

Парадокс о поэте. Эстетические взгляды Шарля Бодлера и их современное звучание

Н.Б. Маньковская

В статье реконструируется эстетика Ш. Бодлера. Раскрывается парадоксальный характер его творчества — резкий контраст между идеально-возвышенной устремленностью к Богу в эстетических воззрениях и демонически ориентированными поэтическими «цветами зла». Проанализированы ключевые понятия его эстетики — искусство, символ, соответствия, суггестия, идеал, прекрасное, вкус. Показано, какими путями эстетические взгляды Бодлера позволили ему заложить основы символистской эстетики, ставшие для французских символистов программными. Выявлено их современное звучание.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Бодлер, эстетика, искусство, символизм, соответствия, суггестия, идеал, прекрасное, вкус.

МАНЬКОВСКАЯ Надежда Борисовна — Институт философии РАН, Москва, 109240, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1.

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора эстетики.

Mankowskaia.nadia@yandex.ru

Статья поступила в редакцию 30 ноября 2018 г.

Цитирование: *Маньковская Н.Б.* Парадокс о поэте. Эстетические взгляды Шарля Бодлера и их современное звучание // Вопросы философии. 2019. № 5. С. 94–106.

Имя Шарля Бодлера (1821–1867) ассоциируется прежде всего с его поэзией, знаменитыми «Цветами зла», бесстрашно проникающими в темные, «демонические» бездны человеческой души, где правит бал безобразное¹. Трагизм судьбы проклятого поэта, отмеченной незаживающими детскими травмами, стойкой приверженностью к наркотикам, рассеянным образом жизни, был усугублен скандалом вокруг этой его главной книги стихов, заклеянной в свое время в качестве безнравственной: по решению суда автор был оштрафован за оскорбление общественной морали и вынужден убрать из сборника шесть наиболее «непристойных» стихотворений. Однако парадоксальность творчества Бодлера в целом состоит в том, что в своих эстетических воззрениях, нашедших выражение в теоретических сочинениях «Романтическое искусство», «Эстетические достопримечательности», статьях об искусстве и многочисленных рецензиях, он выступает приверженцем прекрасного, изящного, нравственного, гуманного, решительно не приемлющим низменное и безобразное². И размышляет он как эстетик, философ искусства и критик не о своей поэзии, а об искусстве прошлого и настоящего как художественном феномене. Примечательно, что такой разрыв между эстетической теорией и художественной практикой в раннем символизме, к которому принадлежит Бодлер, будет впоследствии характерен и для позднего символиста Жозефена Пеладана, парадоксально сочетающего в своей метафизике искусства три ипостаси — символиста, неоклассика и эзотерика [Маньковская 2016, 80–92].

Сам Бодлер задумывался о двойственном характере сочетания в одном лице поэта и художественного критика. Не следует отделять гений от его рациональности и при-

писывать ему «инстинктивную», «растительную» функцию, полагал он. Было бы противоестественным, если бы критик вдруг сделался поэтом; и, наоборот, все выдающиеся поэты естественно, неизбежно становятся критиками. Поэтов, которых ведет только наитие, Бодлер считал «неполными». В духовной жизни поэтов неизбежно наступает перелом, когда им хочется поразмыслить о своем искусстве, обнаружить сокрытые законы, в силу которых они творили, и извлечь ряд заповедей, высшая цель которых — непогрешимость в поэтическом творчестве. «Было бы изумительно, если бы критик стал поэтом; невозможно, чтобы поэт не содержал в себе критика. Поэтому читатель не удивится, что я рассматриваю поэта как наилучшего из всех критиков» [Бодлер 2013, 72].

Это и есть кредо Бодлера как философа искусства и художественного критика и одновременно источник парадоксальности его эстетических взглядов, резко контрастирующих своей идеально-возвышенной устремленностью к Богу с его поэтическим творчеством, «цветами зла», их демоническим началом.

Эстетика Бодлера носит преимущественно имплицитный характер. Он выступал противником системы и систематизации применительно к художественно-эстетической сфере, признаваясь при этом, что не раз пытался замкнуться в некоей системе, чтобы проповедовать там в свое удовольствие. Но убеждался в том, что система своего рода проклятие, которое толкает к постоянному отречению, ибо все время приходится измышлять другую систему, а жестокое наказание за это — усталость. «Моя система всегда была прекрасна, пространна, вместительна, удобна, особенно опрятна и выложена — по крайней мере, казалась мне таковой. И всегда какое-нибудь стихийное, неожиданное проявление всеобщей жизненной силы опровергало мою ребяческую и уже устаревшую науку, жалкую дочь утопии. Напрасно я перемещал или расширял критерии, они постоянно отставали от вселенского человека и никак не могли угнаться за многообразной и многоцветной красотой, которая движется по бесконечным спиралям жизни» [Там же, 250]³. Тем не менее эстетические воззрения самого Бодлера обладают определенной целостностью, требующей, однако, научной реконструкции.

Совокупность эстетических взглядов Бодлера позволила ему заложить основы символистской эстетики, ставшие для французских символистов программными. Это относится к таким ключевым понятиям, как *искусство, символ, духовность, соответствия, суггестия, идеал, идеализация, возвышенное, прекрасное, гармоничное, безобразное, вкус, воображение, художественное творчество, эстетическое восприятие*.

Размышляя о *духовном начале*, Бодлер подчеркивал, что человеку одновременно присуща устремленность к Богу и Сатане. В основе эстетики Бодлера поиски единства, примирение Бога и дьявола в человеческой душе, определяемой двумя бесконечностями — небесами и адом: подлинному искусству присущи «интимность, духовность, цвет, стремление к бесконечному» [Baudelaire 1868, 90]. Как отмечал Константин Бальмонт в своей статье о «Цветах зла» — этих «цветах с узорными лепестками и ядовитым дыханием», «...находясь в преисподней, можно грезить о белоснежной вершине. Бодлер это слишком хорошо знал. Судьба показала ему два полюса, и он видел их оба. Но Судьба, выбирая ему особую долю, предназначила ему полюбить то, что люди ненавидят, чтобы он мог нарисовать тот темный фон, на котором более рельефно выступает идеальная мечта» [Бальмонт 1904, 57]. Бодлер был убежден, что мольба к Богу, или духовность, — это желание возвыситься; та, что к Сатане, или животное начало, — радость от спуска. Воплощением борьбы этих двух начал — плоти с духом, ада с небом, Сатаны с Богом, избравших главным полем битвы человеческое сердце, он считал оперу «Тангейзер» Рихарда Вагнера.

