

На правах рукописи

ФЕДОТОВА Виолетта Евгеньевна

Становление импрессионизма в поэзии Поля Верлена

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Автореферат

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

Москва – 2004

Работа выполнена на кафедре зарубежных литератур и классической филологии
Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского

Научный руководитель:

доктор филологических наук,
профессор **Е.А. Петрова**

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук
Н.А. Соловьева

кандидат филологических наук
Е.Г. Петраш

Ведущая организация:

Московский Государственный
Педагогический Университет

Защита диссертации состоится «25» июня 2004 года на
заседании диссертационного совета Д 501.001.25 при Московском
государственном университете им. М.В. Ломоносова.

Адрес: 119992, Москва, В-234, Ленинские горы, МГУ им. М.В. Ломоносова,
1-й корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке МГУ

Автореферат разослан «06» мая 2004 года

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук,
доцент



А.В. Сергеев

1007-Н
4646

2376754

«Полю Верлен – первый во всемирной литературе поэт-импрессионист» (Брюсов 1911, С 32). – заявил еще в начале XX века В Брюсов – один из лучших в России интерпретаторов и переводчиков Верлена, связавший с открытиями французского поэта решение актуальных проблем русской поэзии.

Значение импрессионизма, представленного именем Верлена, и для французской словесности, переживавшей в последней трети XIX века переломный момент своей истории, также трудно переоценить. Неслучайно именно в связи с Верленом литературоведы обращаются к проблеме импрессионизма как одному из важнейших явлений во французской литературе последней трети XIX века, запечатлевшее движение времени (от романтизма к символизму).

Искусство Верлена многогранно. И все же избранный в диссертации аспект, связанный с импрессионизмом (точнее с проблемой становления импрессионизма) в творчестве Верлена, нам представляется особо значимым и перспективным в научном отношении. И поскольку сам процесс становления импрессионизма у Верлена со всей очевидностью выявляется в его первых четырех сборниках («Сатурнические стихотворения», «Галантные празднества», «Добрая песня», «Песни без слов»), на них сосредоточено основное внимание в нашей диссертации.

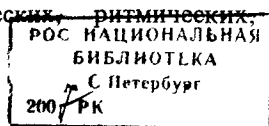
Первыми, кто по достоинству оценил новаторский характер поэзии Верлена (начиная с ранних стихотворений), были его современники (писатели и поэты – Жюль Леметр, Анатоль Франс и Реми де Гурмон), а также его друзья и соратники Верлена, публиковавшие книги о жизни и особенностях характера поэта, позволившие проникнуть в истоки его творческой индивидуальности (Эдмон Лепеллетье, Эрнест Делайе)

XX век открывают новую главу в истории изучения поэзии Верлена.

Именно в 20-30 годы появляются солидные монографические исследования (в частности, П. Мартино, К. Кено), предлагающие переключить основное внимание с биографии поэта на анализ его творчества, рассмотренного в литературно-эстетическом контексте эпохи и связанных с ней традиций предшествующих времен.

В эти годы французская критика начинает писать о тяготении верленовской поэзии (но лишь в связи со сборником «Песни без слов») к импрессионизму, направлению, характерному, прежде всего, для живописи и музыки.

В 50-70-е годы появляются новые серьезные литературоведческие труды о Верлене, раскрывающие разные стороны его творчества (Ж.-А. Борнека, Э. Циммерманн, Ж. Зайеда, А. Бенето, А. Виалья, О. Надаля, Л. Агеттана). Продолжая линию исследования, начатую в 30-е годы Клодом Кено, литературоведы стремятся более полно и разносторонне исследовать творчество Верлена, пытаются проникнуть в глубины его поэтического мира, раскрыть специфику стилистических, лексических, ритмических,



синтаксических и интонационных особенностей верленовского стиха. «Верлен нам кажется оригинальным, – замечает Жорж Зайед, – во многом: в индивидуальности его творчества. интерпретациях иностранных заимствований, в манере чувствовать, в его представлении о внешнем мире и в средствах поэтического выражения стиле, языке и просодии» [Zayed p.369].

Важнейшей вехой в истории исследований верленовского творчества стали во многом углубившие и скорректировавшие концепции французских литературоведов работы российских филологов: Н.И. Фалашова, Е.Г. Эткинда, Д.Д. Обломиевского, С.И. Великовского, Л.Г. Андреева, Г.К. Косикова.

Особое место среди этих работ занимает книга Л.Г. Андреева «Импрессионизм», где творчество Верлена органически вписано в контекст импрессионизма как важнейшего направления в искусстве последней трети XIX века.

Таким образом, к концу XX столетия литературоведение, как французское, так и наше отечественное, уже располагает достаточно солидным опытом изучения творческого наследия Верлена, в частности, его импрессионизма. Вместе с тем, следует констатировать, что одна из важнейших тем, связанных с проблемой становления импрессионизма, которая была бы прослежена на конкретном и последовательном анализе стихотворных сборников Верлена еще не стала предметом специального монографического исследования.

