

С. Г. Горбовская

## ФЛОРООБРАЗЫ С. МАЛЛАРМЕ: ОТ ПАРНАСА К СИМВОЛИЗМУ

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

В статье речь идет об одной из важных концепций творчества Стефана Малларме — «внутренних пейзажах». Для Малларме важно впечатление о деревьях, цветах и травах, воспоминание о пейзажах, а не сам пейзаж. Через картины «внутренней природы» поэт передает различные чувства, переживания своих героев. Флорообразы становятся символами, импрессионистическими картинами, не поддающимися четкому семантическому определению, что иллюстрирует стремление поэта к созданию его особой Книги, которую он писал на протяжении всей творческой жизни. Библиогр. 6 назв.

*Ключевые слова:* флорообразы, Малларме, символизм, внутренние пейзажи.

### FLOROOBRAZY S. MALLARME FROM PARNASSUS TO THE SYMBOLISM

S. G. Gorbovskaia

St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

In this article we are talking about one of the important concepts of creativity Stephane Mallarme, «internal landscapes». For Mallarme important impression of trees, flowers and grass, the memory of landscapes, not the scenery. Through paintings «inner nature» poet conveys different feelings, emotions of his characters. Floroobrazy become symbols, impressionist paintings, not giving a clear semantic definition that illustrates the poet's desire to create his special books that he wrote throughout the creative life. Refs 6.

*Keywords:* flora images, Mallarmé, symbolism, internal landscapes.

Флорообразы занимают важное место в поэзии Стефана Малларме. Природа притягивает внимание поэта не только с литературно-художественной точки зрения. На протяжении многих лет Малларме стремился осуществить свою мечту: разбить прекрасный сад вокруг загородного дома. Эта мечта воплотилась в жизнь, о чем можно узнать из переписки поэта 1872–1898 гг. с друзьями и родственниками. С 1870-х годов, когда Малларме переезжает в Париж на улицу Москвы, он берет в аренду небольшой домик в Вальвене, где разбивает сад, в котором сам ухаживает за цветами. К теме Малларме-садовника неоднократно обращались исследователи, сопоставляя мир его художественной флоры и садового мастерства<sup>1</sup>.

Однако к возможности аренды дома в пригороде Парижа он приходит лишь к 1870-м годам. Флорообразы в его творчестве делятся на две основные, хотя и достаточно условные, категории: 1) парнасского периода («Цветы», «Послеполуденный отдых Фавна»); 2) символистского периода, когда в таких стихотворениях, как «Иродиада», «Ветер с моря», «Устав от горького бездействия и лени...» возникают образы «задумчивого пейзажа», «внутреннего сада» и т.д. Важно отметить, что так называемый «парнасский период» Малларме лишь хронологически можно назвать парнасским. Хотя в ранние годы творчества Малларме испытывал влияние Гюте, Банвиля, Бодлера, о чем свидетельствует очерк «Литературная симфония»

<sup>1</sup> Внимание привлекают очерк американской исследовательницы В. Пузе-Дюзе «Сад Малларме: «сначала цветы»» (2011) и книга Ж.-П. Сартра «Малларме, ясность сознания и его темная сторона» (1979).

(«Symphonie littéraire», 1865), с самого начала он создает свою, новую, «иную» поэзию. Уже с 1860-х годов он начинает сложный путь к поиску Абсолюта и созданию совершенной Книги, над которой будет работать до конца своих дней. Малларме уже в полной мере подвержен влиянию модного в 1880–1890 гг. немецкому иррационализму. Публикации своих стихов, помимо тех, которые появились в сборниках «Современного Парнаса», он осуществляет ближе к 1890-м годам. Главное, что отличает Малларме от представителей парнасской школы, — это особый, импрессионистический подход к созданию образов и описанию поэтических сцен и пейзажей. Письмо его изначально таит в себе «темную», герметичную усложненность, которая не позволяет читателю с первой попытки проникнуть в суть текста. Образность Малларме, флорообразность в частности, поднимается на особый сверхчувственный, метафизический уровень.