К первому виду любви и обращен Бодлер-эстетик в своей концепции *искусства*: «Я предпочитаю говорить от имени духовности и наслаждения» [Бодлер 2013, 252]. Он полагает, что если пользоваться понятием «духовный мир» более или менее широко, то это утверждение применимо ко всем видам искусства: «Поскольку любое искусство есть прекрасное, выраженное чувством, страстью и мечтой каждого, иначе говоря, представляет собой многообразие и единство или различные лики абсолюта, то критика неизбежно и постоянно должна соприкасаться с метафизикой» [Бодлер 1986, 64]. Цитируя «Историю живописи в Италии» Стендаля, он солидаризировался с ним в

том, что живопись не что иное, как духовный мир, воплощенный в геометрических формах. Убедительное свидетельство этому он находил в живописи Э. Делакруа — его рисунке, цветовой гамме, композиционных особенностях, выражении духовного склада моделей.

Второму виду любви, во многом проистекающему из горького опыта Бодлера в любовной сфере, посвящены многие произведения Бодлера-поэта. Впрочем, в этом плане он не чувствовал себя одиноким, акцентируя интерес современных художников к «безднам, полным грязи». Бетховен, Байрон, По, по его словам, «...восхитительно выразили богохульную составляющую страсти; они направили ослепительный свет на скрытого Люцифера, обосновавшегося в каждом человеческом сердце. Я хочу сказать, что новейшее искусство имеет по сути демоническую тенденцию. И кажется, что эта адская часть человека, которую ему нравится растолковывать самому себе, каждодневно растет, словно дьявол забавляется, увеличивая ее искусственными средствами, по примеру откормщика птицы или скота, терпеливо давая роду человеческому обрести жирком на своих задних дворах, чтобы приготовить себе более сочную пищу» [Бодлер 2013, 170–171].

Однако не эта демоническая тенденция привлекала Бодлера как эстетика, для которого «...искусство есть драгоценное благо, напиток, дарующий и свежесть, и тепло, поддерживающий тело и дух в естественном гармоничном равновесии» [Бодлер 1986, 61]. Как отмечал Валерий Брюсов, «...темами своих поэм Бодлер избрал “Цветы зла”, но он остался бы самим собой, если бы написал “Цветы добра”. Его внимание привлекло не зло само по себе, но Красота зла и Бесконечность зла. <...> С беспощадной точностью изображая душу современного человека, Бодлер в то же время открывал нам всю бездонность человеческой души вообще» [Брюсов 1908, 69–70]. Величайшими среди людей Бодлер считает поэта, жреца и воина — тех, кто поет, приносит жертвы и жертвует собой. Главная миссия искусства — *анагогическая*, возвышающая человека, делающая его более восприимчивым и терпимым, дающая ему возможность испытать столь богатые и яркие впечатления, что от них словно озаряется душа: «В эти чудесные мгновения вся глубинная суть человека будто воспаряет благодаря своей необычайной легкости и расширению, желая достичь более возвышенных областей» [Бодлер 2013, 165]. При этом для Бодлера как поборника облагораживающей миссии искусства неприемлемо навязывание ему дидактических функций, насильственного сочетания красоты, нравственности и пользы. Назидательность, подчеркивал он, является величайшим врагом истинной поэзии: «Я знаю, чаще всего случается, что по-настоящему прекрасная поэзия влечет души к небесному миру; красота — достоинство настолько сильное, что может лишь облагородить души; но эта красота — вещь совершенно безусловная, и можно, коли угодно, побиться об заклад, что, если вы, поэт, попытаете навязать ей заранее нравственную цель, вы наверняка значительно уменьшите свою поэтическую силу» [Там же, 134]. Косвенно адресуясь тем, кто считал его «Цветы зла» аморальными, Бодлер настаивает на том, что источник красоты в искусстве не безупречная нравственность либо аморальность: прекрасное как таковое не является честным или бесчестным. И он находил этому немало подтверждений. Так, отдавая должное поэтическому дару Огюста Барбье, он полагал, что постоянная и исключительная забота выражать мысли достойные или полезные мало-помалу привела его к легкому пренебрежению правильностью, шлифовкой и завершенностью отделки, чреватому упадком художественности. В целом же усиленная забота о пользе и морали в искусстве портит самые благородные впечатления, в пределе приводит к позерству. «Можно ли вообразить себе *гримасничающую Музу*?» [Там же, 136]. Этот риторический вопрос Бодлера, ответ на который мог быть для него только негативным, приобретает сегодня острую актуальность в контексте шоково-эпатажных тенденций художественно-околохудожественной жизни, делающей ставку как раз на многообразные виды гримасничания.

Не менее актуально звучит в наши дни и бодлеровский протест против других внехудожественных функций искусства. Навязывание ему идей, извлеченных из чуждого искусству мира, он считал нелепой выдумкой заблудших умов, которые, не будучи всецело поэтическими, хотят рассуждать о поэзии. Задача поэзии — не описание уже существующего (это функция науки), но сфера возможного, выражение «вечных

догадок любопытного человечества»: «Я пользуюсь этим словом, “догадка” (поэтическая. — *Н.М.*) для сносного определения вненаучного характера всякой поэзии» [Там же, 128].

Бодлер относил к внехудожественной сфере идеи политические, научные, просветительские: «Идея, говорят они (сторонники внехудожественных функций искусства. — *Н.М.*), наиважнейшая вещь (им бы следовало сказать: идея и форма — две сущности в одной); и естественно, неизбежно они говорят себе дальше: “Поскольку идея по преимуществу важнее формы, то формой, как наименее важной можно смело пренебречь”. В итоге — уничтожение поэзии» [Там же, 134–135]⁴. По мысли Бодлера, важен не столько выбор сюжетов, сколько манера их воплощения в произведении. Он считал совершенствование художественной формы эстетическим соучастием, аналогичным божественному творению.

Этот постулат о единстве идеи и формы представляется чрезвычайно важным для эстетики вообще и ее современного состояния в частности. Ведь речь здесь идет, в сущности, о нерасчленимости формы-содержания (термин В.В. Бычкова [Бычков 2016, 388–396]). Примеры такого нерасторжимого единства Бодлер видел в живописи Эжена Делакруа, чье могущество художника-колориста состояло в гармоническом соотношении цвета и сюжета, а также в поэзии Теофиля Готье⁵, для которого «...идея и выражение отнюдь не две разные, несовместимые вещи, которые можно примирить лишь большим усилием или трусливыми уступками. Он один, возможно, мог сказать без пафоса: *Нет невыразимых идей!*» [Бодлер 2013, 148]. В качестве же негативного референта снова выступает Огюст Барбье: «Одним словом, здесь (в “Героических рифмах” Барбье. — *Н.М.*) проявилась и раскрылась вся глупость века в своей бессознательной наготе. Под предлогом создания сонетов в честь выдающихся людей поэт воспел громоотвод и ткацкий станок. <...> ...кто осмелился бы утверждать, что это поэзия? ...И полагаю, судя по многочисленным симптомам, что сегодня можно было бы, не вызвав ни у кого смеха, утверждать самое чудовищное, самое смехотворное и самое нестерпимое из заблуждений, а именно: будто *цель поэзии — распространять свет среди народа и при помощи рифмы и благозвучия с большой легкостью закреплять научные открытия в людской памяти*» [Там же, 137–138].

