя Виолен. Позже она скажет Жаку, что ей знакомо усилие, которое требуется от женщины, дающей жизнь. Виолен погружается в молитву, девочка оживает у нее на руках – отсылка к непорочному зачатию. Однако вместо благодарности ревнивая Мара спустя некоторое время убивает Виолен. Умиравшую Виолен приносят в дом. На смертном одре Виолен признается Жаку в своей невинности. В присутствии всей семьи Мара сознается в убийстве сестры, так как знала, что Жак продолжал ее любить. Перед смертью Виолен прощает ее и всех примиряет.

Сравнение двух версий раскрывает жанровую трансформацию произведения, что обусловлено мучительным поиском автора адекватной формы для воплощения своего замысла. Эпизод Благовещения устанавливает символическую связь между Виолен и Девой Марией. Едва наметившись в прологе, эта связь отчетливо проступает в третьем акте, когда Виолен оказывается матерью воскресшего ребенка: “Мир тебе, Мара, пришел день Рождества, когда вся радость родилась” [28, с. 68]. Вторая символическая линия – это линия Христа. Поцеловав прокаженного, Виолен принимает на себя не только его болезнь, но и его грехи: в Средние века проказа считалась внешним проявлением грехов. Своими страданиями и гибелью Виолен их искупает.

“Благая весть”, построенная по принципу художественного синтеза драмы и мистерии, определяет форму этого произведения, сюжет и композицию. Несмотря на стирание жанровых границ, каждый из них имеет свою логику развития событий. Сюжет драмы – история семьи Веркор, взаимоотношения сестер. Трагическая развязка в 4-м действии – гибель Виолен – относится к драме, поднимающей экзистенциальные проблемы: добра и зла, веры и любви, смысла жизни и назначения человека. В мистерии основная тема сосредоточена на проблемах человечества. Логика мистерии, раскрывающей универсальный смысл пьесы, сближает ее сюжет с сюжетом средневековой мистерии – сообщение о божественной воле, символическая связь Виолен и Девы Марии. Содержанием мистерии в Средние века была универсальная интерпретация истории человечества в соответствии

с библейской трактовкой. Поэтому хронотоп — вне времени и пространства. Драма, напротив, имеет свое конкретное время и пространство. Клодель вводит в пьесу один из самых легендарных эпизодов в истории средневековой Франции — коронация короля Франции Жанной д'Арк. Историческое время как бы подключается к универсальному времени мистерий: воскрешение умершего дитя Мары совпадает с историческим временем и с “воскрешением” Франции, освобожденной Жанной д'Арк от столетнего владычества английской короны. В “Благой вести” происходит слияние мистериальных и драматических событий — историческое время растворяется в мистериальном времени вечности. “Это мистериальное действие на подмостках земного шара” [29, с. 139–148]. Жанровый эксперимент, каким явилась пьеса “Благая весть”, возродил мистерию на новом парадигматическом уровне. Мистерия вбирает в себя сущность “Благовещения”, выводит пьесу на универсальный уровень, углубляет ее проблематику, возрождая католический театр. Рецепция традиции католического театра связана с эпохой Средневековья — временем его возникновения. Творчество драматурга, создавшего обновленный жанр мистерии, стало восприниматься в контексте мощной культурной традиции, восходящей к эпохе Средневековья.

Клодель нашел в “Благой вести” способ если не воскресить мистерию, то хотя бы привить ее к драме XX века. Он не стал воспроизводить форму средневекового жанра. В пьесе нет ни стилизаций, ни отсылок к известным средневековым мистериям. Внешне пьеса выстроена как современная драма. Б.М. Эйхенбаум в статье “О мистерии П. Клоделя” писал: “Ближе всех к мистерии подошел Метерлинк, Клодель мистерию воплотил” [30, с. 121–137]. Мистерия Клоделя — это не средневековая мистерия, а мистерия нового времени, обогащенная художественными достижениями современной литературы.

Возрождение мистерии не было художественным открытием Клоделя, а являлось тенденцией времени как в европейских странах, так и в России. Интерес к мистерии возник в начале XX века. Попытки обновления этого средневекового жанра были предприняты Габриэлем д'Аннунцио (“Мученичество Себастьяна”, 1911), Шарлем Пеги (“Мистерия о милосердии Жанны д'Арк”, 1910). Но оживление жанра не достигло желаемых результатов. В России

интерес к мистерии был ознаменован сезоном средневековой драмы (1907), проведенным в Старинном театре Петербурга под руководством Николая Евреинова. Среди произведений оказалось “Чудо о Теофиле”, переведенное Блоком. Десятилетие спустя Блок создал мистерию “Роза и Крест”, в которой было много общего с мистериями Клоделя [31, р. 56]. В 1920 г. Таиров объявил о своем намерении поставить “Благовую весть” на сцене Камерного театра, так как репертуар театра “нуждался в мистерии” [32, с. 8–11].

