

ОБРАЗ КОРАБЛЯ: ВАРИАНТЫ ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ (Ш. Бодлер, А. Рембо, С. Малларме)

МАКСИМОВА Т.М., асп.

Рассматривается образ корабля и варианты его литературно-эстетических интерпретаций во французской литературе в творчестве Ш. Бодлера, А. Рембо, С. Малларме.

Ключевые слова: литературно-эстетическая интерпретация, эстетическая концепция символизма, французская литература.

THE IMAGE OF THE SHIP: LITERARY AND AESTHETIC VARIANTS OF INTERPRETATION

MAKSIMOVA T.M., postgraduate

The article concerns the image of the ship and its literary and aesthetic variants of interpretation in French literature.

Key words: literary and aesthetic interpretation, symbolism aesthetic conception, French literature.

Образ корабля, мотив путешествия, представленные в различных литературных направлениях и эпохах, имеют богатую историческую традицию. По словам С.Н. Зенкина, «классическая традиция пользовалась образами морского плавания в основном как риторической метафорой какого-либо сложного, рискованного предприятия, например, литературного творчества. <...> Со времен Горация утвердилась метафора государства-корабля, идущего сквозь бури меж опасных скал». ¹ Необходимо отметить, что образ корабля широко использовался как в зарубежной, так и в русской литературе: стихотворная сатира С. Бранта «Корабль дураков» (1494), стихотворение А.С. Пушкина «Осень» (1833), стихотворение М.Ю. Лермонтова «Парус» и др. С образом корабля неразрывно связан образ моря – «величественной стихии, бесконечной и свободной, которая одновременно и безжалостно губит людей и неотразимо влечет их к себе». ² Этот образ ввели в литературу писатели-романтики (Шатобриан, Байрон, Гюго и др.).

В творчестве французских поэтов Ш. Бодлера, А. Рембо, С. Малларме образ корабля нашел дальнейшее развитие. Этих поэтов объединяют идея поиска творческой концепции и ее выражения, новаторские принципы, возможно, связанные с идеей обреченности на трагическое существование.

Ш. Бодлер (1821–1867) – один из крупнейших поэтов Франции, творчество которого является определяющим для развития французской и мировой литературы. Оно оказывается на стыке различных литературных эпох: с одной стороны, завершает эпоху романтизма, с другой, – предвещает эпоху символизма.

С образами моря, гавани, корабля, принципиально важными для мировосприятия Бод-

лера и эстетико-философского осмысления его творчества, связан мотив «блуждания», путешествия, соответствующий стремлению убежать от самого себя в поисках «искусственного рая» (стихотворение в прозе «Приглашение к путешествию», стихотворение «Путешествие» из поэтического сборника «Цветы Зла»).

В «Салоне 1859 года» Бодлер говорит о своей любви к грандиозному: «И в природе и в искусстве, при прочих равных условиях я предпочитаю все крупное: крупных животных, обширные пейзажи, большие корабли, рослых мужчин и женщин, высокие церкви; возводя, подобно многим другим, свои вкусы в принцип, я полагаю, что размер – категория не безразличная в глазах Музы». ³ Бодлер противопоставляет мелочности – пафос. Во имя грандиозного поэт может прибегать и к аллегории. Движение, безграничность, гармония у Бодлера – основные атрибуты прекрасного: «Почему вид моря доставляет нам такое бесконечное и неизбывное удовольствие? – пишет он. – Потому что море наводит на мысль о необъятности и движении. Шесть–семь лье кажутся человеку лучом бесконечности. Вот она, бесконечность, пусть и в миниатюре. Что за беда, коль скоро этого довольно, чтобы намекнуть на идею полной бесконечности? Двенадцать – четырнадцать лье /в диаметре/, двенадцать – четырнадцать лье зыблущейся воды довольно, чтобы создать самое полное представление о прекрасном, какое доступно человеку в его временном пристанище». ⁴

Продолжением темы моря является образ корабля, который имеет для Бодлера огромный символический смысл. В нем явлена эстетическая ценность гармонии и ритма. Понять это помогают дневники поэта. Вот что он пишет в одном из них: «Я полагаю, что безмерное и таинст-