Стихотворение «Цветы», связанное с флорообразностью Малларме периода «Парнаса», вошло в первый сборник 1866 г. По мнению Толмачева, именно это стихотворение подверглось острой иронической критике Рембо в поэме «Что говорят поэту о цветах» (в первую очередь, образы лилий и роз), ибо фитонимы, которые вводит в текст Малларме, кажутся Рембо банальными и морально устаревшими. Первая часть стихотворения действительно написана под впечатлением творчества Готье и Банвиля, в большей степени оно продолжает традицию «Эмалей и камней» Готье, его «Первую улыбку весны», «Симфонию в белом мажоре», а также флорообразную концепцию «Снежной симфонии» Банвиля и его «Сталактитов».

Но все ли так просто в этом стихотворении? Являются ли флорообразы этого произведения такими уж банальными? В. Пузе-Дюзе предполагает, что Малларме, перечисляя разные цветы в этом стихотворении, предлагает читателю составить букет по своему вкусу. С подобной точкой зрения можно согласиться только в том случае, если действительно рассматривать «Цветы» исключительно как произведение, написанное в стиле парнасской школы. В каком-то смысле это именно так. Форма стиха выполнена виртуозно, цветы, о которых идет речь, символически связаны с античностью. Но, несомненно, и в этом стихотворении, и в других, представленных в первом сборнике «Современный Парнас» («Окна», «Звонарь», «Ветер с моря»), Малларме выходит за рамки риторических штампов.

Он создает полотно, красками которого становятся не просто прекрасные цветы, но важные символы, которые представляют собой ту или иную эпоху, культурную традицию, стиль. «Цветы» — это не подражание парнасцам, это начало пути в сторону многозначного символа, в сторону Книги Малларме. Поэт обращается к высшему божеству, которое создало цветы земной культуры. В версии стихотворения, опубликованной в «Современном Парнасе», он обращается к Отцу (романтический образ Природы-Бога), в поздней версии — к Матери, к Святой Деве. Для французской религиозно-церковной традиции характерен образ Девы в цветах (*Notre-Dame en fleurs*): «*Notre dame, hosannah du jardin de nos limbes !*» (Богоматерь, хвала саду наших душ!), «*Ô Mère, qui créas en ton sein juste et fort, calices balançant la future fiole*» [1, р. 166–167] (О Мать, сотворившая в своем святом и мощном чреве чаши цветов, качающие в своих флаконах будущую жизнь). Деву нужно понимать не буквально как Деву Марию, а скорее как некий символ прародительницы, Матери всеобщей, Деву космическую, вечную, феномен различных культур: древнегреческой, ветхозаветной, христианской. Цветы в ее чреве — будущая жизнь человечества. Кроме того,

цветы в чреве божества, возвышающегося над миром, транслируют идею надреальности, сверхчувственных сфер, к которым стремится душа поэта.

Цветы, представляющие разные этапы культуры, отражают дохристианскую эпоху (лавр, гиацинт, мирт), Ветхий Завет (роза Иродиады) и христианство (белая лилия, символизирующая чистоту Девы Марии). Их нужно понимать как символы той или иной культурной традиции. *Гиацинт, лавр, мирт* — древнейшие символы-атрибуты, связанные с античной мифологией или историей. *Роза* в этом стихотворении выступает в облике Иродиады, прекрасной и коварной (роза с шипами). «*До слез белая лилия*» — цветок Девы Марии, образ, связанный с Новым Заветом и христианскими культовыми символами. Цветы, «рожденные во чреве» божества, — универсальные цветы всех земных культур и всех эпох.

Флорообраз, стоящий в стороне от общего списка «древних» цветов-символов, — *гладиолус*. Он связан с лебедем, имеющим для Малларме особое символическое значение. Лебедь — символ поэта, возвышающегося над низменными, тривиальными явлениями бытия. Связанность гладиолуса с лебедем (цветка, растущего у воды, с птицей, плавающей по воде), возможно, кроется в другом названии гладиолуса — шпажник или меч. Этот цветок по форме напоминает чернильное перо. Гладь воды — бумага, а лебедь — творческая сила, вдохновение, скользящее по ее глади. Гладиолус — это новый образ, имеющий отношение только к поэзии Малларме, которую поэт выстраивал с помощью условных знаков, почерпнутых из литературы или мифологии. Поэт стремится к тонкому, высокому, интеллектуальному и многозначному самовыражению.

