

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С.А. ГЕРАСИМОВА

Т.В. Михайлова

**Поэзия
французского
символизма**

Жак Грюбер. Окно медицинского училища в Нанси

МОСКВА
ВГИК
2012

Татьяна Михайлова

Поэзия французского символизма

«ВГИК»

2012

УДК 809
ББК 83.3(4)

Михайлова Т. В.

Поэзия французского символизма / Т. В. Михайлова — «ВГИК»,
2012

ISBN 978-5-87149-131-7

В данном пособии поэзия Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо и С. Малларме, а также творчество М. Метерлинка рассматриваются в связи с общими проблемами теории символизма. Книга является частью курса «История зарубежной литературы» и предназначена для студентов творческих вузов и всех, кто интересуется вопросами истории литературы.

УДК 809
ББК 83.3(4)

ISBN 978-5-87149-131-7

© Михайлова Т. В., 2012
© ВГИК, 2012

Содержание

Возникновение символизма	6
Декаданс	8
Поэзия символизма	10
Конец ознакомительного фрагмента.	13

Татьяна Михайлова

Поэзия французского символизма

© Михайлова Т.В.

© Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова, 2012

Возникновение символизма

Теория символа была разработана ещё в XIX веке немецкими романтиками. У Ф. Шлегеля, Новалиса, Л. Тика, Л. Уланда, В. Вакенродера можно найти много высказываний, перечисляющихся с основными идеями символизма. Но то, что существовало в романтизме на уровне деклараций, стало реальной творческой практикой только столетие спустя. Само понятие символа существовало ещё раньше: и романтики, и символисты вдохновлялись античным и средневековым символизмом. Однако «древний» символ, мифологический или религиозный по своей природе, стремится к аллегории, к однозначному соответствию «знак» – «значение»¹. Кроме того, будучи вписанными в строгую понятийную систему, такие символы выстраивались в связанные ряды (пример цветовой символики: «золото» – «солнце» – «огонь» – «мужское начало» – «Бог»).

Романтики и символисты лишь отчасти восприняли эту традицию. В их творчестве символ стал более многозначным и менее связанным, а значит, менее предсказуемым (так, один и тот же цвет – красный – даже в стихах одного поэта может означать то положительные, то отрицательные начала). В этом случае трактовка образа оказывается не обусловленной, заданной извне, а рождённой индивидуальным художественным опытом.

Итак, в отличие от аллегории, символ принципиально многозначен. Отличает их и бесконечная глубина символа, неисчерпаемость заложенных в нём смыслов. Причём смыслы эти не рациональны, не взяты напрямую из культуры, как аллегорические значения², но возникают ассоциативно. Сводя далекие друг от друга понятия (музыка – *море* в стихотворении Бодлера «Музыка»), поэт заставляет нас по-иному видеть мир³.

Кроме того, в своих работах романтики и символисты обосновали особое *символическое мировидение*, которое предполагает существование двух реальностей: видимой (ложной) и скрытой за ней (истинной, сущностной). Душа человека стремится познать истинную реальность, прозреть её сквозь материальную оболочку мира. Ведь смысл человеческой жизни находится вне её пределов. Казалось бы, *та* реальность недостижима. Но, по представлению символистов, она подаёт нам знаки, рассеянные повсюду. Эти знаки и есть символы. Постигая их, мы постигаем тайны жизни. Особая роль в этом постижении принадлежит поэту, художнику, человеку с особенно чуткой душой, который, познав истину в миг творческого озарения, должен передать её другим через своё произведение. Но говорить о тайнах простым обыденным языком невозможно, и поэтому творец прибегает к художественным символам, чтобы выразить невыразимое.

Истинная, невидимая реальность может быть осмыслена мистически (религиозно) или не мистически, как закон самой жизни. В соответствии с этими представлениями символизм можно разделить на мистический и не мистический (феноменологический). Немецкие романтики, сформулировавшие основные понятия теории символа, были мистиками. Они одушевляли природу и мир, видели в них проявления божественной мысли. По тому же пути пошли и многие русские символисты: Ф. Сологуб, А. Блок, А. Белый и др.