В наши дни к таким не сущностным для искусства функциям можно было бы добавить коммуникативность, информационность, интерактивность, перформативность, динамику, процессуальность, программируемость и т.п. Ориентируясь на полувековой давности концептуализм и акционизм, современные фанаты арт-практик активно продвигают «другую» эстетику, в соответствии с которой высшее качество новейшего искусства — отнюдь не художественность, но временность, необязательность, случайность, нелепость, не востребованность — деятельность по исследованию невозможного. Квазиэстетические категории «эстетики невозможного» — бесформенное, ужасное, отвратительное, мгновенное, бессмысленное, внезапное, случайное, невидимое. Эстетически ценным в этом контексте оказывается опыт отрицания и протеста; отрицательное как таковое в виде шокирующего, отвратительного, жуткого выходит на первый план. При этом возникает явное противоречие: с одной стороны, искусство сегодня адресуется узкому кругу посвященных как сугубо элитарное, с другой, мыслится как элемент массовых коммуникаций и сетевых взаимодействий, то есть растворяется в массовой культуре. Апологеты арт-практик довольно трезво признают, что из актуального искусства ушло высшее и прекрасное, значимое и всемирное, вследствие чего произведение такого искусства изменило свой статус и место в культуре: теперь это дополнительный «малый объект», чья функция — декоративность, украшательство, создание удобно-полезных вещей. Тем самым сфера прекрасного сужается до дизайнера, ее современное бытование сводится к гламуру [Что такое искусство? 2016]. И сегодня можно было бы воскликнуть словами Бодлера: «О! Почему я родился в век прозы! Каталог товаров. Ресторанная карта. Сельский учитель. Назидательность в поэзии и в живописи» [Бодлер 2013, 286].

Тенденция приземленной прозаизации художественного творчества Бодлер противопоставляет одну из основных, по его убеждению, черт подлинного искусства — лиризм, создание лирической атмосферы, преувеличенное ощущение жизненной силы, выражающие «...то почти сверхъестественное состояние, ту напряженность жизни, когда душа поет, когда она вынуждена петь — как дерево, птица, море» [Там же, 165].

В отличие от романиста, увлеченного анализом подробностей, лирический поэт рассматривает не частности, но основные, общие, универсальные черты мироздания: «Лирическая душа делает широкие шаги, подобно синтезу» [Там же, 166]; «...искусство есть абстрагирование, где частное приносится в жертву целому... <...> ...возвышенное должно избегать деталей, искусство, совершенствуясь, восходит к своим истокам. Первые художники тоже не знали подробностей... воспроизводя фигуру в обобщенном виде...» [Бодлер 1986, 68, 96].

Как и другие французские символисты, Бодлер не приемлет философию позитивизма и натурализм в искусстве. Верным мерилom художества он считает его способность удерживаться в памяти: «Искусство есть мнемоника прекрасного, а точное копирование мешает запоминанию. Есть такие злосчастные художники, которые хватаются за всякую бородавку как за подарок судьбы; они не только не пренебрегают ею, но стараются вчетверо увеличить» [Там же, 95] (как в наши дни это делают А. Шиллов, поп-артисты, фото- и гиперреалисты). Художника В. Видаля он критикует за доведенную до безумия прилизанность; характеризуя Ж.-Л. Жанмо и лионскую школу в целом, резко заявляя, что «...именно такая живопись как нельзя более соответствует этому торгашескому, ханжескому и мелочному городу, где все, вплоть до религии, отличается каллиграфической точностью реестра» [Там же, 100]. В своих статьях о живописи Бодлер не устает рассуждать об идеализме и натурализме в искусстве. Рафаэля, при всей его чистоте, он все же считает материалистом, неустанно стремящимся к земному, «...тогда как этот каналья Рембрандт — могучий идеалист, увлекающий нас в запредельные области предчувствий и догадок»; он «потрясает пред нами своими лохмотьями и повествует о страданиях рода человеческого» [Там же, 66]. В Жане Энгре Бодлер видит почтительного и верного слугу природы, а вот его последователей считает догматиками и педантами. Достоинством художника он полагает не только глубокое проникновение в индивидуальный склад модели, но и способность обобщить и сознательно утрировать кое-какие детали, дабы выделить самое характерное в модели и отчетливо передать ее облик. При этом он не приемлет чрезмерную склонность к различного рода деформациям: «...г-н Леман стал на всех своих портретах непомерно увеличивать размер глаз — зрачок плавает в них, точно устрица в суповой миске... Эта злополучная подделка под колорит угнетает и огорчает меня, так же как угнетала бы картина Веронезе или Рубенса, скопированная жителем Луны» [Там же, 100].

В контексте размышлений об идеализме и натурализме Бодлер вводит в оборот термин «сюрнатурализм» (сверхнатурализм) как изображение в искусстве подлинной реальности, глубинной сути вещей, отблеском которой являются чувственные формы земного мира. Воплощением сверхнатурализма в искусстве он считает живопись Делакруа: «Она заряжена напряженностью и обладает совершенно особым великолепием. Подобно восприятию природы сверхчувствительными нервами, она обнаруживает сверхнатурализм» [Бодлер 2013, 277–278]. Женщин на его картинах (Клеопатру, Офелию, Дездемону, Пресвятую Деву) Бодлер называет женщинами душевного мира: «Отличает ли их соблазн преступления или благоухание святости, отмечены ли их жесты томностью или неистовством, в глазах этих женщин таится странный горячий блеск, отсвет их боли, придающий взору сверхнатуралистическую напряженность» [Там же, 274].