Наконец, ключом к разгадке (или, наоборот, к усложненности) истинного смысла стихотворения и его направленности становится последняя строфа. Она адресована «уставшему поэту», для которого созданы особые цветы, из чьих лепестков будет изготовлен «бальзам смерти». В 1860-е годы Малларме находится под влиянием Бодлера, во многих стихотворениях этого периода подражает ему. Но образ «уставшего поэта» — здесь скорее обобщение, творческая личность, художник, живущий в разладе с миром, один из тех, кто Верленом скоро будет назван «*roètes maudits*» («проклятым поэтом»). «Цветы» становятся своеобразным гербарием символов, старых и новых, сборником примеров той красоты, которую искали люди разных времен. Для «нового поэта» Дева рождает новые чаши «больших цветов», хранящие в своих хрупких флаконах «смертельный бальзам», жестокую красоту нового времени.

Очевидно, что Малларме переходит в «Цветах» рамки Парнаса. Его флорообразы многозначны и сложны. Уже здесь чувствуется своеобразное колдовство поэта, его особое отношение к созданию стиха через недосказанность, герметичность, непроницаемость иносказания. Очевидно, что стихи, которые вошли в первый сборник «Парнаса», уже обладают идеей устремленности к «нездешним», неземным ценностям. Поэта позднее будут критиковать сами символисты за чрезмерную герметичность его стихов, будут называть «Клодом Моне в поэзии» за отсутствие логических переходов от одного образа к другому. Неудивительно, что достаточно быстро он теряет связь с парнасцами, которые приветствовали ясность изложения поэтических произведений, четкость и доступность смысла. За чрезмерную сложность стиха ему было отказано в публикации «Послеполуденного отдыха Фавна» в третьем сборнике «Современный Парнас». Между тем, «Послеполуденный отдых Фавна» (1865) — произведение, более всех отвечающее эстетическим принципам «Совре-

менного Парнаса». Эта эклога выполнена виртуозно с формальной точки зрения, а также имеет прямое отношение к античным сюжетам, которые приветствовались в объективной поэзии. Кроме того, Малларме хотел соединить в ней разные грани искусства — декламацию, музыку, танец, что развивало традицию поэтических балетов Готье. Возможно, стремление Малларме преодолеть внешнюю описательность, найти другой план изобразительности, а именно импрессионистский, вызвало непонимание А. Франса, который отверг эклогу для публикации в третьем сборнике.

Будучи во многом именно «парнасской» поэмой, «Послеполуденный отдыха Фавна» предлагает примеры флорообразов, которые трудно назвать символами или метафорами. Флора здесь иллюстративная или направленная на создание атмосферы. Она говорит о сюжетах живописи рококо, точнее, о фонах тех композиций, которые представлены на полотнах Буше, Ватто, Ланкре и других художников XVIII в. Малларме описывает хорошо знакомый сюжет о Фавне, наблюдающем за нимфами, но передает это несколько иначе, чем это было принято в «Парнасе». Он не описывает мифологическую сцену или сюжет картины, он проникает в грезы Фавна и передает его мысли, восприятие им как сна, так и условной реальности. Важную роль Малларме отводит описанию природы, это «внутренний или сновиденческий пейзаж», впечатление об окружающей озеро природе. Камыши, лилии, травы, розы; вдали виднеется роща. Сцена, казалось бы, передает идиллическую картину классического сюжета, но все раскрывается как-то иначе, не так, как обычно. Фавн, мечтая о нимфах, буквально передает впечатление о тех растениях, которые его окружают, о воде, воздухе, пролетающих птицах. Он все слышит и видит буквально. Все это пахнет и светится разными красками. Сам Фавн становится осязательным, реальным, читатель словно проникает в его сон, который кажется настолько буквальным, живым, что миф отступает и мечта оказывается реальностью. Феномены природы (растения, вода, лебедь), ее цвета, ароматы и звуки оживляют этот «внутренний пейзаж». Используя принцип чувственных «соответствий», соединяя его с импрессионистическим письмом, Малларме создает удивительный мир ожившего мифа.

Началом символизма Малларме считается поэма «Иродиада» («Poème de Hérodias», 1869), опубликованная впервые во втором сборнике «Современного Парнаса». В поэме уже достаточно определенно звучит особая поэтика Малларме, связанная с концепцией «несказанного» языка, усложняющего текст идеей «тайны», скрытого смысла. Но достаточно серьезным остается влияние Бодлера, в том числе и на флорообразы.