История символизма как литературного направления начинается в 1870-х годах во Франции с творчества поэтов П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме и даже раньше, с «предсимволиста» Ш. Бодлера. Все они принадлежат к не мистической ветви символизма.

¹ Можно привести много примеров таких символов: розы – цветы богини Изиды, лилии – знак целомудрия Девы Марии, единорог – символ Христа, терновник – мученичества и т. д.

² Культура, традиция заставляют нас приписывать аллегорическому образу конкретное значение. В басне мартышка – глупость, лиса – хитрость. Мы читаем басню, как зашифрованный текст, с помощью известных нам кодов.

³ Подробнее о художественном символе см.: Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. М., 1993. С. 5–13.

Символизм возникает как реакция, с одной стороны, на распространение *позитивизма*, с его отказом от «вечных» вопросов и провозглашением материальной стороны мира единственной реальностью; а с другой, на *романтическое двоемирие* (разделение мира на «я» и «не я»), достигшее пика в декадансе.

Декаданс

Понятие *декаданса*, или декадентства, тесно связано с понятием символизма. Часто одних и тех же художников называли и декадентами, и символистами. Слово «декаданс» переводится с французского как «упадок». Им обозначают прежде всего настроение «конца века», распространившееся на рубеже 19–20 веков и философски обоснованное О. Шпенглером в книге «Закат Европы». Представление о закате западной цивилизации смешивалось с общей разочарованностью: прогресс, воспеваемый позитивистами, не решал проблему человеческого счастья и ничего не говорил о душе отдельного человека. Реализм и натурализм описывали человека как сумму факторов, определяющих его волю (тип и среда, среда и наследственность), что ставило под вопрос независимость личности и свободу её поступков. Поэтому в искусстве возникает неоромантическое движение, также получившее название декадентства. Однако не стоит напрямую соотносить его с романтизмом: культура декаданса – кризисное явление, в котором многие романтические тенденции, будучи доведены до предела, обратились в свою противоположность.

Шарль Бодлер. Представление и об идеях, и об эстетике декаданса даёт книга стихов Шарля Бодлера (1821–1867) «Цветы зла» (1857). Мы видим поэта, чья душа безнадежно разорвана, она мечется между жизнью, осознанной как «сплин», и идеалом. Её связи с миром нарушены, она страдает от бесконечного одиночества. Всё, что в романтизме служило источником восхищения: красота, природа, любовь – в декадансе связано со злом и несёт печать страдания и боли. Красота у Бодлера – жестока и недостижима в своём совершенстве, она губит художников, стремящихся отразить её в своем искусстве. Любовь предстаёт как пытка, женщина как вампир, сосущий силы поэта. Природа также жестока, она порождает, чтобы убивать, в жизни повсюду разлиты страдание и смерть.

Последовательно отталкиваясь от романтических штампов, декаданс стал предпочитать природе всё антиприродное, искусственное. Именно в искусственном, по мнению декадентов, проявляется человеческая индивидуальность. Человек создаёт то, что не под силу природе, и этим утверждает свое «я». Особенно ярко такое представление проявилось в своеобразной «библии» декаданса – романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884).

Култ прекрасных вещей заменил в декадансе култ прекрасной природы, присущий романтизму. Драгоценные камни и металлы, произведения разных художественных ремёсел, тонкие ароматы и дорогие вина стали объектом длинных описаний (стихотворения Бодлера «Экзотический аромат», «Флакон», «Драгоценности»). Слово тоже стало восприниматься как нечто искусственное. Многие страницы романа «Наоборот» отданы перечислениям названий книг, напитков, камней. Причём ценность приобретает странность и непонятность слова, взятого из специального словаря. Оно так же манит своей причудливой формой, как изысканный предмет, чьё назначение неясно. Эстетдекадент, каким представлен герой романа, это коллекционер, обладающий требовательным вкусом и незаурядным воображением.