Сверхнатурализм мыслится Бодлером как воплощение сверхприродного в природе, присутствие в ней врожденных идей: «Великолепное бессмертное чувство прекрасного побуждает нас воспринимать землю и ее зрелища как обозрение, соответствие неба» [Baudelaire 1885, 131]. Такой синтез земного и небесного и стал эстетическим идеалом символистов, определившим их художественно-эстетическую цель — провести чудесные аналогии между человеческим микрокосмом и макрокосмом Универсума. В этом у них были такие предшественники, как Э. Сведенборг с его идеями соответствия земли небу, миру иному, Ж. де Местр, видевший в физическом мире повторение духовного мира, его образ, Ш. Фурье, размышлявший о «всемирных аналогиях».

Идеи синтеза, соответствий, приоритета красоты и творческого воображения, сформулированные Бодлером, стали во французском символизме приоритетными. Бодлер развивал представления Сведенборга о том, что все явления как духовного,

так и предметного мира взаимосвязаны, перекликаются между собой, указывают друг на друга, и весь мир тем самым пронизан соответствиями: Сведенборг «...уже преподавал нам, что небо — это очень большой человек и что все — форма, движение, число, цвет, запах как в духовном, так и в природном, — знаменательно, взаимно, обратимо» [Бодлер 2013, 120]. Бодлер видел предназначение художника, наделенного божественной силой воображения, в выявлении и расшифровке этих глубинных соотношений посредством метафор, сравнений, художественных аналогий, «иероглифов природы», «словаря предметных форм».

Обосновывая свою идею *соответствий* (correspondances), Бодлер писал: «Видимая красота говорит о красоте невидимой подобно тому, как мир говорит о Боге. <...> Поэт не должен отделять землю от неба, конечное от бесконечного. Искусство — это величественное единство...» [Baudelaire 1908, 54–56]. Цель эстетической жизни — духовность. Природа — отпечаток, аналогия духовного: «...с того дня, как Бог изрек вселенную как сложную и неделимую совокупность, вещи всегда выражаются через взаимное подобие» [Бодлер 2013, 58]. Размышляя о влиянии мира духа, идей на мир природы, Бодлер называл природу храмом, где все свидетельствует о духовной реальности посредством иероглифов и символов: «Природа — огромный словарь» [Baudelaire 1868, 100], «лес символов». Аналогия — соответствие — символизм: таков код нового искусства, его путь к «универсальному символизму». Как писал Бодлер в своем стихотворении «Соответствия»,

Природа — древний храм. Невнятным языком
Живые говорят колонны там от века;
Там дебри символов смущают человека,
Хоть взгляд их пристальный давно ему знаком.
Неодолимоу влечению подвластны,
Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,
Великий, словно свет, глубокий, словно сон.
Так запах, цвет и звук между собой согласны⁶.

Бодлер не устал настаивать на том, что искусство не должно быть точным воспроизведением природы, ее материальных видимостей, но выявлением скрытой за ними духовной реальности: природа говорит языком *символов*. Не без влияния эстетических идей Шеллинга он полагал, что поэт призван найти адекватную форму этой реальности, спроецировать духовное в видимый мир, то есть воплотить бесконечное в конечном, посредством волшебства слова, магии стиля расшифровать священный язык творения. И хотя абсолютный идеал невозможен, путь такого воплощения — совершенство формы: «Лафатер, ограничивая лицо человека выражением универсальной истины, сообщил нам духовный смысл контура, формы, размера. Если мы внемлем этому доказательству... мы приходим к той истине, что все иероглифично, а мы знаем, что символы темны лишь относительно, то есть согласно чистоте, доброй воле или врожденной прозорливости душ. Однако что такое поэт (я беру это слово в самом широком значении), если не переводчик, дешифровщик? У превосходных поэтов нет метафоры, эпитета или сравнения, которые не были бы математически точным применением к настоящим обстоятельствам, поскольку эти сравнения, метафоры и эпитеты почерпнуты в неисчерпаемых запасах всеобщего подобия и в ином месте они быть почерпнуты не могут» [Бодлер 2013, 120–121]. Таким восхитительным набором человеческих и божественных подобий, по мнению Бодлера, обладал Виктор Гюго.

Бодлер призвал художников захватывать природу врасплох, открывая в ней смесь фантастики и реальности, причем с самой неожиданной стороны. Так, «Божественная комедия» Данте, полагал он, воплощение трагедии вечного ожидания не столько истинного, сколько неведомого, нового. Таким ожиданием определяется поэтическое состояние — мистическое, экстатическое стремление к высшей, сверхчувственной красоте. Способ его передачи — внушение, суггестия.

Суггестия — один из специфических атрибутов эстетики и поэтики французского символизма. Сама идея суггестии не является оригинальным открытием Бодлера. Ее высказывал еще Э. По, считавший, что любому художественному произведению необходима определенная толика суггестии; А. Шопенгауэр усматривал возможность восхождения к идеям только путем метафор и суггестии, а не жестких концептов.

Оригинальность же позиции Бодлера состоит в том, что он видел в суггестии язык соответствий, передающий не образ предмета (это задача выразительности), но его невыразимую суть в ощущениях, чувствах; акценте на *бессознательном*, а не умозримом характере символизации, на внушении, а не на сообщении. Он не устал говорить о магическом воздействии поэзии, силе внушения в музыке Вагнера, гипнотическом воздействии живописи Делакруа, полагая, что «...свойство по-настоящему художественных произведений — быть неисчерпаемым источником внушаемых идей» [Там же, 73].

Суггестия инициирует процесс идеализации, приобщает испытывавшего ее к эстетическому идеалу. С этой глубинной убежденностью связаны размышления Бодлера об *идеале* и *идеализации* в искусстве. Предвосхищая современные представления о прообразе и архетипе, Бодлер полагал, что каждый индивидуум восходит к своему идеалу, который «...вовсе не является чем-то неопределенным, какой-то бесплотной и скучной мечтой, витающей на академических плафонах. Идеал есть индивидуум, воссозданный другим индивидуумом и с помощью кисти или резца возвращенный к ослепительной истине своей изначальной гармонии» [Бодлер 1986, 96]. При этом он подчеркивал, что природа не дает ничего абсолютного, завершенного: «Ничего абсолютного — следовательно, нахождение идеала с помощью циркуля есть величайшая нелепость; ни даже завершенного, — следовательно, нужно самому все завершать и каждый раз находить новый идеал» [Там же, 95]. Жанр портрета как такового он считал воплощением идеализированной модели, нераздельного слияния идеала и модели, как на полотне Ж.-Л. Давида «Смерть Марата»: «Вот истинная пища сильных духом, торжество духа; картина жестока, как сама природа, и в то же время в ней незримо присутствует идеал» [Там же, 55]. При этом он различает художников, вкладывающих в полотна всю свою душу, как Делакруа; способных схватить суть идеала посредством лаконичной линии (Энгр) и тех, кто неудержимо тяготеет к идеалу, несмотря на натуралистический метод (Теодор Руссо).