Иродиада изображена вне ее традиционного ракурса библейского персонажа, связанного с эпизодом о казни Иоанна Крестителя, а в ситуации, о которой очень бегло упоминается в Библии: она закончила дни в ссылке в Галлии в полном одиночестве. Малларме видит ее образ как «плод чистого воображения», как некий Абсолют или синтез красоты и зла. Возможно, этот образ — развитие темы бодлеровского Идеала, женщины прекрасной, жестокой и загадочной. Малларме сравнивает это «зло» со смертью, красота равна смерти: «Un baiser me tûrait / Si la beauté n'était la mort...»<sup>2</sup> [2, p. 56]<sup>2</sup> («Я умереть могла, когда бы Красота // Не означала Смерть...»). Сама Иродиада сравнивается с цветком: «Triste fleur qui croît seule»

<sup>2</sup> Произведения С. Малларме в переводе Р. Дубровкина (см. [2, 3]).

(«Ты выросла одна, *цветок печальный мой...*»), «*Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!*» [2, p. 62] («Лишь для себя одной цвету в уединении»). Это дает основание полагать, что в образе Иродиады как «цветка зла» Малларме подразумевает «другую» красоту, странную, не видимую толпе (отсюда образ изгнанницы, узницы, отдаленной от мира). Стоит отметить также, что Иродиада сравнивается не просто с цветком, а с цветком, растущим в высокой башне, куда заточена Иродиада. Образ башни, имевший особое символическое значение в романтизме (Гюго), у Малларме удален от земного, приближен к идее метафизического предела Абсолюта, его башня парит над всем материальным. Иродиада как цветок продолжает развитие одного из центральных флорообразов Малларме — цветок, расцветший в небесах («Цветы», «Весеннее обновление»).

В связи с мотивом Идеала, иной красоты или красоты во зле, у Малларме возникает и целый ряд флорообразов, дополняющих образ Иродиады. Танец цветов зла, вихрь благоухания, впервые возникает в «заклинании» Кормилицы. Кормилица погружена в мысли и воспоминания. Тревожные образы прошлого и неопределенность настоящего сопровождаются ощущением аромата растений: лозы, алоэ, мирра, розы. Этот аромат оживляет страшные картины жертвоприношений, алых костров, некогда прекрасного, но заброшенного и разрушающегося дворца. Иллюстративная роль этих фитонимов перекликается с флорой «Послеполуденного сна Фавна», где сложный внутренний поток мыслей оживлен, сделан более доступным благодаря цвету и запаху растений.

Наконец, самым новым, символистским флорообразом «Иродиады» становится *водяная лилия* или *кувшинка*, о которой Иродиада вспоминает, как о ярком впечатлении ее прошлой жизни. Она — часть внутреннего пейзажа Иродиады: «*Les pâles lys qui sont en moi... Descendre à travers ma rêverie en silence*» [3, p. 43] («...так прежде рассыпала / Резные лепестки кувшинок, что всегда / Живут в душе моей мучительным узором...»). Лепестки белой кувшинки постепенно падают на гладь воды в фонтане. Этот символ отвечает той недоступности, многоплановости, которую Малларме хотел видеть в поэзии. Кувшинка как цветок, близкий по своему виду к лотосу, может символизировать саму Иродиаду, как царственный цветок, распутившийся посреди холодной воды. Жестокая красота посреди равнодушного мира. Опавшие лепестки говорят о том, что время проходит для всех, все остается в прошлом, все цветет временно. Распадающаяся на лепестки кувшинка перекликается с другим важным символом «Иродиады» — умирающим лебедем, растерявшим свое оперение. Эта картина может говорить о некоей творческой силе, о красоте, которую теряет стареющая Иродиада, взывающая к прошлому, оплакивающая свои навсегда исчезнувшие дни молодости. Нельзя не сопоставить эту картину со знаменитой сценой разговора Инфанта с кормилицей в стихотворении Гюго «Роза Инфанта». Малларме, возможно, проводит параллель между двумя героинями, властными и жестокими. В стихотворении Гюго ветер рассыпает розу по фонтану, показывая Инфанте, что лишь Природа и Бог вершат человеческие судьбы. Иродиада же Малларме сама срывала лепестки с кувшинки когда-то давно, во дворце Ирода: она чувствовала себя вершительницей судеб, а теперь эти лепестки остались лишь воспоминанием.