Другой полюс декаданса – эстетизация безобразного. В романтизме на смену категории «прекрасного» пришли категории «возвышенного» и «живописного» (так в число объектов искусства вошли голые скалы и бурные водопады). Частным случаем этих категорий могло являться и уродливое. Реализм и натурализм вводят в искусство обыденное. Декаданс идёт ещё дальше. Он не только описывает уродливое и отвратительное, он любит тем, что прежде вызывало отвращение. Примером такого любования разложением является стихотворение Бодлера «Падалъ».

Теофиль Готье писал, что стиль упадка «есть не что иное, как искусство, достигшее той крайней степени зрелости, которая находит своё выражение в косых лучах заката дряхлеющих

цивилизаций: стиль изобретательный, сложный, искусственный, полный изысканных оттенков, раздвигающий границы языка, пользующийся всевозможными техническими терминами, заимствующий краски со всех палитр, звуки со всех клавиатур, силящийся передать мысль в самых ее неуловимых оттенках, а формы в самых неуловимых очертаниях; он чутко внимает тончайшим откровениям невроза, признаниям стареющей и извращенной страсти, причудливым галлюцинациям навязчивой идеи, переходящей в безумие»⁴.

«Я – древний Рим периода упадка»⁵, – сказал Верлен в стихотворении «Томление». То же сравнение конца XIX века с поздней Римской империей встречается и в романе «Наоборот». Усталость, утонченность культуры, изысканность и обостренность чувств, и в то же время творческое и жизненное бессилие последних отпрысков цивилизации – вот черты, которые, как считали декаденты, роднят две эти эпохи. В этом «роскошном умирании» есть своя красота, но это красота, сопряжённая со злом и страданием, она двусмысленна, обманчива. В декадансе этическое начало полностью вытесняется эстетическим. И как результат – невозможность подняться до любви, чистоты, идеала, всего того, к чему, как и прежде, стремится душа человека.

⁴ Готье Т. Шарль Бодлер // Бодлер Ш. Цветы Зла и Стихотворения в прозе в пер. Эллиса. Томск, 1993. С. 18.

⁵ «Je suis l'Empire à la fin de la décadence» – Verlaine P. Choix de poésies. Paris, 1994. P. 251.

Поэзия символизма

Преодолеть этот трагический разрыв и был призван символизм. Уже Бодлер искал возможность такого преодоления и в своём стихотворении «Соответствия» утверждал символическое единство мира:

Природа – некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.
Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.

(Пер. В. Левика)⁶

Смешение данных различных чувств («звук, запах, форма, цвет») станет одной из составляющих поэтики символизма. Сам Бодлер в том же стихотворении даёт пример этого смешения: «Есть запах чистоты. Он зелен, точно сад...»⁷. «Зелёный запах» Бодлера, «чёрные ароматы» Рембо утверждают символическое единство «всего со всем», куда вписан и человек.

Другой излюбленный символистский приём, циклизация, поддерживает идею «соответствий» на уровне формы. Циклизация стала центральным принципом поэзии Бодлера. Книга «Цветы зла» состоит из нескольких циклов («Сплин и Идеал», «Цветы зла», «Вино», «Смерть» и др.). Стихотворения внутри цикла подчинены общей теме или связаны ассоциативно, составляя таким образом общий сюжет. Важное средство циклизации у Бодлера – повтор названий. Можно было бы привести много примеров, но самым ярким являются, безусловно, четыре «Сплина», входящие в цикл «Сплин и Идеал»⁸. Одна и та же тема варьируется четырежды, стихотворения словно отражаются друг в друге. Все части книги, связанные повторами тем и названий, сквозными сюжетами и лейтмотивами, начинают перекликаться в сознании читателя, выражая символическое единство мира. Каждое стихотворение приобретает новые значения в свете отдельного цикла и сборника в целом, и само влияет на них.

Эти и другие открытия Бодлера восприняли его ближайшие последователи, первые символисты. Три поэта, с которых начинается история символизма – Верлен, Рембо и Малларме – представляют не только три разных творческих темперамента, но и три разновидности немистического символизма, три способа выражения *той* реальности.

