

ИСКУССТВА И ТВОРЧЕСТВО СТЕФАНА МАЛЛАРМЕ

Д. Тоирова ¹

Аннотация:

В данной статье рассматривается особое видение мира, которое Стефан Милларме выражает в своём творчестве, укрепляясь в его сознании по мере переживания глубокого экзистенциального кризиса, поразившего поэта в период 1864-1865 годов. Этот кризис привёл поэта к потере веры в бога и к поиску божественной субстанции в себе самом. Идеалистическая философия стала теоретическим фундаментом для творчества, цель которого отныне представлялась Малларме. Воспринимая человеческое сознание как источник божественного начала, Малларме пытается путём деперсонализации воплотить в своём творческом произведении абсолютной красоты, ибо отныне поэзия становится его религией.

Ключевые слова: влияние, развитие, декаданс, произведение, стихотворение, связь, этап, исторический, декаданс, художественный, связь, поэтический

doi: <https://doi.org/10.2024/n3mxwz76>

Если поэзия Бодлера, Верлена, Рэмбо остаётся в своих лучших образцах за пределами декаданса и приближается к ней лишь в последних своих проявлениях (Бодлер в стихах конца 50-х – начала 60-х годов, Верлен в своих стихотворениях, написанных после 1872 года, Рембо в своих произведениях 1872-1873 годах), то Малларме (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) основательно затронут декадентскими влияниями уже в 60-е годы, когда он создаёт свои первые оригинальные произведения: «Возвращение весны» («Lerenuveau», 1862), «Звонарь» («LeSonneur», 1862), «Окно» («Lefenêtre», 1863), «Лазурь» («L'Azur», 1864), «Цветы» («LesFleurs», 1864), «Тоска» («L'Angoisse», 1864) 70, 80, 90-е годы лишь завершают его развитие в сторону декаданса, который как бы вбирает в себя в это время едва ли не всю его идейно-художественную систему.

Это не значит, что поэзия Малларме может быть попросту отождествлена с декадансом, что в ней не было ничего, что выходило бы за пределы. Особенно ясно отличие от декаданса, связь с явлениями более ранних этапов исторического развития сказывается в стихотворениях Малларме 60-х годов, хотя эти стихотворения, будучи сами по себе достаточно значительными, и не принадлежат к вершинам творческого развития поэта. Как бы то ни было, но в своей поэзии 60-х годов Малларме является прежде всего учеником Бодлера, продолжателем его поэтической реформы, последователем его напряженного субъективизма.

¹ Тоирова Дилфуза Файзуллаевна, и.д. профессор, доктор филологических наук (DSc), заведующая кафедрой «Языков», Ташкентский университет информационных технологий Самаркандский филиал

Многое в его творчестве 60-х годов рождается параллельно стихам Верлена, который также создает свою лирику вслед за Бодлером. Многое, наконец, возникает у него в это время в противовес романтической поэзии, в которой на первом месте всегда находился объективный мир, на втором месте лирический герой [1], в то время как Малларме, следующий в этом отношении за Бодлером и развивающийся параллельно Верлену, выдвигает в центр своих стихов душу героя, оставляя на периферии образа демонстрацию внешнего мира.

Именно поэтому столь большое значение для Малларме 60-х годов получает символистская структура образа, двупланное его строение, установленное впервые Бодлером и в 60-х годах, укрепленное Верленом. При этом содержанием второго глубинного плана образа у Малларме, так же как у Бодлера и Верлена, становится человек. Так, в «Окнах» первые пять строф стихотворения относятся к первому плану, строятся вокруг фигуры умирающего, который находится в больнице. Последние пять строф имеют своим предметом фигуру самого поэта, который также как больной первой половины «Окон», с отворачиванием относится к своему окружению и с восторгом к тому, что находится за окном, в сфере его мечтаний. Видимое, зримое, обоняемое оказывается лишь частью всего существующего, лишь звеном сравнения, метафоры: глубинный, подлинный объект находится за пределами чувственной сферы, в душе поэта.