Драма “Атласный башмачок” (1919–1924) относится к позднему периоду творчества Клоделя. Драматург стремился создать синтетический театр, используя различные виды “очуждения” (термин Б. Брехта), разрушающие иллюзию достоверности: танец, музыку, хор, кинопроекцию. Клодель, как и Брехт, заложил таким образом основы экспериментального театра, цель которого — пробудить сознание зрителя, а не “кулинарные эмоции”, связанные с сопереживанием разыгрываемого действия.

В 1943 г. Клодель вместе с Ж.-Л. Барро создал сценическую версию драмы “Атласный башмачок”, постановка которой в “Comedie francaise” стала сенсацией и одним из самых ярких событий в культурной жизни Парижа 1940-х гг.

Действие “Атласного башмачка”, как и “Благой вести”, определяется сочетанием ритма чередования событий земного характера и координат вечности, обусловленных синтезом драмы и мистерии. Избыточность персонажей, множественность сюжетных линий, грандиозность действия, происходящего на всех континентах, сближает эту драму с барочной традицией. Эпиграф, несущий глубокий подтекст, подчеркивает барочный характер пьесы: “Господь пишет прямо кривыми линиями”.

Дихотомия земного и небесного отсылает к предшествующим пьесам. Это постоянное возвращение к одному и тому же мотиву говорит о глубоко личных переживаниях Клоделя.

В “Атласном башмачке” накал любовных страстей снимается, обретая религиозную окраску жертвенного самоотречения. В этом смысл приношения Атласного башмачка Деве Марии.

Драматургия Клоделя сближается с символизмом: это идея двойственности мира, платоновская модель мира, обусловленная законом

соответствий и аналогий, идея Неизвестного, или тайны человеческого существования. Символистская идея Абсолюта мыслится Клоделем как расшифровка явленной реальности, как стремление постичь Творца через всестороннее познание его творения. Томизм и даосизм Клоделя основательно переработали символизм. Клодель иначе понимает видимый мир, в котором огромную роль играет “бытие Слова”, т.к. мир — это прежде всего творение Бога, которое осваивается при помощи слова. Его переживания столь же четки, чувственны и конкретны, как и художественные образы, так как Бог для поэта — воплощение чувственного опыта. Клодель, в отличие от символистов, считал слово средством изображения предметного мира. “Звук слов и смысл их, слитые в одной общей фразе, обладают столь таинственным соответствием, способным к столь тонким обменам, что душа, сосредоточившись в духе, прозревает, что чистая идея не отвергает сладостного прикосновения” [10, p. 85].

* * *

Клодель продолжает оставаться уникальным явлением в истории французской литературы. В отличие от Корнеля и Расина, Клодель возвращается к изначальному конфликту древнегреческой трагедии — “человек — небо”. В его трагедии христианская благодать призвана спасти человека; древний фатум и античные боги исчезают со сцены. Клодель создает новый тип трагического, сделав человека хозяином своей судьбы.

“Драма Клоделя, — по мнению М. Лиура, — строится по образу и подобию драмы божественной. Отсюда стремление драматурга возможно полнее объять действительность, расширить масштабы своей драмы до масштабов Вселенной. Отсюда и символизм Клоделя, видевшего в каждой вещи и в каждом существовании на фоне вечности символическое и параболическое существование” [33, p. 132–408].