венное очарование, которое кроется в созерцании корабля особенно плывущего, объясняется, во-первых, тем, что правильность и симметрия суть, наряду со сложностью и гармонией, главнейшие потребности ума человеческого, а во-вторых, последовательным умножением и воспроизведением всех тех воображаемых линий и фигур, которые описывают в пространстве реальные части предмета. Это движение, претворяемое в линиях, рождает в нас некую поэтическую идею, некую гипотезу об огромном, необъятном, сложном, но гармоничном существе, о живом, одухотворенном организме, страдающем и взыскующем всего, чего взыскуют и к чему неустанно стремятся люди».⁵

В поэтическом сборнике Ш. Бодлера «Цветы зла» образ корабля также нашел воплощение. Строфа стихотворения «Приглашение к путешествию» («*Invitation au voyage*») из «Цветов зла» раскачивается в ритме движения кораблей, причаливших к гавани:

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.⁶

...Взгляни на канал,
Где флот задремал:
Туда, как залетная стая,
Свой груз корабля
От края земли
Несут для тебя, дорогая.

(Перевод Д. Мережковского)⁷

Образ корабля имеет для Бодлера огромный смысл. Вот как об этом говорит В. Беньямин: «Колебаться между крайностями, получив привилегию, подобающую кораблям. Их изображение возникает там, где речь заходит о его глубинном, потаенном и парадоксальном идеале: быть несомым великой стихией, найти в ней успокоение».⁸ Сам Ш. Бодлер в «Фейерверках» написал следующее: «Эти большие и прекрасные корабли, чуть заметно покачивающиеся (переваливающиеся с боку на бок) на водной глади, эти могучие корабли всем своим видом говорят, что им здесь нечего делать, что они тоскуют и словно спрашивают нас на языке немых: когда же мы пустимся в путь навстречу счастью?»⁹ Бодлер сравнивает героя-поэта с кораблями. Свобода мысли, сила героя не находят применения в современной жизни. Они ставят героя, подобно кораблям, на причал тихой гавани. Герой предстает как денди.¹⁰ Бодлер рассматривал дендизм как «последний взлет героики на фоне всеобщего упадка», который «подобен закату солнца: как

и гаснущее светило, он великолепен, лишен тепла и исполнен меланхолии».¹¹

Наиболее значительным приобретением Бодлера с точки зрения его отношений с социальной средой была, по нашему мнению, ненависть к пошлой мещанско-буржуазной действительности, питавшая его дендизм. Мы согласны с точкой зрения В. Мильчиной, по мнению которой дендизм Бодлера – это, прежде всего, этическая позиция.¹²

Ш. Бодлер видел свое призвание в поэзии, был из тех, у кого появляются идеи самые сложные и утонченные, кто видит вещи под несколько странным углом зрения, из всех образов их преимущественно поражают образы наиболее причудливые. По словам Т. Готье, «...там, где критики хотели видеть работу, усилие, преувеличение или искусственный пароксизм, там имело место только вполне свободное проявление личности. Его стихи, благоухающие как изысканные и редкие духи в прекрасно ограненных флаконах, давались ему не труднее, чем другому какое-нибудь общее место, дурно рифмованное».¹³

Т. Готье отмечает: «В противоположность несколько распущенным нравам артистов, Бодлер строго держался самых узких условий, и его вежливость доходила до такой чрезвычайности, что могла казаться деланной. Он взвешивал фразы, употреблял только самые изысканные выражения и некоторые слова произносил таким тоном, как будто бы желал их подчеркнуть и придать им таинственное значение: в его голосе слышались курсивы и заглавные буквы».¹⁴

Необходимо отметить, что «необычное», «фантастическое» и «искусственное» – элементы, выдающие тайное желание новшества. По словам Т. Готье, «Поэт «Цветов зла» любил то, что ошибочно называется стилем декаданса и есть не что иное, как искусство, <...> которое находит свое выражение в косых лучах заката дряхлеющих цивилизаций: стиль изобретательный, сложный, искусственный, полный изысканных оттенков, <...> усиливающийся 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...».¹⁵

Стихотворение Ш. Бодлера «Путешествие» из сборника «Цветы зла» вдохновляло следующие поколения поэтов, среди которых был и А. Рембо:

«Le Voyage»

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!

Si le ciel et la mer sont noir comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!
Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!¹⁶

«Путешествие»

Смерть, капитан седой! страдать нет больше силы!
Поднимем якорь наш! О Смерть! нам в путь пора!
Пусть черен свод небес, пусть море – как чернила,
В душе испытанной горит лучей игра!