Уже в «Иродиаде» и в «Послеполуденном отдыхе Фавна» Малларме создает образ «внутреннего пейзажа» или «внутреннего сада». Так же, как и у Верлена, — это сон, греза, мечта. Малларме не показывает реальность напрямую, а передает впечат-

ление о ней, отражение мира, а не мир как таковой в сознании или грезах персонажа. В «Иродиаде» описание сада соответствует впечатлению самого Малларме от «природы» в поэзии Бодлера. В «Литературной симфонии» Малларме сопоставляет поэзию автора «Цветов зла» с «искусственным» (металлическим, каменным, огненным) пейзажем: «*Mon Baudelaire à peine ouvert, je suis attiré dans un paysage surprenant... je vois de mornes bassins disposés comme les plates-bandes d'un éternel jardin: dans le granit noir de leurs bords, enchâssant les pierres précieuses de l'Inde, dort une eau morte et métallique...*» [4, p. 57–58]. «Едва я открываю моего Бодлера, как тут же погружаюсь в удивительный пейзаж... я вижу мрачные бассейны, используемые в качестве грядок в вечном саду: в черном граните их рамок, инкрустированных драгоценными камнями Индии, в тяжелых медных фонтанах, сверкающих грустным светом странных и грациозных лучей, спит мертвая металлическая вода» (пер. С. Г. Горбовской). Примерно тот же пейзаж Малларме создает в «Иродиаде». Царевна мечтает и вспоминает о садах рубинов, золота, камней, зеркал, ее преследуют ароматы и различные свечения, она грезит о планете Веспер, где нет солнца, где все иначе. Этот пейзаж, сосредоточение знаков, как цветочных, так и звуковых, геометрических, связанных с запахами и природными стихиями, превращает поэму в удивительный мир образов, которые заставляют читателя бесконечно разгадывать себя и, одновременно, подниматься как можно выше — над материальной реальностью.

В других стихотворениях, как 1860-х годов, так и более позднего периода, С. Малларме описывает впечатления, которые можно назвать личными. Он показывает реальность через себя, рисует флору и фауну как мир внутренней природы. И эта природа уже не искусственная, а вполне реальная, хотя и переданная не буквально, а как наблюдение за своими душевными переживаниями через образы природы. Речь идет, прежде всего, о стихотворениях «Ветер с моря», «Устав от горького бездействия и лени...», «Явление» и «Весеннее обновление». В этих произведениях отражены меланхоличное, грустное состояние поэта, его психологический надлом, поиск идеала, к которому он стремится, преодолевая серую оболочку действительности. Картины «внутренних размышлений» оживлены самыми разными фитонимами: от листы и травы до цветов, нарисованных кистью художника.

В стихотворении «Устав от горького бездействия и лени...» Малларме пытается приоткрыть завесу своего внутреннего мира, процесс перемещения из сферы реальности в мир творческий. Он переходит в некое «иное» состояние, в данном случае в тело китайского художника, в мир его рисунков на фарфоровой чашке. Китай — не случайная параллель. Во второй половине XIX в. образ китайского или японского сада (пейзажа) был в большой моде. Многие разбивали сады в азиатском стиле (сад Живерни Клода Моне), японские и китайские мотивы нашли отражение в европейской архитектуре второй половины XIX в., в изготовлении посуды, в живописи импрессионизма и символизма. Интерес этот подпитывался во многом страстью европейцев к путешествиям, а также интересом к живописи рококо, одной из самых популярных ветвей которого был стиль «шинуазри», или китайщина («Китайский сад» Ф. Буше). Малларме, увлекающегося садами и растениеводством, эта тема привлекала своей тонкой, загадочной азиатской красотой, недоступностью быстрого восприятия. Она отвечала его стремлению к изысканной, интеллектуальной условности стиха. Сопоставление себя именно с китайским художником говорит

о восприятии Малларме себя как тонкого волшебника или кого-то вроде восточного мудреца, говорящего загадками или символами.