К идеалу, по Бодлеру, ближе всего представления о *возвышенном* в искусстве. Он размышляет об этой категории преимущественно на примерах поэзии, живописи и музыки. Возвышенное ассоциируется у него с величавым, торжественным, эпическим: «Но истинным *художником* будет тот, кто сумеет разглядеть и показать нам эпическое в современной жизни посредством красок и линий и убедит нас, что мы не чужды величия и поэзии, несмотря на галстуки и лакированные ботинки» [Там же, 53]. В живописи он ценит прежде всего благородство, торжественность, воплощение возвышенных душевных движений, тягу к чрезмерному, непомерному и квинтэссенцию всех этих качеств находит у Делакруа. В музыке воплощением возвышенного Бодлер считает творчество Вагнера. В письме к Вагнеру от 17 февраля 1860 г. он пишет о том, что в его музыке прежде всего поражает то, что она олицетворяет собой великое и побуждает к великому посредством торжественности величавых звуков, великих страстей человека и величественных картин природы, вызывающих восхищение, дающих эстетическое наслаждение, приводящих в религиозный экстаз: «Во всем было разлито что-то возвышенное и возвышающее, что-то стремившееся подняться еще выше, что-то чрезмерное и непомерное... Это, если угодно, последний крик души, взмывающей к своему пароксизму. <...> ...как симфонист, как художник, выражающий тысячами комбинаций звука волнения человеческой души, Рихард Вагнер оказался на вершине всего самого возвышенного — столь же великий, конечно, как и самые великие» [Бодлер 2013, 49, 54].

Свою собственную великую, единственную, изначальную страсть и призвание Бодлер видел в ненасытной любви к *красоте*, побуждающей восславить культ гармоничных, прекрасных, возвышенных образов. Наставая на приоритете эстетики чистой красоты, он видел в эстетическом *вкус*е не просто оценку видимой красоты, но пламенный порыв к высшей красоте, а истинное призвание поэта связывал с открытием божественной красоты — ведь видимый мир дает лишь ее соответствия. Задача художника — найти форму, ритмику красоты, выявить духовный смысл контура, формы, размера. Идеальная красота для него — символ всеобщего, вечного. И даже если она недостижима, ее отблески нужно искать в сфере частного, индивидуального. Такой сверхзадаче посвящено его стихотворение «Красота»:

О смертный! Как мечта из камня, я прекрасна!
 И грудь моя, что всех погубит чередой,
 Сердца художников томит любовью властно,
 Подобно веществу, предвечной и немой.
 В лазури царствую я сфинксом непостижным;
 Как лебедь, я бела, и холодна, как снег;
 Презрев движение, люблюсь неподвижным;
 Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.
 Я — строгий образец для гордых изваяний,
 И, с тщетной жаждою насытить глад мечтаний,
 Поэты предо мной склоняются во прах.
 Но их ко мне влечет, покорных и влюбленных,
 Сиянье вечности в моих глазах бессонных,
 Где все прекраснее, как в чистых зеркалах⁷.

И установка эта подчинена у Бодлера цели познания гармоничных условий для красоты — ведь для страстного поклонника искусства красота дороже славы. *Гармония* же в искусстве мыслится им как глубинное потаенное начало, источник единства художественного строя произведения, чуждого внешней крикливости. Так, он противопоставляет картину Делакруа «Марокканский султан в окружении телохранителей и военачальников» («...несмотря на буйство красок, картина столь гармонична, что кажется почти серой — как воздух летнего дня, когда солнце словно обволакивает все вокруг пыльный дымкой») произведениям Ораса Верне («...эта африканская живопись холоднее, чем ясный зимний день. Все в ней безнадежно светло и бело. Никакого единства, зато множество любопытных мелких эпизодов, будто на сцене эстрадного ревю») [Бодлер 1986, 21]. В живописи, подчеркивает Бодлер, нужна плавная гармония линий, ведь «...искусство есть абстрагирование, где частное приносится в жертву целому...» [Там же, 68].

При всей своей приверженности возвышенному, прекрасному, гармоничному Бодлер не проводил резкой грани между прекрасным и *безобразным*, выявляя символическую красоту последнего, что было парадоксальным для того времени, а сегодня представляется предвидением им грядущих художественных перемен, связанных с процессами эстетизации безобразного.: «Он (Теофиль Готье. — *Н.М.*) любил только Прекрасное, но, когда что-нибудь гротескное или уродливое попадалось ему на глаза, он еще и умел извлечь из этого таинственную и символическую красоту!» [Бодлер 2013, 147–148]. Той же способностью, несомненно, обладал и сам Бодлер, убедительное подтверждение чему — «Цветы зла»⁸. Своим единомышленником, по сути, alter ego в этом отношении, он считал Эдгара По, которого переводил и посвятил ему большую работу «Эдгар По. Его жизнь и творчество» [Там же, 212–245]. Он отмечал, что сама страсть, с которой Э. По бросается в гротеск ради любви к гротеску и в ужасное ради любви к ужасному, приводя в движение воображаемые фигуры на лиловато-зеленом фоне, где чудится свечение гнилушек и запах грозы, служит подтверждением искренности его творчества и согласия в этом человека с поэтом. Такую корреляцию жизненных и творческих обстоятельств Бодлер, обладавший сходным опытом, усматривал и в пристрастии Э. По к опиатам: «Опиум углубляет пространство, придает магическое значение всем оттенкам цвета, наделяет каждый звук более осмысленными вибрациями» [Там же, 244].

Размышления об искусстве, идеальном, возвышенном, прекрасном, безобразном подводят Бодлера к рассуждениям о сущности *художественного творчества и эстетического восприятия*. Заводная пружина художественного творчества, полагал Бодлер, не вдохновение, а творческое *воображение*. Уже в раннем детстве та легкость, с какой ребенок, играя, удовлетворяет свое воображение, свидетельствует о духовности его художественных представлений: игрушка — первое приобщение ребенка к искусству. «Именно воображение позволило человеку понять нравственное значение цвета, контура, звука и запаха. Оно некогда породило аналогию и метафору. <...> Оно создает новый мир, дает ощущение новизны. <...> Весь видимый мир — лишь собрание образов и знаков, имеющих для воображения относительную ценность; это своего рода пастбище, которое воображение должно переварить и преобразить» [Baudelaire 1868, 278] (Салон 1859, «Власть воображения»).