Открытия и новаторство Клоделя сохраняют актуальность и в наши дни, о чем свидетельствуют многочисленные постановки его пьес в разных странах, а также коллоквиумы и семинары, посвященные исследованию его творчества. Клодель не был сыном своего времени. Он был абсолютным новатором, полностью принадлежащим XX в. Художественные открытия Клоделя — невербальные

изобразительные средства, музыка, свет, “зонги”, танцы, кинопроекция, включение условных персонажей, символика времени и пространства, сближение ритма стиха и прозы — оказались созвучными эстетическим поискам современной эпохи, что обеспечивает сохранение интереса к его наследию и устанавливает “диалог культур”.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Божович В.И.* Действие и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX — нач. XX в. М.: Наука, 1987. 319 с.
2. *Marcel G.* Regards sur le théâtre de Paul Claudel. Paris: Beauchesne, 1964. 147 p.
3. *Анненский И.* Книги отражений. М.: Наука, Серия “Литературные памятники”, 1979. 679 с.
4. *Волошин М.* Клодель в Китае / П. Клодель. Познание Востока. М.: Эннеагон Пресс, 2010. 399 с.
5. *Claudiel P.* Mémoires improvisés. Paris: Gallimard, 1969. 380 p.
6. *Lesort P.-A.* Paul Claudel par lui-même. Paris: Édition du Seuil, 1963. 92 p.
7. *Didier A.* Genèse de la poétique de Paul Claudel. Paris: Presses universitaires de France, 2001. 240 p.
8. *Claudiel P.* Mes idées sur le théâtre. Paris: Gallimard, 1966. 280 p.
9. *Claudiel P.* Positions et Propositions. Paris: Édition du Seuil, 1944. 250 p.
10. *Claudiel P.* L'art poétique. Paris: Gallimard, 1984. 165 p.
11. *Michaud G.* Un message poétique du symbolisme. Paris: Édition du Seuil, 1947. 349 p.
12. *Madaule J.P.* Claudel et Le Langage. Paris: Gallimard, 1968. 230 p.
13. *Кухней Л.* Осип Мандельштам. Бытие слова. М.: Диалог—МГУ, 2000. 190 с.
14. *Andrieu J.* La foi dans l'œuvre de P. Claudel. Paris: Presses universitaires de France, 1955. 145 p.
15. *Клодель П.* Познание Востока. М.: Эннеагон Пресс, 2010. 399 с.
16. *Claudiel P.* Réflexions et proposition sur le vers français. Paris: Gallimard, 1965. 278 p.
17. *Houriez J.* L'inspiration scriptuaire dans le théâtre et la poésie de P. Claudel. Paris: Presses universitaires, 2004. 361 p.
18. *Madaule J.* Claudel dramaturge. Paris: Édition du Seuil, 1957. 350 p.