Центральный фитоним стихотворения «Устав от горького бездействия и лени...» — «une bizarre fleur» («странный цветок»), который художник выводит на «снежно-белой чашке»; запах цветка уводит в детство художника, напоминает о далеких днях, о «забытых садах юности». Слово «bizarre» еще раз отсылает к Бодлеру, к его красоте, которая «всегда странная» («le beau est toujours bizarre»). «Странный цветок» — аллюзия на «цветы зла», также на живописность флоры в поэзии Готье. Благодаря цветку, центру пейзажа, погружающему в воспоминания, выводятся воскрешаемые в памяти лазурь неба, озеро, наконец, черные «реснички камышей». Цветок — сердце рисунка, его циферблат, символический портал перемещения в прошлое. С. Малларме, удаляясь от мира, скрываясь от людей в оболочке художника, рисует тайную красоту своей души, воспоминание детства, стремление запечатлеть Абсолют слияния человеческой души с природой.

На закрытость поэзии Малларме, на ее отчужденность от людей обращает внимание Ж.-П. Сартр, сопоставляя его творчество с Садам Веселья, обнесенным огромной стеной, из «Романа о Розе». «До Малларме слово было посредником между поэтом и читателем; отныне слово — это колонна безмолвия, цветущая посреди скрытого сада; если читатель лезет через стену этого сада, если он видит фонтаны, цветы и обнаженных женщин, нужно, чтобы он, прежде всего, почувствовал, что все это не принадлежит ему и собрано не для него» [5, p. 62].

В стихах 1860-х гг. возникает мотив скитания по полям, садам, паркам; эти пространства носят внутренний или душевный характер. Они наполнены и оживлены различными фитонимами, их ароматом, формой, видом и цветом. Стихотворения эти наполнены темой тоски о былых днях детства и юности, о тех людях, которых больше не было рядом. С. Малларме тосковал о матери, о сестре Марии, о себе самом в образе ребенка, о первых днях знакомства с женой и о первых признаниях в любви. Всего этого уже не было в настоящем. В новом мире он не находил тепла, он был растерян и словно неприкаянный странник бродил по темным полям своих внутренних пейзажей. В. Пузе-Дюзе отмечает, что в описании этих скитаний по полям и садам отразились два важнейших поэтических образа Малларме — «“chercheur” de plantes» («искателя растений») и «jardinier promeneur» («садовника-странника») [6]. Сам Малларме — поэт-садовник, ищущий растения (т. е. слова и образы) и культивирующий их (т. е. работающий над стихами).

Мотив «садовника-странника» звучит в стихотворении «Весеннее обновление». Малларме описывает путь (то ли реальный, то ли мысленный) по грязным, размытым полям, где еще видны островки снега, но жидкая земля уже давит на мозг своими испарениями. Поэт погружен в состояние поглощающей все усталости и скуки. Он еле держится на ногах, затем опускается в грязь и еще отчетливее чувствует аромат земли, запах пробуждающихся деревьев и цветов. Он называет весну «болезненной», прогнавшей трезвую, «лучезарную зиму». Но постепенно над ним, лежащим на размытой земле, восходит солнце, загорается лазурь неба и вспыхивают «расцветающие» птицы, птицы, похожие на цветы. Поэт ощущает обновление как в природе, так и душе. «Птицы-цветы» развивают образ цветов, «рожденных во чреве божества». Цветы в небесах, расцветающие в далеких сверхчувственных диа-

пазонах, передают идею устремленности поэта к познанию истины или абсолюта не через чувства, а через высшие духовные сферы.

То, что описывает Малларме в этом произведении, напоминает мучительный процесс творчества, поиск правильных слов, особых образов, утомление и страх перед ошибкой написать не так, как нужно. «Лучезарная зима» — это застывшие, оставшиеся в прошлом успехи; размытая грязь земли — неопределенность настоящего, неуверенность в правильности создания нового стиха; лазурь неба, солнце и цветущие птицы — радость новой удачи, ощущение того, что находишься на правильном пути, и стихотворение будет именно таким, каким его хочет видеть поэт. Лазурь и прекрасные цветы в небе — символы дороги к удивительной Книге, которую так сложно создавать.