Верлен и импрессионизм. Поль Верлен (1844–1896) в своих стихах устанавливает связь между душой и миром на основе субъективного впечатления. Такой вариант символизма можно назвать импрессионистическим. Импрессионизм (от *фр.* *impression* – «впечатление») возник в живописи. В литературе он не создал самостоятельного направления, а стал частью поэтики двух литературных направлений – натурализма и символизма. Это не слу-

⁶ Бодлер Ш. Цветы зла (Серия «Литературные памятники».) М., 1970. С. 20.

⁷ Бодлер Ш. Цветы зла (Серия «Литературные памятники».) М., 1970. С. 20.

⁸ Слова «Сплин», «Идеал», «Красота», «Природа» Бодлер и другие символисты часто писали с большой буквы, имея в виду если не идеальные сущности, то некие обобщенные значения этих слов. Символисты разделяли красоту и Красоту, идеал и Идеал (конкретное – и общее, вечное, сущностное). В этом проявилось общесимволистское представление о двух реальностях, где частное, предметное есть проявление всеобщего, высшего.

чайно: в литературе чистый импрессионизм невозможен, любая словесная «картина» ищет поддержку глубинного смысла.

Живописный импрессионизм провозгласил отказ от обобщения, идеализации, законченности. Традиционное изображение требовало суммирования отдельных взглядов на объект и впечатлений от него. Нужно было отсеять случайное, запечатлеть главное. Импрессионизм стремился к обратному: он был против общего, утверждал частное, не верил в существование идеального образа предмета. Он отстаивал право каждого мгновения быть отображённым. Ткань окружающей действительности непостоянна и текуча, и так же текуча ткань произведения, пытающегося её запечатлеть. Художник-импрессионист торопится, так как каждое мгновение приносит новые впечатления. В живописи это приводит к укрупнению мазка, к невыписанности отдельных деталей. В литературе – к преобладанию одной интонации, одного настроения, к замене глагольных форм назывными предложениями, прилагательных (обобщающих) причастиями и деепричастиями (выражающими процесс, становление). В живописи импрессионистов один и тот же пейзаж получал разное отражение в сериях картин, так как изменяющийся свет и меняющееся состояние художника приносили новый образ пейзажа. При этом «я» художника и то, на что направлен его взгляд, оказывались слиты во впечатлении. Так и в импрессионистической литературе: объект всегда даётся в чьём-то восприятии, а воспринимающее «я» растворяется в объекте. И если персонаж смотрит на один и тот же предмет в разных состояниях, сам этот предмет словно изменяется.

Импрессионистские положения удачно совпали с теорией натурализма. Натурализм стремился прежде всего выражать природу, но не в обычном описании, а во впечатлении от неё. Натуралисты ставили впечатление в зависимость от конкретного темперамента, делая акцент на субъективности и изменчивости восприятия.

Но как случилось, что символизм усвоил те же приёмы, что и враждебный ему натурализм? Ведь последний отрицал всё, что лежит вне наличного бытия, а символизм стремился вернуть в искусство представление об идеальном, о высшей сущности, скрытой за обыденными предметами. Очевидно, что символисты придали впечатлению иной смысл. Они считали, что идеальное открывается поэту через видимые предметы в мгновенном впечатлении. Импрессионистический символ рождается как выражение мига озарения, когда поэту открываются неведомые прежде связи, те «соответствия», о которых писал ещё Бодлер.

Верлен был первым, кто ввёл в литературу импрессионистический символ. Его поэтический сборник «Романсы без слов» вышел 1874 г. В том же году К. Моне впервые выставил свою картину «Впечатление. Восход солнца», давшую название направлению. Как работает такой символ в стихотворении? Его главной особенностью является равновесие, взаимообусловленность внутреннего и внешнего (переживания и связанной с ним картины). С одной стороны, настроение окрашивает всё вокруг: поэт как бы накладывает на мир мысленную «сетку», отбирая только те впечатления, которые соответствуют его настроению. С другой, меняющиеся состояния природы (прекрасный закат, томительный осенний дождь) настраивают восприимчивую душу поэта на определённый лад. В результате стихотворение описывает не пейзаж, и не душевное состояние, а нечто целостное, где то и другое слито, – «пейзаж души». Таково знаменитое стихотворение Верлена «Il pleure dans mon cœur Comme il pleut sur la ville»⁹. Буквально это можно перевести так: «В моем сердце плачет так же, как дождит над городом». По-французски «il pleut», «идёт дождь» – безличная конструкция, по аналогии и по созвучию Верлен изобретает форму «il pleure» – «плачет». Соединяя слезы и дождь на уровне звука, Верлен обнаруживает их родство. Они предстают как погода, общая и для неба над городом, и