Пролей же в сердце яд, он нас спасет от боли;
Наш мозг больной, о Смерть, горит в твоём огне,
И бездна нас влечет. Ад, Рай – не все равно ли?
Мы новый мир найдем в неизвестной глубине!¹⁷

А. Рембо (1854–1891) увидел этот «новый мир», который противоположен окружающему, манящий своей неизведанностью, и поэтически выразил его в стихотворении «Пьяный корабль» (1870). Н. Лютикова отмечает, что «источниками в работе поэту послужили книги, среди которых с наибольшей степенью вероятности могут быть названы «Приключения Артура Гордона Пима» Э. По, записки о плаваниях Д. Кука, а также сочинения Гюго, Ж. Верна, Бодлера и Шатобриана».¹⁸ М.В. Толмачев пишет, что «Ж. Муке видит источник заглавия стихотворения в заметке, помещенной в журнале «Le Magasin pittoresque» за сентябрь 1869 г. под названием «La Magubia». Здесь описывалось наблюдаемое у сицилийских берегов волнение моря под названием «magubia» («пьяное море»); французский перевод этого слова «mer ivre», приходившийся на конец страницы, мог сразу броситься в глаза Рембо».¹⁹

В «Пьяном корабле» представлено море Рембо, воплощение его мечты. Стихотворение построено вокруг одного главного образа – корабля. В образе корабля, потерявшего управление, представлен поэт, корабль – символ поэта. Поэт и корабль то существуют отдельно, то сливаются в единый образ:

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fin ices tapages,
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.²⁰

Когда, от бичевы освободившись, я
Поплыл по воле Рек, глухих и непогожих,
На крашенных столбах – мишени для копья –
Кончались моряки под вопли краснокожих.

Теперь я весь свой груз спустил бы задарма –
Фламандское зерно и английские ткани.

Пока на берегу шла эта кутерьма,
Я плыл, куда несло, забыв о капитане.

(Перевод Д. Самойлова)²¹

Образ пьяного корабля несет лирическую нагрузку и является метафорическим. Он может трактоваться по-разному благодаря символической нагрузке: «жизнь поэта – плаванье в безбрежном море, море поисков»; «хочу все познать, все пережить»; «жизнь человеческая подобна пьяному кораблю» и т. п.

Рембо играет цветовой гаммой, и цвет в «Пьяном корабле» находится в движении, в постоянных переходах: «Волна отмыла все следы блевоты и вина»; «мерцанье ледников»; «рассвет, что всполошен, как стая сизарей». Море и его переливы восхищают изменчивостью всех, кто его видел. У Рембо это свойство усиливается тем, что на изменчивое море поэт смотрит не одними и теми же глазами. Море наблюдает постоянно движущийся человек. Герой «поплыл по воле рек», затем он плыл «куда несло», наугад «влекомо морским теченьем», «то как пробка танцующая», наконец, «мальштремы слышавший за тридцать округ / И Бегемотов гон и стон из их утробы./» лирический герой потерял ощущение пространства.

По мнению З. Кирнозе, «такое наложение движения на движение не способствует уяснению логических связей между образами поэмы. Напротив, оно создает почти физическое представление головокругения, потерянности. Не случайно у Рембо это «Пьяный корабль». Но оно дает и ощущение сложности и многоцветности жизни и вместе с тем ее горестности и невыносимости, доведенное до такого лирического накала, когда рассудочный анализ становится крайне затруднительным».²²

Проблема понимания смысла поэмы Рембо остается открытой и привлекает внимание исследователей. П. Антокольский, ссылаясь на мнение одного из исследователей творчества Рембо, который пишет, что «Образы, созданные горячечной фантазией, облаченные в бессвязные словесные формы, наполняют такие его произведения, как «Пьяный корабль»...», считает, что «видимо, автор лекции не захотел (или не мог) внимательно прочитать «такие произведения» и оказался в плену буржуазных исследователей – планомерно и сознательно трактующих лучшие создания Рембо, как некий плод белой горячки».²³

Иной подход к пониманию смысла стихотворения у М. Жажояна, который говорит о том, что «Пьяный корабль» – это растянутое, модернистски растянутое время между неизбежно-

стью смерти и ее наступлением».²⁴ Безумное движение-бред, плавание-бред, видение галлюцинаций, невиданных пейзажей, – все это подтверждает мысль о том, что Рембо – «это непосредственный предшественник сюрреалистической эстетики».²⁵ Стихотворение «Пьяный корабль» заканчивается щемящей нотой тоски много пережившего человека по родине:

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Нет! Я хотел бы в ту Европу, где малыш
В пахучих сумерках перед канавкой сточной
Невольно загрузив и вслушиваясь в тишь,²⁶
За лодочкой следит, как мотылек непрочной.