«Нет воображения, нет и движения» [Бодлер 2013, 261]. Этот афоризм Бодлер применял в своих суждениях о живописи. Один из его излюбленных мотивов в этой сфере — сопоставление-противопоставление живописной манеры высоко ценимого им Делакруа и уважаемого, но вызывающего куда более сдержанные оценки Энгра. Характеризуя различные виды рисунка и колорита — «...рабски точные, то есть лишенные смысла, характерные и созданные воображением» [Бодлер 1986, 77], он подчеркивал, что последний вид рисунка, наиболее благородный и удивительный, может пренебречь натурой, ибо он воплощает в себе иную природу, близкую духу и темпераменту автора: творческий, созданный воображением рисунок составляет привилегию гения, к коим он относил Делакруа. В картинах Делакруа «Правосудие Траяна» и «Взятие Константинополя крестоносцами» он видел воплощение подлинно шекспировской красоты, «...ибо никто после Шекспира не превзошел Делакруа в умении сплавлять в таинственном единстве драму и фантазию» [Бодлер 2013, 272].

Энгру же присущ, по его мнению, второй вид рисунка — характерный, ибо «...воображение, питавшее больших мастеров, сбивших с толку своей академической гимнастикой, эта царица дарований, у него отсутствует» [Там же, 260].

Примечательно, что именно Бодлеру принадлежит понятие «воображаемый музей», впоследствии прочно вошедшее в эстетический и искусствоведческий лексикон и закрепленное в XX в. А. Мальро в названии его знаменитого труда [Malraux 1965]: «В этом воображаемом необозримом музее мне хотелось бы видеть красоту и любовь, цветущую под всеми небесами, воплощенную лучшими художниками...» [Бодлер 1986, 85].

С приоритетом воображения в творческом процессе тесно связаны представления Бодлера о таланте и гении художника. Могучий образ подлинного поэта, возведенный до уровня художественного символа, предстает в его стихотворении «Альбатрос»:

Когда в морском пути тоска грызет матросов,
Они, досужий час желая скоротать,
Беспечных ловят птиц, огромных альбатросов,
Которые суда так любят провожать.
И вот, когда царя любимого лазури
На палубу кладут, он снежных два крыла,
Умевших так легко парить навстречу бури,
Застенчиво влачит, как два больших весла.
Быстрейший из гонцов, как грузно он ступает!
Краса воздушных стран, как стал он вдруг смешон!
Дразня, тот в клюв ему табачный дым пускает,
Тот веселит толпу, хромая, как и он.
Поэт, вот образ твой! Ты также без усилия
Летаешь в облаках, средь молний и громов,
Но исполинские тебе мешают крылья
Внизу ходить, в толпе, средь шиканья глупцов⁹.

Истинный талант, полагает Бодлер, освящает все, чего касается. Это стихийное, бессознательное, естественное начало, не сознающее само себя. Прерогатива же гения — «воля, желание, сосредоточение, нервная напряженность, взрыв»: «Признаюсь, что в искусстве чрезмерность мне отнюдь не претит; зато умеренность я никогда не считал признаком артистически могучей натуры. Мне нравится избыток здоровья, эти перехлесты желания через край, которые впадают в произведения, как пылающая смола в почву вулкана, а в обычной жизни часто отмечают фазу, полную наслаждений, следующую за большим духовным или физическим кризисом» [Бодлер 2013, 91]. Эти слова о творчестве Вагнера и другого «безграничного гения» — Виктора Гюго — можно было бы отнести и к самому Бодлеру. Признак гения — бурный творческий темперамент, одержимость великой страстью, та божественная привилегия, которая мало кому даруется, но дает обладающему ею художнику право господствовать. Энгру же, по его мнению, такой стихийной предопределенности, взрывчатой силы не хватает: «...г-н Энгр — человек, одаренный высокими достоинствами, красноречивый поклонник красоты, но лишенный того энергичного темперамента, который определяет судьбу гения. Его главные пристрастия — увлеченность античностью и уважение к школе. В сущности, он довольно легко увлекается и обладает довольно

эклектичным характером, как и все люди, которым недостает *предопределенности*» [Там же, 264–265].

Итак, истинному художнику необходимы воображение, темперамент и те качества, «...которыми у нас несколько пренебрегают, а именно хороший вкус, благородство, изящество» [Бодлер, 1986, 50]. Главным достоинством художественных произведений Бодлер считает глубокую, потаенную *гармонию*, которая и есть воплощение виртуозности художника. Гармония выше совершенства ремесла, ибо «...чем меньше выпирает в вещи ремесло, тем чище и яснее ее замысел, тем сильнее очарование» [Там же, 50], она важнее эрудированности художника: «Короче говоря: к чему столько эрудиции, если обладать талантом?» [Там же, 33].

Размышляя о специфике эстетического восприятия и его субъекте, Бодлер подчеркивал, что поэтическое чувство дремлет в душе зрителя и гений художника состоит в способности разбудить его — ведь в искусстве всегда есть пробел, восполняемый воображением слушателя. Венец восприятия искусства — эстетическое наслаждение; однако умение наслаждаться искусством — это и таинство, и своего рода наука, требующая известного опыта, который достигается только доброй волей реципиента и его внутренней потребностью (как не вспомнить тут слова Василия Кандинского о внутренней необходимости как движителе художественного творчества!). Эстетическое наслаждение связано с созерцанием, «широкой созерцательностью». Бодлер дает описание процесса эстетического восприятия на собственном опыте приобщения к музыке Вагнера: «Сначала мне показалось, что я знаю эту музыку, и позже, размышляя об этом, понял, откуда взялся этот мираж: мне чудилось, будто это моя музыка, и я узнаю ее, как всякий человек узнает то, что ему суждено любить» [Бодлер 2013, 48]; при этом возникло «...ощущение *духовного и физического блаженства; уединения; созерцание чего-то бесконечно великого и бесконечно прекрасного; яркого света, радующего взор и душу до обморока; и, наконец, ощущение пространства, раскинувшегося до последних мыслимых пределов*» [Там же, 60].

С размышлениями о художественном творчестве в эстетике Бодлера тесно связаны его представления о *новизне в искусстве*, в котором всегда должно быть что-то новое, вечно ускользающее от правил и критики педантов: ведь одно из величайших наслаждений, даруемых искусством, удивление: «Прекрасное всегда необычно» [Бодлер 2013, 251]. Пример тому он находит в живописи Ж.-Б. Коро: «В его композиции (речь идет о картине «Дафнис и Хлоя». — *Н.М.*) — как и во всех хороших композициях — наиболее ценен элемент неожиданного» [Бодлер 1986, 43]. Вместе с тем он не считал новизну самоцелью. Так, неоклассики 1843–45 гг., по его язвительной характеристике, «стоили многих легионов саранчи»: публика «...решила в своей коллективной душе принять за нового идола первое же бревно, которое свалится ей на голову» [Бодлер 2013, 172].