19. *Mallarmé S.* Lettre á Paul Claudel, mars 1893 // Cahiers Paul Claudel. "Tête d'or et les débuts littéraires". Paris: Gallimard, 1959. V. 1. 1499 p.
20. *Maeterlinck M.* Lettre á P. Claudel, 21 dec. 1890 // Cahiers Paul Claudel. "Tête d'or et les débuts littéraires". Paris: Gallimard, 1959. V. 1. 1499 p.
21. *Клодель П.* Золотоглавый. Обмен. СПб.: Гиперион, 2011. 286 с.
22. *Mondor H.* Claudel plus intime. Paris: Paulin, 1986. 190 p.
23. *Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, Серия "Литературные памятники", 1988. 848 с.
24. *Claudel P.* Tête d'or, version de 1949 // Lioure M. Tête d'or de P. Claudel. Paris: Gallimard, 1969. 240 p.
25. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. СПб.: Азбука, 2015. 410 с.
26. *Барро Ж-Л.* Размышления о театре. Пер. с фр. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. 375 с.
27. *Claudel P.* Partage de Midi. Théâtre. Paris: Gallimard, 1987. 1776 p.
28. *Клодель П.* Благая весть Марии. СПб.: Наука, Серия "Литературные памятники", 2006. 617 с.
29. *Великовский С.* В скрещенье лучей. СПб.; М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 412 с.
30. *Эйхенбаум Б.* О мистериях Поля Клоделя // Северные записки. 1913, № 9. С. 121–123.
31. *Venclova Th.* Alexander Blok. Handbook of Russian Literature, ed. Victor Terras, London: Yale University Press, 1985, pp. 56–58.
32. *Тауров А.* К постановке "Благовещенья" // Культура театра. 1921. С. 8–11.
33. *Lioure M.* L'esthétique dramatique de P. Claudel. Paris: Pol, 1971. 265 p.
34. *Hovasse J.-M.* Victor Hugo Avant l'exil (1802–1851). Paris: Fayard, 2001. 1366 p.
35. *Панн Е.* Драма вечности в творчестве Поля Клоделя // Ежегодник императорских театров. 1914. Вып. 2. С. 1–26.
3. *Annenskiy, I.* *Knigi otrazhenij* [Books of Reflections]. Moscow, Nauka Publ., Literary Monuments, 1979. 679 p. (In Russ.)
4. *Voloshin, M.* *Klodel v Kitae* [Claudel in China]. Claudel, P. *Poznanie Vostoka* [Cognition of the East]. Moscow, Enneagon Press Publ., 2010. 399 p. (In Russ.)
5. *Claudel, P.* Mémoires improvisés. Paris: Gallimard, 1969. 380 p. (In French)
6. *Lesort, P.-A.* Paul Claudel par lui-même. Paris: Édition du Seuil, 1963. 92 p. (In French)
7. *Didier, A.* Genèse de la poétique de Paul Claudel. Paris: Presses universitaires de France, 2001. 240 p. (In French)
8. *Claudel, P.* Mes idées sur le théâtre. Paris: Gallimard, 1966. 280 p. (In French)
9. *Claudel, P.* Positions et Propositions. Paris: Édition du Seuil, 1944. 250 p. (In French)
10. *Claudel, P.* L'art poétique. Paris: Gallimard, 1984. 165 p. (In French)
11. *Michaud, G.* Un message poétique du symbolisme. Paris: Édition du Seuil, 1947. 349 p. (In French)
12. *Madaule, J.P.* Claudel et Le Langage. Paris: Gallimard, 1968. 230 p. (In French)
13. *Kikhney, L.* *Osip Mandelshtam. Bytie slova* [Osip Mandelstam. Genesis of the Word]. Moscow, Dialog–MGU Publ., 2000. 190 p. (In Russ.)
14. *Andrieu, J.* La foi dans l'œuvre de P. Claudel. Paris: Presses universitaires de France, 1955. 145 p. (In French)
15. *Claudel, P.* *Poznanie Vostoka* [Cognition of the East]. Moscow, Enneagon Press Publ., 2010. 399 p. (In Russ.)
16. *Claudel, P.* Réflexions et proposition sur le vers français. Paris: Gallimard, 1965. 278 p. (In French)
17. *Houriez, J.* L'inspiration scriptuaire dans le théâtre et la poésie de P. Claudel. Paris: Presses universitaires, 2004. 361 p. (In French)
18. *Madaule, J.* Claudel dramaturge. Paris: Édition du Seuil, 1957. 350 p. (In French)
19. *Mallarmé, S.* Lettre á Paul Claudel, mars 1893 // Cahiers Paul Claudel. "Tête d'or et les débuts littéraires". Paris: Gallimard, 1959. V. 1. 1499 p. (In French)
20. *Maeterlinck, M.* Lettre á P. Claudel, 21 dec. 1890 // Cahiers Paul Claudel. "Tête d'or et les débuts littéraires". Paris: Gallimard, 1959. V. 1. 1499 p. (In French)
21. *Claudel, P.* *Zolotoglavyj. Obmen* [Gold Head. Exchange]. St. Petersburg, Giperion Publ., 2011. 288 p. (In Russ.)

