

ная сторона возвышенного, как субъективный принцип искажения действительности, и если мы сравним технику создания гротеска в этом произведении с ранними романами Смоллетта, то увидим, что гротеск переносится в область душевных переживаний.

<sup>1</sup> «Остранение» — термин ОПОЯЗа, от слова «странный». См.: Зунделович Я. Поэтика гротеска.— В кн.: Проблемы поэтики.— М.— Л., 1929.

<sup>2</sup> Елистратова А. А. Смоллетт и просветительский реалистический роман второй половины XVIII века.— В кн.: История английской литературы.— М.— Л., 1945, т. I, вып. второй, с. 449.

<sup>3</sup> Тураев С. В. От Просвещения к романтизму.— М., 1983, с. 8.

<sup>4</sup> Smollett T. The Adventures of Ferdinand, Count Fathom. In 2 v.— L., n. d., p. VII. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страниц в скобках.

<sup>5</sup> Берк Э. Философские исследования о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного.— М., 1979, с. 89, 72.

<sup>6</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.— М., 1965, с. 48.

<sup>7</sup> Соловьева Н. А. Английский предромантизм и формирование романтического метода.— М., 1984, с. 44.

С. В. ЛОГИШ

### ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ В ПОЭЗИИ ПОЛЯ ВЕРЛЕНА

Полю Верлену, один из крупнейших французских поэтов XIX века, прошел сложный творческий путь от романтизма через парнасскую школу, реализм и импрессионизм к символизму. На протяжении длительного периода как в зарубежном, так и в советском литературоведении поэзия Верлена анализировалась как символистская. Однако целый ряд явлений в художественной практике поэта позволяет говорить об использовании им метода литературного импрессионизма. Среди немногочисленной литературы по данной проблеме следует отметить исследование Л. Г. Андреева<sup>1</sup>, который впервые в отечественном литературоведении дал определение импрессионизма как литературного метода и наметил его основные черты в поэзии Верлена.

Важное значение для понимания роли и места поэтического пейзажа в общей системе художественных форм и средств литературного импрессионизма имеет анализ его структуры. Структура поэтического пейзажа, техника словесного «мазка» в наибольшей степени позволяют говорить о близости творческого метода Верлена манере художников-импрессионистов. В пейзажах сборника «Сатурнические стихотворения» наблюдается четкость контуров природного мира. Взгляд поэта скользит по небу, на котором видна луна, потом опускается на луг и болота, различает отдельные деревья и, наконец, от их верхушек опять поднимается к небу. Так построено стихотворение «Час пастуха». Примерно такая же композиция стихотворения «Сентиментальная прогулка». По утверждению Ж. Зайеда, автора обстоятельного исследования о формировании Верлена как поэта, многие пейзажи раннего периода его творчества близки гравюре, и «это именно тот вид художественного творчества, который оставил наиболее ощутимые следы в его юношеских стихотворениях»<sup>2</sup>.

«Галантные празднества» несут на себе отпечаток живописи XVIII века. Созерцая полотна художников, размышляя над ними, поэт по-своему «переживает» те ситуации, которые увидел у Ватто, Фрагонара или Грёза; и «между ними и его глазами нет другого экрана, кроме счастливой грусти, которая не затуманивает контуры и не искажает черты»<sup>3</sup>. Пейзаж в данном сборнике строится в таком же порядке, как и в «Сатурнических стихотворениях». Структура пейзажной зарисовки «Средь необозримо унылой равнины...» из сборника «Романсы без слов» близка стихотворениям упомянутых сборников. Вначале изображается «фон» (la plaine, le ciel, des fôrets — равнина, небо, леса), затем происходит де-

тализация (*la neige, la lune, des chênes* — снег, луна, дубы). Однако определения, которые сопутствуют и предметам фона, и объектам переднего плана (*interminable, incertain* — бесконечный, неясный), ослабляют четкость контуров всей поэтической зарисовки, она становится «нерезкой», размытой. Впечатлению зыбкости очертаний способствует также выражение «*on croirait voir*» («можно подумать, что видно»), вопросительная форма 5-й строфы, повторение 1-й и 2-й строф. Картина природы становится ирреальной, колеблющейся.

Стремление к «неточности» дает возможность создавать вибрирующую, подвижную границу между светом и тенью, между двумя разными цветами: «*le piano ... luit rose et gris vaguement*» (фортепьяно ... светится неясно розовым и серым.— Здесь и далее перевод наш.— С. Л.), «*la neige ... luit comme du sable*» (снег ... блестит, как песок), «*L'ombre des arbres dans la riviere embrumée Meurt comme de la fumée...*» (Деревьев тень в реке туманной Умирает, как из дыма) — («Забутые песенки», V, VIII, IX), — прием, характерный для импрессионизма в живописи.