Бодлер предостерегает против смешения феноменов духовного и материального порядка: ведь распространение электрического освещения как признак технического прогресса не ведет автоматически к прогрессу духовному. С тем, что новизна новизне рознь, сопряжено резкое неприятие Бодлером современных ему представлений о *прогрессе в искусстве*, который чреват, по его мнению, упадком последнего¹⁰. Его высказывания на этот счет звучат столь современно, что заслуживают обширного цитирования: «Есть еще одно весьма расхожее заблуждение, от которого я хочу откеститься, как от присподней. Я говорю об идее прогресса. Это измышление нынешней лежби-философии, темный маяк, патентованный без поручительства Природы или Божества, современный “светоч”, осеняющий лучами мрака все объекты познания, рассеивающий свободу, отменяющий возмездие. Тот, кто хочет ясно смотреть на историю, должен прежде всего погасить этот предательский маяк. Эта нелепая, расцветшая на гнилой почве нынешнего самомнения идея освободила каждого от его долга, избавила всякую душу от ответственности, отрешила волю от всех уз, которые налагала на нее любовь к прекрасному. И если это прискорбное безумие продлится долго, измельчавшие народы забудутся вздорным, немощным сном на ложе неизбежности. Это самомнение — диагноз уже слишком заметного упадка». <...> «Я оставляю в стороне вопросы: не станет ли бесконечный прогресс, изошряя человечество во множестве новых наслаждений, которые сам же ему и поставляет, его самой изобретательной и жестокой

пыткой? Не станет ли он, благодаря упорному самоотрицанию, беспрестанно возобновляемым способом самоубийства? И, вечно желаемый и вызывающий вечное отчаяние, замкнутый в огненном круге божественной логики, не уподобится ли он скорпиону, который язвит сам себя своим ужасным жалом?» <...> «Если развить идею прогресса с помощью воображения... она предстанет во всей своей гигантской абсурдности и чудовищной несурзности» [Там же, 253–255].

Бодлер обрушивает свой гнев на тех, кто культивирует этого «скорпиона» — буржуа и особенно обуржуазившихся художников, потакающих неразвитым вкусам нуворишей¹¹: «Существует явление в тысячу раз более опасное, нежели буржуа, — это художник-буржуа, который вклинивается преградой между публикой и гением, скрывая их друг от друга. Обычный буржуа несведущ, и он устремляется туда, куда зовет его зычный голос художника-буржуа» [Бодлер 1986, 59]. Минуту более 170 лет со времени этого высказывания, но оно не утрачивает своей актуальности и сегодня, когда к «зычному голосу художника-буржуа» присоединились критики и эстетики той же направленности — новейшие апологеты «эстетики буржуазности».

Непреодолимое значение многогранного творчества Шарля Бодлера состоит, прежде всего, в художественности его поэтических произведений и приверженности принципам высокого искусства в эстетических воззрениях, той внутренней потребности, которая побуждала его творить и одновременно анализировать художественную культуру, отделяя в ней истинное искусство от «гримасничающей музыки».

Примечания

¹ Творчеству Ш. Бодлера посвящены многочисленные труды отечественных и зарубежных авторов. См., например: [Ефимов 2013; Левик 1986; Мильчина 1986; Балашов 1979; Брюсов 1908; Бальмонт 1904; Richardson 1994, 602].

² Примечательно, что своего рода двойственность заложена уже в этимологии самой фамилии Бодлера: baudelaire — обоюдоострый нож.

³ Заостряя свою мысль, Бодлер выступал против систематизаторского рвения далеких от жизни начетчиков, «отъявленных профессоров эстетики», «безумных теоретиков Прекрасного»: «Перемазанная чернилами наука, ублюдочный вкус, еще более варварский чем у варваров, забывший цвет неба, вид растительности и запахи животных. Безумец, чьи скрюченные, парализованные пером пальцы уже не могут проворно бежать по огромной клавиатуре соответствий» [Бодлер 2013, 249].

⁴ «Всякая сотворенная даже человеком форма бессмертна. Ибо форма независима от материи, и отнюдь не молекулы определяют ее», был убежден Бодлер [Бодлер 2013, 43].

⁵ Ему он и посвятил «Цветы зла»: «НЕПОГРЕШИМОМУ ПОЭТУ всеильному чародею французской литературы моему дорогому и уважаемому учителю и другу ТЕОФИЛЮ ГОТЬЕ как выражение полного преклонения посвящаю ЭТИ БОЛЕЗНЕННЫЕ ЦВЕТЫ Ш.Б.». См.: [Бодлер 2013, 12].

⁶ Перевод В. Микушевича.

⁷ Перевод В. Брюсова. Размышляя о «Цветах зла», К. Бальмонт заметил, что «...даже Красота, единственное, что всегда зачарует поэта, здесь навсегда безучастна к нему, она внушает ему бесконечность стремления к ней, с тем только чтобы ранить его своею мраморною грудью» [Бальмонт 1904, 56].

⁸ О соотношении прекрасного и безобразного в творчестве Бодлера см.: [Батай 1994; Беньямин 2002].

⁹ Перевод П. Якубовича.

¹⁰ К аналогичному выводу позже придет Ж. Пеладан в своих трудах «Амфитеатр мертвых наук» (7 томов) и «Упадок эстетики» (17 томов) (см., например: [Péladan 1894; Péladan 1898]).

¹¹ Бодлер бескомпромиссен в своей беспощадно-уничтожительной критике буржуазности, обращенной в первую очередь на бельгийских буржуа (см. его «Набросок книги о Бельгии» [Бодлер 2013, 370–407]), но и на французских тоже: «Француз — животное со скотного двора, столь хорошо одомашненное, что не осмеливается преодолеть никакую изгородь. Взгляните на его вкусы в литературе и искусстве. Это животное латинской породы; помои его не отвращают, у себя в стойле и в литературе он настоящий скатофаг — обожает экскременты. Кабацкие литераторы называют это *галльской солью*» [Бодлер 2013, 33]; см. также «Салон 1846 года. Обращение к буржуа» [Бодлер 1986, 61–129]; [Benjamin 1938–40, 3–92].