Точно такова же структура сонета «Звонарь», в котором объективный мир – фигура звонаря, колокол, птицы, летающие вокруг колокольни и мешающие звонить в колокол, – переключается во второй части стихотворения во внутренний мир поэта в план его душевного настроения. Поэту надоело тянуть за канат и приводить в движение колокол, он устал призывать к идеалу. Ему к тому же мешает «оперение» грехов. И он готов повеситься на канате, который соединяет звонаря с колоколом [2].

Так же как Бодлер и Верлен, Малларме 60-х годов близок к импрессионистскому восприятию действительности. Он рисует лирического героя или центрального персонажа своих стихов как телесное существо. Мир раскрывается в значительной части стихотворений поэта 60-х годов через зрительные, слуховые, обонятельные, вкусовые и тепловые ощущения. Из его стихов мы узнаём, например, о белой струе воды («Вздых»), о белизне лилий, о красных цветах лавра, о голубом фимиаме горизонтов, о пурпурной реке («Цветы»), о жёлтом цвете осени, о длинном луче жёлтого солнца («Вздых»). Мы слышим, читая стихотворения Малларме, то щебет птиц («Возвращение весны»), то «ясный голос колокола», то собственный голос поэта, который доносится до него лишь урывками («Звонарь»). Мы обоняем запах грусти и душистые звёзды («Воздух»). Мы узнаем о горьком поцелуе больного («Окна»), о холодных грехах, которые проносятся вокруг поэта, точно птицы («Звонарь»), о земле, пышущий зноем (*laterrechaude*) («Возвращение весны»), о тёплой реке, которая напоминает герою волосы его возлюбленной; в этой реке он хотел бы утопить свою душу («Летняя грусть», 1864).

Поэт и его центральный персонаж представляется нам и непосредственно как тело. На темени лирического героя «Возвращения весны» остывает белый сумрак; его череп сжат железным обручем. Поэт зевает, чувствуя приближение смерти («Лазурье»), он зевает, потягиваясь, пытаясь освободиться от физического утомления («Возвращение весны»). В «Окнах» говорится о костистой, худощавой фигуре больного, об его седых

волосах. Герой «Летней грусти» пьёт тушь, выплаканную ресницами возлюбленной.

Для поэзии Малларме 60-х годов имеет очень большое значение принцип двоемирия, который восходит к Бодлеру и романтической лирике. В нем сосредоточено несогласие поэта с существующим, его тяготение к оппозиционности, к контрастам и антитезам. Тема двоемерия особенно отчётливо представлена в «Окнах». Герой этого стихотворения – скрытный, замкнутый в себе больной, обречённый на смерть, он поворачивается спиной к печальной и надоевшей ему больнице, где его окутывает «зловонный фимиам», где возле него находятся лекарственные коробки, распятие и часы, висящие на стене, «навязанная» ему кровать, где ему угрожает ужас предсмертного причастия:

Las du triste hôpital, et de l'encens fétide
Qui monte en la blancheur banale des rideaux
Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
Le morribond sournois y redresse un vieux dos....

.....
Jvre, it vit oubliant l'horreur des saintes huiles.
Les tasanés, l'horloge et le lit infligé (p.32)

Он обращает свои взоры к окну не потому, что ему хочется согреть на солнце «гниль» (pourriture) своего тела не для того, чтобы «испачкать» (encrasser) своим прикосновением оконное стекло. Больной тянется к окну, чтобы увидеть и лучи солнца на камнях, и голубое небо, и горизонты, залитые светом (l'horizon delumière gorgé). В окнах ему открывается второй, идеальный мир – пурпурная и благоухающая река, сверкающие молнии, золотые галеры, прекрасные, как лебеди.