Малларме слит с природой, он находит успокоение в ее знаках, он умеет читать эти знаки, инкрустировать их в текст своих стихов, словно драгоценные камни в золотое украшение. В стихотворении «Ветер с моря» возникает образ цветов «старых садов, отраженных твоими глазами», символизирующих прошлое, которое не способно привязать, остановить поэта на его пути к новой «экзотической природе», т. е. на пути к новой жизни и новой поэзии. В «Явлении» образы «спокойствия цветов, насыщенных парами», «белые рыдания, скользящие по лазури венчиков цветов», какими бы запутанными и сложными ни казались, говорят о душевных переживаниях поэта, пытающегося вспомнить образ возлюбленной. Ароматы, цвета, звуки явлений природы помогают оживить память, приносят успокоение. Поэт вспоминает о моменте первой встречи с любимой всё — от ее особенной светящейся «волшебной шляпки» до удивительных цветов в ее руках: «blancs bouquets d'étoiles parfumées» («белоснежный букет ароматных звезд»).

Как известно, творчество Малларме 1870–1880-х годов отличается наиболее сложными стихами. Флорообразы в этих произведениях становятся все более недоступными для быстрого восприятия. Один из самых «темных» стихов относится к 1885 г. — «Белая кувшинка» («Le Nénuphar Blanc»). Оно вошло в сборник «Стихи и проза» 1893 г. Малларме описывает утреннюю летнюю прогулку на лодке недалеко от живописного берега, где живет некая дама, которой поэт должен нанести визит вежливости. Постепенно картина расплывается, растворяется под воздействием солнца, нагромождения красок летних растений, плеска и сверкания воды. Картина постоянно меняет свою суть: то поэт напоминает Фавна, предающегося послеполуночному сну о нимфах, то он мечтатель, силящийся вспомнить под воздействием летних ароматов трав, воды тростника прекрасную даму, которая живет на этих берегах. Дама оказывается белой кувшинкой на воде, которую поэт мысленно срывает и медленно увозит впечатление о ней на своей лодке.

Стихотворение пронизано духом импрессионизма, вдохновлено живописью К. Моне и его «Кувшинками», также сюжетом «Офелии» Рембо. Оно рождает множество ассоциаций и догадок. Возможно, Малларме говорит о некоем женском идеале, возможно, — это отголосок, эхо образа одинокой Иродиады с кувшинкой над фонтаном во дворце Ирода. Сама структура стихотворения приближается к самому «странному» из стихотворений Малларме — «Бросок игральных костей никогда не упразднит Случая» (1897). Стихотворение «Белая кувшинка» поделено на небольшие абзацы, неожиданно прерываемые строчками отдельных высказываний поэта. Вербально Малларме стремится передать импрессионистическую манеру нанесения

крупных выразительных мазков на полотно. При близком расстоянии все кажется бессмысленным, запутанным, лишь издали можно разглядеть цельную картину «белых кувшинок». Идея подобных картин, видимо, скрывалась в создании совершенного искусства, оторванного от материальной реальности, существующего лишь в глубинах тонкого и недоступного посторонним — внутреннего мира поэта.

Поэзия С. Малларме, ее неоднозначные, «темные» иносказания получают свое развитие в позднем символизме и найдут отражение в поэзии и прозе начала XX в. Флорообразы станут сложнее, многозначнее, возникнет концепция перехода в прошлое, в мир воспоминаний через аромат, цвет, вид растения. Эту идею подхватит М. Пруст в «Поисках утраченного времени» в образе катлей, боярышника, водяных растений.

### Литература

1. *Mallarmé S. Fleurs // Le Parnasse contemporain: Recueil de vers nouveaux.* Paris: Slatkine Reprints, 1971.
2. *Mallarmé S. Poésies.* Paris: Nouvelle Revue française, 1914.
3. *Mallarmé S. Les Poésies de Stephane Mallarmé.* Paris: La Revue indépendante, 1887.
4. *Mallarmé S. Charles Baudelaire. Symphonie littéraire // L'Artiste.* 1 février. 1865.
5. *Sartre J.-P. Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre.* Paris: Gallimard, 1986.
6. *Pouzet-Duzer V. Le jardin Mallarmé: «les fleurs d'abord» // Projet de paysage.* URL:[http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le\\_jardin\\_mallarme\\_les\\_fleurs\\_d\\_abord](http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_jardin_mallarme_les_fleurs_d_abord) (дата обращения: 05.12.2013).

Статья поступила в редакцию 18 декабря 2013 г.

### Контактная информация

*Горбовская Светлана Глебовна* — кандидат филологических наук, доцент; vard\_05@mail.ru  
*Gorbovskaia Svetlana G.* — Candidate of Philology, Associate Professor; vard\_05@mail.ru