- Бальмонт 1904 – *Бальмонт К.Д.* О «Цветях зла» // *Бальмонт К.Д.* Горные вершины. М.: Гриф, 1904. С. 54–58 [Balmont Konstantine D. *On “Flowers of evil”*. In Russian].
- Бодлер 1979 – *Бодлер Ш.* Цветы зла / Отв. ред. Н.И. Балашов. М.: Наука, 1979 [Ch. Baudelaire. *Fleurs du Mal*. Russian Translation].
- Бодлер 1986 – Шарль Бодлер об искусстве. М.: Искусство, 1986. Перевод Н.И. Столяровой и Л.Д. Липман / Ред. Ю.Н. Стефанов [Charles Baudelaire on art. Russian Translation].
- Бодлер 2013 – *Бодлер Ш.* Мое обнаженное сердце. Составление и перевод Л. Ефимова. СПб.: ЛИМБУС ПРЕСС, 2013 [Ch. Baudelaire. *My naked heart*. Russian Translation].
- Брюсов 1908 – *Брюсов В.Я.* Предисловие // *Бодлер Ш.* Цветы зла. М.: Заратустра, 1908. С. 69–70 [V. Briusov. *Preface to Baudelaire. Les Fleurs du Mal*. In Russian].
- Baudelaire (1868) *Oeuvres complètes, Vol. II, Curiosités Esthétiques*, Michel Lévy frères, Paris.
- Baudelaire (1885) *Oeuvres complètes, Vol. III*, Calmann-Lévy, Paris.
- Baudelaire (1908) *Oeuvres posthumes*, Mercure de France, Paris.

Ссылки – References in Russian

- Балашов 1979 – *Балашов Н.И.* Легенда и правда о Бодлере // *Бодлер Ш.* Цветы зла / Отв. ред. Н.И. Балашов. М.: Наука, 1979. С. 233–282.
- Батай 1994 – *Батай Ж.* Бодлер // *Батай Ж.* Литература и Зло. М.: МГУ, 1994.
- Беньямин 2002 – *Беньямин В.* О некоторых мотивах у Бодлера (отрывок) / Пер. А. Магуна // Синий диван. 2002. № 1 С. 107–124.
- Бычков 2016 – *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.
- Ефимов 2013 – *Ефимов Л.* Послесловие // *Бодлер Ш.* Мое обнаженное сердце. Составление и перевод Л. Ефимова. С. 434–443. СПб.: ЛИМБУС ПРЕСС, 2013.
- Левик 1986 – *Левик В.* «Есть красота у нас, что древним неизвестна» // Шарль Бодлер об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 5–16.
- Маньковская 2016 – *Маньковская Н.Б.* Эстетическое credo «демона» французского символизма Жозефена Пеладана // Вопросы философии. 2016. № 5. С. 80–92.
- Мильчина 1986 – *Мильчина В.* Послесловие // Шарль Бодлер об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 394–420.
- Фокин 2011 – *Фокин С.Л.* Пассажи: Этюды о Бодлере. СПб.: Machina, 2011.
- Что такое искусство? 2016 – Что такое искусство? Материалы дискуссии в Институте философии РАН. М.: ЛУМ, 2016.

Voprosy Filosofii. 2019. Vol. 5. P. 94–106

Poetic Paradox. Aesthetic Views of Charles Baudelaire and their Modern Sound

Nadezhda B. Mankovskaya

In the article Ch. Baudelaire's aesthetics is reconstructed. Paradoxical character of his creativity – sharp contrast between ideal-ennobled tendency to God in aesthetic views and demonic focused poetic of “Flowers evil” is revealed. Key concepts of his aesthetics – art, symbol, correspondences, suggestion, ideal, beauty, taste are analysed. It is shown, what ways Baudelaire's aesthetic views have allowed him to put bases of symbolist aesthetics which have become program for French symbolists. Their modern sounding is revealed.

KEY WORDS: Baudelaire, aesthetics, art, symbolism, correspondences, suggestion, ideal, beauty, taste.

MANKOVSKAYA Nadezhda B. – Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, 12/1, Goncharnaya str., Moscow, 109240, Russian Federation.

DSc in Philosophy, Professor, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences.

Received at May 20, 2018.

Citation: *Mankovskaya N.B. 'Poetic Paradox. Aesthetic Views of Charles Baudelaire and their Modern Sound' // Voprosy Filosofii. 2019. Vol. 5. P. 94–106.*

DOI: 10.31857/S004287440005059-9

References

- Balashov, Nikolai I. (1979) 'Legend and Truth about Baudelaire', Baudelaire, Charles *Les Fleurs du Mal* pp. 233–282, Nauka, Moscow (in Russian).
- Bataille, Georges (1957) *La Littérature et le Mal*, Gallimard, Paris (Russian Translation 1994).
- Benjamin, Walter (2006) 'Das Paris des Second Empire bei Baudelaire', *Selected writings, Vol. 4, (1938–40)*, Belknap press, Cambr., Massachusets.
- Benjamin, Walter (2002) 'On some Baudelaire's Motifs (fragment)', *Ciniy Divan*, 2002. № 1, pp. 107–124 (Russian Translation).
- Bychkov, Victor V. (2016) *Aesthetic Aura of Being. Contemporary Aesthetics as Science and Philosophy of Art*, Centr gumanitarny initsiativ, Moscow-St. Petersburg (in Russian).
- Efimov, Leonid (2013) 'Epilogue', Baudelaire Ch. *My Naked Heart*, pp. 434–443, Limbus Press, St. Petersburg (in Russian).
- Fokin, Sergei L. (2011) *Passages. Studies on Baudelaire*, Machina, St. Petersburg (in Russian).
- Levik, Vilhelm (1986) '“We have Beauty Unknown to Ancients...”', *Charles Baudelaire on Art*, pp. 5–16, Iskustvo, Moscow (in Russian).
- Malraux, André (1965) *Le Musée Imaginaire*, Gallimard, Paris.
- Mankovskaya, Nadezhda B. (2016) Aesthetic Credo of Joséphin Péladan – “Demon” of French Symbolism, *Voprosy Filosofii*, № 5, pp. 80–92.
- Milchina, Véra A. (1986) 'Epilogue', *Charles Baudelaire on Art*, pp. 394–420, Iskustvo, Moscow (in Russian).
- Péladan, Joséfin (1894) *Amphithéâtre des Sciences Mortes. III. Comment on Devient Artiste. Esthétique*, Chamuel, Paris.
- Péladan, Joséfin (1898) *La Décadence Esthétique. Réponse a Tolston*, Chamuel, Paris.
- Richardson, Joanna (1994) *Baudelaire*, St. Martin's Press, New York.
- What is art?, (2016) *What is art? Materials of the Discussion in the Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, LUM*, Moscow (in Russian).