REFERENCES

1. *Bozhovich, V.I.* *Dejstvie i vzaimodejstvie iskusstv: Franciya, konec XIX – nach. XX v.* [Action and Interaction of the Arts: France, the End of the 19th Century and the Beginning of the 20th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 319 p. (In Russ.)
2. *Marcel, G.* Regards sur le théâtre de Paul Claudel. Paris: Beauchesne, 1964. 147 p. (In French)
3. *Annenskiy, I.* *Knigi otrazhenij* [Books of Reflections]. Moscow, Nauka Publ., Literary Monuments, 1979. 679 p. (In Russ.)
4. *Voloshin, M.* *Klodel v Kitae* [Claudel in China]. Claudel, P. *Poznanie Vostoka* [Cognition of the East]. Moscow, Enneagon Press Publ., 2010. 399 p. (In Russ.)
5. *Claudel, P.* Mémoires improvisés. Paris: Gallimard, 1969. 380 p. (In French)
6. *Lesort, P.-A.* Paul Claudel par lui-même. Paris: Édition du Seuil, 1963. 92 p. (In French)
7. *Didier, A.* Genèse de la poétique de Paul Claudel. Paris: Presses universitaires de France, 2001. 240 p. (In French)
8. *Claudel, P.* Mes idées sur le théâtre. Paris: Gallimard, 1966. 280 p. (In French)
9. *Claudel, P.* Positions et Propositions. Paris: Édition du Seuil, 1944. 250 p. (In French)
10. *Claudel, P.* L'art poétique. Paris: Gallimard, 1984. 165 p. (In French)
11. *Michaud, G.* Un message poétique du symbolisme. Paris: Édition du Seuil, 1947. 349 p. (In French)
12. *Madaule, J.P.* Claudel et Le Langage. Paris: Gallimard, 1968. 230 p. (In French)
13. *Kikhney, L.* *Osip Mandelshtam. Bytie slova* [Osip Mandelstam. Genesis of the Word]. Moscow, Dialog–MGU Publ., 2000. 190 p. (In Russ.)
14. *Andrieu, J.* La foi dans l'œuvre de P. Claudel. Paris: Presses universitaires de France, 1955. 145 p. (In French)
15. *Claudel, P.* *Poznanie Vostoka* [Cognition of the East]. Moscow, Enneagon Press Publ., 2010. 399 p. (In Russ.)
16. *Claudel, P.* Réflexions et proposition sur le vers français. Paris: Gallimard, 1965. 278 p. (In French)
17. *Houriez, J.* L'inspiration scriptuaire dans le théâtre et la poésie de P. Claudel. Paris: Presses universitaires, 2004. 361 p. (In French)
18. *Madaule, J.* Claudel dramaturge. Paris: Édition du Seuil, 1957. 350 p. (In French)
19. *Mallarmé, S.* Lettre á Paul Claudel, mars 1893 // Cahiers Paul Claudel. "Tête d'or et les débuts littéraires". Paris: Gallimard, 1959. V. 1. 1499 p. (In French)
20. *Maeterlinck, M.* Lettre á P. Claudel, 21 dec. 1890 // Cahiers Paul Claudel. "Tête d'or et les débuts littéraires". Paris: Gallimard, 1959. V. 1. 1499 p. (In French)
21. *Claudel, P.* *Zolotoglavyj. Obmen* [Gold Head. Exchange]. St. Petersburg, Giperion Publ., 2011. 288 p. (In Russ.)

22. Mondor, H. Claudel plus intime. Paris: Paulin, 1986. 190 p. (In French)
23. Voloshin, M. *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity]. Leningrad, Nauka Publ., Literary Monuments, 1988. 848 p. (In Russ.)
24. Claudel, P. Tête d'or, version de 1949. Lioure, M. Tête d'or de P. Claudel. Paris: Gallimard, 1969. 240 p. (In French)
25. Bakhtin, M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2015. 410 p. (In Russ.)
26. Barrault, J.-L. *Razmyshleniya o teatre. Per. s fr.* [Reflections on the Theatre. Transl. from French]. Moscow, Izdatelstvo inostrannoj literatury Publ., 1963. 375 p. (In Russ.)
27. Claudel, P. Partage de Midi. Théâtre. Paris: Gallimard, 1987. 1776 p. (In French)
28. Claudel, P. *Blagaya vest Marii* [The Annunciation of Marie]. St. Petersburg, Nauka Publ., Literary Monuments, 2006. 617 p. (In Russ.)
29. Velikovskiy, S. *V skreshchenje lucej* [In the Crossing of the Rays]. St. Petersburg, Moscow, Centr gumanitarnykh iniciativ Publ., 2012. 412 p. (In Russ.)
30. Eikhenbaum, B. *O misteriyah Poly Klodelya* [On the Mystery Plays of Paul Claudel]. *Severnye zapiski* [Northern Bulletin]. 1913, No. 9, pp. 121–123. (In Russ.)
31. Venclova, Th. Alexander Blok. Handbook of Russian Literature, ed. Victor Terras, London: Yale University Press, 1985, pp. 56–58. (In Engl.)
32. Tairov, A. *K postanovke "Blagoveshchenya"* [To the Performance of "The Annunciation"] *Kultura teatra* [Theatre Culture]. 1921, pp. 8–11. (In Russ.)
33. Lioure, M. L'esthétique dramatique de P. Claudel. Paris: Pol, 1971. 265 p. (In French)
34. Hovasse, J.-M. Victor Hugo Avant l'exil (1802–1851). Paris: Fayard, 2001. 1366 p. (In French)
35. Pann, E. *Drama vechnosti v tvorchestve Poly Klodelya* [The Drama of Eternity in Works of Paul Claudel]. *Ezhegodnik imperatorskih teatrov* [Annual of Imperial Theatres]. 1914, Iss. 2, pp. 1–26. (In Russ.)