Принцип двоемерия имеет определяющее значение и для «Тоски» (1864), где поэт и женщина, с которой он состоит в интимной связи, находятся среди предметов реального мира: они сидят на кровати, над ними висит занавеска. И вот за этим материальным окружением обнаруживается глубокий фон небытия, о котором присутствующая здесь женщина знает, по словам поэта, больше, чем мертвецы. Та же структура и в «Цветах». За зримом миром, за сферой цветов – гладиолусов, лавров, гиацинтов, миртов, роз, лилий – поэту видится мир «небесных светил» и «голубое небо». Цветы – производные золотых лавин, спустившихся с неба и возникших из вечного снега небесных светил. За сегодняшним днем открывается день творения, день создания Вселенной богом или матерью-природой открывается земля, ещё юная и девственная, свободная от катастроф и бедствий, которые ей доведётся претерпеть.

Не менее значительную роль, нежели тема двоемирия, в поэзии Малларме 1862-1865 гг. играет органически связанный с этой темой романтический образ небесной лазури, тоже вырастающий из несогласия поэта с существующим, из возражений поэта окружающему миру. Очень важно, что образ лазури не имеет у Малларме ничего мистического, не имеет отношения к потустороннему. Лазурь полностью принадлежит к реальному, земному. В «Возвращении весны» голубое небо раскрывается не как нечто чуждое земле, не как сфера, находящаяся по ту сторону реального. Оно объемлет собою здесь всё земное – и птиц, и цветы, и деревья. В «Цветах» голубое небо объявляется источником чувственного мира. Цветы, украшающие этот мир и составляющие его элементы, - проявления лазури,

её следствия. При этом самые цветы представляются лирическому герою явлениями подчеркнуто телесными, весомыми, вызывающими в человеке чувственные ощущения. Так, цветы лавра, в которых подчеркивается их красный цвет, сопоставляются с большим пальцем на ноге ангела, в мирте отмечаются его зримый аспект, его сходство с молнией (видимо, потому, что ветер, колебля цветы мирта, заставляет их временами блестеть), роза уподоблена женской плоти. Она, кроме того, напоминает кровь Иоанна Крестителя, пролитую Иродиадой. Малларме в этом отношении внешне близок к парнасцам, хотя и отличается от них, по существу, ибо мир плоти и крови не составляет у него главное в образе.

Особое видение мира, которое Стефан Малларме выражает в своём творчестве, укреплялось в его сознании по мере переживания глубокого экзистенциального кризиса, поразившего поэта в период 1864-1865 годов. Этот кризис привёл поэта к потере веры в бога и к поиску божественной субстанции в себе самом. Идеалистическая философия стала теоретическим фундаментом для творчества, цель которого отныне представлялась Малларме в виде книги: «Я на пути закладывания основы для книги о прекрасном. Мой дух летит в вечности и испытывает от этого высший трепет, если можно так сказать о незыблемом» [3]. Так поэт приходит к мысли о создании книги, в которой вселенная предстала бы воплощением красоты и поэзии. Ибо только в процессе создания произведения, по его мнению, художник способен ощутить связь между собой и некой сущностью, таящейся в глубине его сознания: «Мне нравится искать прибежища в безличности, которая представляется мне сакрализацией» [4]. Причём безличность, являясь главным критерием чистого произведения, подчеркивает языковой, поэтический, а не психологический аспект этого процесса. Воспринимая человеческое сознание как источник божественного начала, Малларме пытается путём деперсонализации воплотить в своём творческом произведении абсолютной красоты, ибо отныне поэзия становится его религией.

Список использованной литературы:

- [1]. A. Thibaudet. *La poésie de Mallarmé*. P. 1913, p.44.
- [2]. A. Thibaudet. *La poésie de Mallarmé*. P. 1913, p.93.
- [3]. *Lettre à Henri Cazalis du 21 mai 1866 // Ibid.* p. 305.
- [4]. *Mallarmé St. Correspondance.... Vol. 1. P.246.*