В сборнике «Романсы без слов» нашел воплощение принцип нюансировки, о котором Верлен позже скажет в стихотворении «Поэтическое искусство». Изменяется структура пейзажной зарисовки; важен уже не сам пейзаж, а отдельные его объекты либо даже стороны этих объектов. Все подчинено впечатлению: глаз фиксирует только то, что помогает передать определенное настроение в момент творческого видения. Субъективизируя пейзаж, поэт соединяет его с настроением. В графике стихотворения «Это томительный экстаз...» происходит постоянное чередование элементов пейзажа и чувств; тот же процесс наблюдается в 1-й и 2-й строфах стихотворения «Плачется в сердце моем...».

В «Бельгийских пейзажах» («Валькур», «Шарлеруа») отчетливо прослеживается техника словесных «мазков»: короткий, динамичный стих, отсутствуют переносы. Обе миниатюры состоят практически из одних «нюансов»: в городском пейзаже поэта привлекают яркие краски, запахи, звуки. «Шарлеруа» представляет собой цепь зарисовок большого города, которые проносятся за окном движущегося поезда. Первая строфа повторяется, как бы обрамляя, кадрируя увиденную картину.

Рассмотрим импрессионистический пейзаж в поэзии Верлена с точки зрения пространственно-временной характеристики. В начале творчества, опираясь на концепцию пространственно-временных отношений, выработанную романтической и реалистической поэзией, Верлен использует «объективное» время. Ход событий, очередность их развертывания не зависят от лирического героя, существуют помимо его сознания. Наиболее удобной формой для выражения объективности времени, его «текучести» стали стихотворения, сюжетом которых является прогулка лирического героя («Парижский набросок», «Сентиментальная прогулка», «Парижский ноктюрн» из сб. «Сатурнические стихотворения»). Но уже в первом сборнике намечается тенденция к субъективизации временного процесса. Она отчетливо проявляется в тех пейзажных зарисовках, которые изображают мир сквозь призму чувств самого автора (повествование ведется от первого лица или же, чаще, используются безличные конструкции). Если в описанных выше примерах пейзаж изображается с некой позиции, включенной во временной процесс, изменяющейся согласно его законам, то уже в стихотворении «Закаты» заметно своеобразное отстранение, «выход» из времени. Авторское время сконцентрировано в одном мгновении, в одной точке, из которой поэт ведет описание раскрывающегося перед ним в своем собственном времени пейзажа. Это «собственно пейзажное» время нельзя назвать объективным, поскольку пейзаж изначально субъективен, его компонентами являются чувства (как это происходит, например, в большинстве стихотворений цикла «Забутые песенки» сб. «Романсы без слов»). Таким образом, возникает система двух времен: субъективное авторское время (часто сведенное до минимума, мгновения, как того требует мгновенность непо-

средственного восприятия) и субъективное время пейзажа. Эти времена могут существовать независимо друг от друга (цикл «Бельгийские пейзажи»), когда авторское «я» не присутствует формально в пейзаже. Но иногда автор оказывается вовлеченным в пейзаж и вынужден подчиняться законам действующего там времени (VI стих. сб. «Добрая песня», «Осенняя песня» сб. «Сатурнические стихотворения», I, II, III, V стих. «Забытых песенок»).

Интересно сопоставление сборников «Добрая песня» и «Романсы без слов» с точки зрения прерывности-непрерывности временного континуума. В «Доброй песне» время объективно и непрерывно. Каждый его отрезок наполнен мыслями и чувствами героя, ожиданием встречи с любимой. Каждое последующее стихотворение сборника воспринимается как продолжение предшествующего в общем временном потоке, который иногда приостанавливается воспоминаниями, портретной зарисовкой возлюбленной либо мечтами о будущем. Но в целом поток времени непрерывен и независимо от желания героя приближает момент встречи, что подтверждают и прямые ссылки в тексте («*Quinze longs jours encoze et plus de six semaines Déja*» — Еще пятнадцать долгих дней и больше двух недель Уже...).

Цикл «Бельгийские пейзажи» построен как описание путешествия. Но стихотворения, изображающие увиденное, — это мгновенные зарисовки, сиюминутные впечатления, не соотнесенные с общим временным потоком. Время каждой из них — это время восприятия. Поэт стремится преодолеть ход времени, остановить его в отдельном мгновении, опираясь, как и художники-импрессионисты, на быстроту и одновременность восприятия.