Стихотворение «Пьяный корабль» называют пророческим. В нем Артур Рембо, возможно, предсказывал свою судьбу.

Особое место в творчестве другого поэта-символиста С. Малларме (1842–1898) занимает поэма «Бросок игральных костей» (1897), которая подчинена эстетическому принципу. Поэт построил художественный текст, используя в качестве единицы не стихотворение, не строку, а страницу. Малларме в Предисловии к поэме говорит о «литературных преимуществах, <...> заключенных в графическом отображении расстояний между словами или группами слов», которые «ускоряют или замедляют ритм произведения, делают его более отчетливым и образуют целокупное видение страницы... Сюжет появляется и мгновенно исчезает благодаря динамике изложения, подчиняясь дроблению магистральной фразы, обозначенной в заглавии».²⁷

В поэме «Бросок костей» отражена философско-эстетическая концепция Малларме. Материя подобна морской пучине, которая живет своей жизнью, вовлекает людей в бездну, кружит в водоворотах событий действительности, где не исключены и кораблекрушения. Человек предстает в образе корабля, который выбирает свой путь. Человек стоит перед выбором: погрузиться в многообразие действительности и в ней раствориться либо, находясь в состоянии «блуждания и беспокойства», попытаться проникнуть в тайну мирового бытия. Беспорядочный хаос в человеческом сознании (кораблекрушение) будет длиться до тех пор, пока автономное сочетание слов и выражений (мысли) не примет надлежащие формы и значения.

В мысли, а не в «случае», не в стихии поэт видит начало всего миропорядка. Философско-эстетический принцип Малларме представлен в конце поэмы в образе Созвездия.

«Ничто не будет иметь места, кроме места, – разве что, быть может, созвездие».²⁸ «Эта загадочная фраза, – пишет С.Н. Зенкин, – прописанная крупным шрифтом сквозь финальную часть поэмы, должна, видимо, выражать хрупкую, ненадежную победу над царством случайности, над аморфным и пустым пространством, превращаемым в «место». В этом-то пространстве и рассыпаются наудачу «звездочки» слов – кубики игральных костей. Хаотичной по видимости формой текста он добился адекватности формы и содержания, причем содержанием стала не хаотичность и бессмысленность мира, а <...> превращение хаоса в космос. Случайная россыпь поэтического текста не отменит Случая, но она создает в его пустом пространстве островок «места», островок бытия».²⁹

В символистском произведении «Бросок костей» жест метания костей, по мнению С.Н. Зенкина, «становится метафорой творчества поэта»³⁰: «Каждая мысль посылает нам Бросок Костей».³¹ «Азартная игра с мировым хаосом, позволяющая если не устранить его окончательно, то хотя бы отвоевать, отыграть у него участок упорядоченного космоса, – такова, по Малларме, миссия культурного героя, поэта».³²

Творчество С. Малларме связано с эстетической концепцией символизма. В нем С. Малларме утверждает абсолютную свободу слова, которое должно намекать на вещь, но не обозначать ее. В статье «О литературной эволюции» он пишет: «Называть предмет – значит на три четверти разрушить наслаждение от стихотворения – наслаждение, заключающееся в самом процессе постепенного и неспешного угадывания; подсказать с помощью намека – вот цель, вот идеал. Совершенное владение этим таинством как раз и создает символ...».³³ В статье «Кризис стиха» С. Малларме говорит о том, что «<...>Чистое творчество требует от поэта речевого самоустранения; поэт уступает инициативу словам, которые, сшибаясь друг с другом в силу своей разнородности, тем самым встают к жизни; посылая друг другу свет и взаимно отражая отблески, они вспыхивают...».³⁴

Творчество Ш. Бодлера, А. Рембо, С. Малларме, обогативших французскую литературу метафорическим образом корабля, во многом предопределило путь поэзии XX века.

Примечания

¹ Зенкин С.Н. Работы по французской литературе (19–20 вв.). – Екатеринбург: Уральский ун-т, 1999. – С. 61.

² Зенкин С.Н. // Там же. – С. 62.