⁹ В пер. Б. Пастернака: *И в сердце трава, И дождик с утра...*; в пер. В. Брюсова: *Небо над городом плачет, Плачет и сердце мое...* Здесь и далее французский текст стихотворений Верлена цит. по изд.: Verlaïne P. *Choix de poésies*. Paris, 1994.

для души. «Беспричинность» грусти сродни беспричинности дождя, она, как дождь, не зависит от воли человека.

В импрессионистическом стихотворении, как и в картине импрессиониста, изображение даётся прерывисто, как сумма цветных пятен. Мир рисуется не во всей полноте, а лишь в некоторых деталях, важных для поэта в данный момент. Мы видим то, что выхватывает мимолётное впечатление. В «Бельгийских пейзажах» Верлена картины словно увидены из окна поезда:

Кирпич, черепица,
О, потаенных
Уголков вереница
Для сердец влюбленных!..

Виноград и хмели,
Цветы и ветки,
Уюты веселий,
Живые беседки!

(«Валькур», пер. В. Брюсова)¹⁰

Здесь, как и в описанном выше стихотворении, ощутимо присутствие наблюдателя, его избирательный взгляд отсеивает образы.

Музыкальность – ещё один важный поэтический вклад Верлена. Со времён классицизма во французской поэзии твердо установилась традиция строгих размеров и форм. Даже романтизм не отменил александрийского стиха. Бодлеровские «Цветы зла», при всей новизне содержания, написаны почти исключительно сонетами. Как известно, во французском языке фиксированное ударение на последнем слоге. Кроме того, в поэзии используется так называемый открытый слог (конечное немое «е» читается, что даёт женскую рифму). Поэтому шестистопный ямб с цезурой посередине, с чередованием женских и мужских рифм оказался очень удобен для французского стихосложения. И александрийский стих, и сонет пишутся этим размером, с той лишь разницей, что сонет – это ещё и особая организация строфы. Но за триста лет поэзия исчерпала возможности этого монотонного размера. К тому же использование одной формы для разнообразного содержания сужало поэтические горизонты. Уже В. Гюго пытался расшатать александрийский стих. Он призывал к революции в поэзии, говорил, что нужно разрушить цезуру, как Бастилию. Но поэты поколения Гюго не совершили настоящей революции. Первым на этот призыв откликнулся Верлен. «Свернуть шею риторике!»¹¹ – восклицал он в своём «Поэтическом искусстве». Не навязанный извне ритм, а музыка, звучащая внутри. Не заданное количество слогов, а мелодическая и просодическая свобода. Верлен стал использовать короткие, лёгкие размеры (александрийский стих по своей тяжеловесности приближался к гекзаметру, он и был его французским аналогом). Аллитерации, ассонансы (звукопись на согласные и на гласные), сквозная рифмовка целой строки или двух соседних строк – всё это продолжало традиции, уже существовавшие во французской литературе, традиции трубадуров¹². Это было усложнением формы. С другой стороны, Верлен одним из первых начал упрощение поэтического языка. «Высокий» александрийский стих был связан с возвышенной лексикой, изгонявшей все разговорные, обыденные слова и интонации. А Верлен умел находить поэзию в естественном течении разговорной речи.

¹⁰ Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М., 1994. С. 319.

¹¹ «Prends l'éloquence et tords-lui son cou!» – *Verlaine P. Choix de poésies*. Paris, 1994. P. 249.

¹² Пример такой рифмовки из того же стихотворения «Il pleure...»: «Dans ce cœur qui s'écœure».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.