В тесной связи с субъективизацией реального мира в творчестве Верлена находятся и видоизменения художественного пространства. В сборнике «Сатурнические стихотворения» пространственная композиция пейзажа строится обычно из объектов природы («Марина», «Сентиментальная прогулка», «Час пастуха»); детальность зарисовки позволяет говорить о существовании границ пространства, его конечности (не случайно поэтому подробное описание фона и переднего плана в стихотворении «Час пастуха», конкретизация компонентов пейзажа в «Сентиментальной прогулке»). Пейзажи «Доброй песни» — это замкнутое пространство объективной природы, ограниченное уже самим взглядом героя, который перемещается в нем, ощущает его глубину и конечность. В «Галантных празднествах» пространство условно, как условны и герои, заимствованные из живописи XVIII века. Можно согласиться с теми исследователями творчества Верлена, которые считают, что этот сборник основывается не на реальной действительности, а на субъективном ее преломлении в произведениях искусства. Следовательно, условный мир «галантных празднеств» существует, будучи погруженным в такое же условное, субъективное пространство воображения поэта.

Верлен создает «пространство» собственных чувств и ощущений, которое способно существовать наряду с объективным универсумом реального мира. Их соединение (или же столкновение) можно проследить в сборнике «Романсы без слов». В цикле «Забытые песенки» указание на место действия, локальная соотнесенность изображаемого отсутствуют. Зыбкость, неопределенность пространственной среды возникает благодаря соединению объективного и субъективного. В большинстве пейзажей отсутствуют понятия «далекое» и «близкое». Изображаемое существует в некоем неопределенном измерении, не имеющем границ, но в то же время и не открытым.

В большинстве стихотворений сборника пространство лишено углубленности, перспективы. В «Бельгийских пейзажах» оно представляет собой лишь плоскость ощущений, в которой рождаются реминисценции внешнего мира; в «Акварелях» эти преломленные сознанием образы создают иную плоскость — плоскость символов. Таким образом, являясь порождением пространства воображения, это новое пространство вы-

тесняет его, становясь относительно самостоятельным, автономным. Перемещение объектов возможно в нем лишь как одновременное движение «туда-сюда», т. е. как некое колебание (ср. движение качелей в стихотворении «Я угадываю сквозь шепот...»). Пространство теряет свойство протяженности.

Итак, в импрессионистическом пейзаже Верлена по-новому раскрываются пространственно-временные соотношения объектов, оказавшихся во власти творческого воображения. Субъективное освоение этих категорий помогает поэту создать глубоко своеобразную атмосферу стихотворения, расширяет возможности лирической поэзии в целом.

Одной из характерных черт импрессионистической поэзии Верлена является определенная связь между звуком и цветом. Это явление не исчерпывается обилием цветowych эпитетов, способных создать в воображении читателя некую цветовую зрительную картину. В таком случае вначале происходит осмысление словесного материала, преломление его в сознании, которое, в свою очередь, направляет импульсы для создания цветового образа. Весь процесс выглядит примерно следующим образом: зрительное восприятие (чтение «про себя») — осмысление — создание цветового образа. Однако Верлен при создании своих стихотворений предполагает, видимо, в большей степени восприятие на слух, а не чтение глазами, т. е. процесс восприятия принимает несколько иную форму: слуховое восприятие (чтение вслух) — осмысление — создание цветового образа. Ведущую роль в этом процессе играет осмысление словесного материала. Иногда оно становится факультативным, обработка полученной информации происходит в подсознании. Определенные звуковые сочетания способны создавать зрительный образ; воспринимается не смысл, а звучание текста. «Синестезия» Верлена, как отмечал один из первых исследователей его творчества К. Кено, объясняется импрессионизмом и стремлением к неточности. Импрессионизм запрещает умственный анализ, который отделяет внешнее ощущение от внутренней реакции, чувство от личного вклада индивида в ощущение<sup>4</sup>.