³ Бодлер Ш. Салон 1859 года // Ш. Бодлер. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1997. – С. 711.

⁴ Бодлер Ш. Дневники. Мое обнаженное сердце // Ш. Бодлер. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники. – М.: Высш. шк., 1993. – С. 304.

⁵ Бодлер Ш. // Там же. – С. 418.

⁶ Baudelaire Ch. Oeuvres Complètes. Éditions Robert Laffont, S.A. – Paris, 1980. – P. 40.

⁷ Бодлер Ш. Цветы зла. Приглашение к путешествию // Ш. Бодлер. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1997. – С. 59.

⁸ Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // В. Беньямин. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – СПб.: Симпозиум, 2004. – С. 163.

⁹ Бодлер Ш. Фейерверки // Ш. Бодлер. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1997. – С. 410.

¹⁰ См. об этом подробнее: Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // В. Беньямин. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – СПб.: Симпозиум, 2004. – С. 164.

¹¹ Бодлер Ш. Поэт современной жизни. Денди // Ш. Бодлер. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. – С. 817.

¹² Мильчина В. Послесловие // Бодлер Ш. Об искусстве. – М., 1986. – С. 407.

¹³ Готье Т. Шарль Бодлер // Ш. Бодлер. Цветы зла. – Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2001. – С. 24.

¹⁴ Готье Т. // Там же. – С. 11–12.

¹⁵ Готье Т. // Там же. – С. 26–27.

¹⁶ Baudelaire Ch. Oeuvres Complètes. Éditions Robert Laffont, S.A. – Paris, 1980. – P. 100.

¹⁷ Бодлер Ш. Цветы зла. Путешествие // Ш. Бодлер. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1997. – С. 132.

¹⁸ Лютикова Н. Примечания // А. Рембо. Пьяный корабль. – СПб.: Терция, Кристалл, 1999. – С. 431.

¹⁹ Толмачев М.В. Комментарии // А. Рембо. Произведения (Поэтические произведения в стихах и прозе). – М.: Радуга, 1988. – С. 490.

²⁰ Рембо А. Пьяный корабль (Перевод Д. Самойлова) // А. Рембо. Произведения. – М.: Радуга, 1988. На французском языке с параллельным русским текстом. – С. 176.

²¹ ²⁰ Рембо А. // Там же. – С. 177.

²² Кирнозе З.И. Поэты-символисты. Поль Верлен и Артю Рембо // З.И. Кирнозе Страницы французской классики. – М.: Просвещение, 1992. – С. 192.

²³ Антокольский П. Артю Рембо // Рембо. Стихотворения. – М., 1960. – С. 24.

²⁴ Жажоян М. Пьяные корабли. Бодлер, Рембо, Гумилев, Бродский // Литературное обозрение. – 1997. – № 6. – С. 46.

²⁵ Андреев Л.Г. Сюрреализм. История. Теория. Практика. – М.: Гелеос, 2004. – С. 4.

²⁶ Рембо А. Пьяный корабль (Перевод Д. Самойлова) // А. Рембо. Произведения. – М.: Радуга, 1988. – С. 182–183.

²⁷ Малларме С. Бросок костей // Пер. с фр. М. Фрейдкина // П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме. Стихотворения. Проза. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. С. 545.

²⁸ Малларме С. Бросок костей // П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме. Стихотворения. Проза. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – С. 555–567.

²⁹ Зенкин С.Н. Культура как музей: Флобер и Малларме. Речевое самоубийство Поэта // С.Н. Зенкин. Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе. – М.: Российск. гос. Гуманит. ун-т, 2002. – С. 268.

³⁰ Зенкин С.Н. // Там же. – С. 268.

³¹ Малларме С. Бросок костей // П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме. Стихотворения. Проза. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. – С. 567.

³² Зенкин С.Н. Культура как музей: Флобер и Малларме. Речевое самоубийство Поэта // С.Н. Зенкин. Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе. – М.: Российск. гос. Гуманит. ун-т, 2002. – С. 268.

³³ Малларме С. О литературной эволюции // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М., 1993. – С. 425.

³⁴ Малларме С. Кризис стиха // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М., 1993. – С. 427.

Максимова Татьяна Михайловна,
ГОУВПО «Ивановский государственный энергетический университет имени В.И. Ленина»,
аспирант кафедры иностранных языков,
телефон (4932) 38-57-72.