Примером создания определенного настроения, в котором важную роль играет цвет, может служить стихотворение «Осенняя песня» из сборника «Сатурнические стихотворения». Обилие определенных звуковых сочетаний создает образ осенней природы, тусклых, поблекших красок, серого, затянутого тучами неба и т. п., помимо того, что вызывает ощущение тоски, уныния, безнадежности. С другой стороны, большое количество цветowych эпитетов в пейзажной лирике Верлена также говорит о том, что поэт ассоциировал определенный цвет с настроением и выражал эту связь в поэтической речи. Е. А. Соломарская установила, что наиболее частыми цветовыми определениями в поэзии Верлена являются «белый» («светлый, ясный») и «черный»<sup>5</sup>. Альфонс К. Кнаут провел детальный анализ соотношения звука и цвета в стихотворениях поэта<sup>6</sup>. Верлен очень широко использует символику цвета при описании настроения. Грусть, тоска, меланхолия выражаются чаще всего серым, черным или темным цветом. Так, серые или тусклые (blafard) краски доминируют в стихотворениях циклов «Грустные пейзажи» («Сентиментальная прогулка», «Час пастуха», «Соловей») и «Забутые песенки» (I, V, VIII, IX); черные, наряду с серыми, используются в «Галантных празднествах» при описании грустного осеннего вечера («Простодушные») или же для создания атмосферы таинственности, загадочности («Сентиментальный разговор»). Красный цвет также используется при описании меланхолии («fantômes vermeils» — «алые призраки» — в стихотворении «Сентиментальная прогулка»).

Белый, голубой, золотистый, розовый и красный цвета символизируют счастье, радость, добро. Светлый и голубой тона широко распространены в сборнике «Добрая песня», золотистый — в «Бельгийских пейзажах» и «Акварелях», розовый и красный в «Галантных празднествах». Однако следует отметить, что стихотворения, выражающие настроение, «пейзаж души», больше всего тяготеют к темным и приглушенным крас-

кам. Циклы «Бельгийские пейзажи» и «Акварели», в которых поэт вплотную приближается к технике живописи, воспроизводят пеструю гамму красок, но за ними не всегда угадывается авторское настроение. Цвет начинает приобретать самодовлеющее значение, превращается в абстрактный символ (стихотворение «Beams» (англ.) — «Сияние»).

Верлен часто использует параллелизм цвета и чувства. Так, определение «gris» (blême, laiteux) — серый (бледный, молочный) часто предлагает глагол «pleurer» (плакать) (стихотворения «Парижский набросок», «Сентиментальная прогулка», «Осенняя песня» и др.), «jaune», «violet» (желтый, фиолетовый) — «crier» (кричать); «silence» (тишина) — «obscurité» (темнота, мрак) (стихотворение «Соловей»), «jaune» (желтый) — «détoner» (взрываться) (стихотворение «Nevermore»).

Прямое соответствие между звуком и цветом можно обнаружить, например, в стихотворении «Под сурдинку» (сб. «Галантные празднества»): «le soir des chênes noirs tombera» — «voix de notre dés espoir, le rossignol chantera» (вечер черных дубов упадет — голос нашего отчаяния, соловей запоет). Черный обвал темноты плачет песней соловья. Удары по клавишам пианино в стихотворении «Целует клавиши хрупкая рука...» создают впечатление цвета: «le piano ... luit dans le soir rose et gris» (пианино ... светится вечером розово и серо). «Цвет и звук тогда вступают в причинную связь, — отмечает А. К. Кнаут, — если они влияют друг на друга, если почти непосредственным результатом этого влияния является их взаимное подобие»<sup>7</sup>.

Итак, мы рассмотрели некоторые важные особенности импрессионистического пейзажа на примере поэзии Верлена. «Размытая» структура поэтической зарисовки, субъективизация времени и пространства, взаимосвязь между звуком и цветом, — все эти факторы наряду с другими (создание «пейзажа души», повышенная экспрессивность словесного материала, расширение круга тем и образов) позволяют говорить о качественной новизне использования пейзажа в импрессионистическом произведении. Сочетая элементы романтизма и реализма, он содержал в себе «ростки символизации» и стал переходным этапом к пейзажу символизма.

<sup>1</sup> Андреев Л. Г. Импрессионизм. — М., 1980.

<sup>2</sup> Zayed Q. La formation littéraire de Verlaine. — Paris, 1970, p. 202.

<sup>3</sup> Martino P. Verlaine. — Paris, 1924, p. 60.

<sup>4</sup> См.: Cuénot Cl. Etat présent des études verlainiennes. — Paris, 1938, p. 91.

<sup>5</sup> Соломарская Е. А. «La chanson grise» П. Верлена (Об одном способе выражения подтекста в поэзии). — В кн.: Научные труды Киевского госуниверситета. — Киев, 1977, вып. 114.

<sup>6</sup> См.: Knauth Alfons K. Die poetische Bedeutung der Farbe in Verlaines Lyrik. — Bonn, 1966.

<sup>7</sup> Ibid., S. 188.