Научная новизна и актуальность настоящей диссертации и состоит в том, что это, по существу, первое в отечественном литературоведении специальное монографическое исследование, посвященное проблеме становления импрессионизма в лирике Поля Верлена (от самых ранних и не вполне самостоятельных сборников поэта к «Песням без слов»).

Главная цель работы (которая ни в коей мере не претендует на всеохватность в решении выдвинутой проблемы) – проследить зарождение импрессионизма в лирике раннего Верлена в «Сатурнических стихотворениях», его развитие в «Галантных празднествах» и «Доброй песне», завершившееся его окончательным утверждением в «Песнях без слов».

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

1. На материале «Сатурнических стихотворений» и ранних эссе поэта определить и исследовать значение и характер литературных влияний, испытываемых Верленом (романтизм, Парнас, Бодлер) в их соотношении с процессом становления импрессионизма в его творчестве, выявив тем самым истоки импрессионизма Верлена на примере стихотворений его первого сборника.

2 Проследить процесс развития импрессионизма в последующих сборниках поэта («Галантные празднества» и «Добрая песня») представляющих важный и необходимый этап на пути формирования импрессионизма «Песен без слов».

3. Детально проанализировать как итоговое сборник «Песни без слов», раскрыв сложный и неоднородный характер импрессионизма Верлена, определяющего неповторимое своеобразие каждого поэтического цикла сборника.

Центральным объектом комплексного литературоведческого анализа для нас явились, прежде всего, стихотворения первых четырех сборников Поля Верлена («Сатурнические стихотворения», «Галантные празднества», «Добрая песня», «Песни без слов»), а также причастные к ним прозаические произведения Верлена:

– автобиографические (“Исповедь”, “Автобиография”);

– критические, отражающие поэтические пристрастия Верлена и его отношения к отдельным художникам и их произведениям (начиная с ранних статей, например, “Шарль Бодлер” до “Проклятых поэтов”, “Героев сегодняшнего дня”);

– и так называемая «проза воображения» (“prose d’imagination” – “Записки вдовца”)

Кроме того, логика исследования потребовала привлечения к анализу и других поэтических источников, так или иначе причастных к первым сборникам Верлена (начиная с Шатобриана и Ламартина, и заканчивая Рембо), а также художественной прозы современников Верлена (в частности, «Искусство XVIII века» и «Дневники» бр. Гонкур).

Особую группу опорных материалов составили труды русских и французских ученых, в которых осмыслен литературный процесс во Франции XIX века, выявлены его главные особенности и закономерности, обозначены масштабы и соотношения школ и направлений.

Методология и методика настоящей работы ориентированы на комплексный анализ, предполагающий историко-литературный, биографический, структурный, семантический, стилистический аспекты изучения поэтических текстов Верлена в соответствии с поставленными задачами. Хотя в диссертации специально и не выделяются вопросы, связанные с теоретическими проблемами (традиции и новаторства, влияний и заимствований или поэтики и стихосложения), методологическую основу составили для нас труды известных ученых В. Жирмунского, Ю. Лотмана, А.С. Бушмина, В. Виноградова, Б. Ларина, Е. Эткинда, М. Гаспарова, Л. Гинзбург.

Научно-практическая значимость работы определяется возможностью использования материалов диссертации при изучении позднего творчества П.Верлена и также влияний его творчества в целом на поэзию XX века. Результаты работы могут быть использованы в учебных курсах по

зарубежной литературе XIX века и рубежа веков (XIX-XX веков), а также в спецкурсах по французской литературе и поэзии

Апробация материалов настоящей работы осуществлялась в следующих докладах, представленных на конференции молодых ученых Саратовского Государственного Университета: «Верлен-импрессионист (опыт анализа одного стихотворения)» (2001), «Зеркало в пространстве «пейзажа души» П. Верлена» (2003), а также в выступлении на Международной научной конференции в Санкт-Петербургском Государственном Университете со специальным сообщением на тему: «Валерий Брюсов и Поль Верлен» (2003).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения; Главы 1 «Годы учения». *Первые опыты импрессионистической поэзии («Сатурнические стихотворения»)*; Главы 2 «Развитие импрессионизма в поэзии Верлена («Галантные празднества» и «Добрая песня»); Главы 3 «Песни без слов» как итог становления импрессионизма Верлена»; Заключения; Библиографии.

Содержание работы.

Во Введении обосновывается выбор темы диссертации, ее актуальность и новизна, освещается степень изученности проблем, поставленных в диссертации, дается краткий обзор работ российских и зарубежных литературоведов, посвященных Верлену, определяется цель, задачи и структура работы.

В первой главе «Годы учения». *Первые опыты импрессионистической поэзии («Сатурнические стихотворения»)* основное внимание сосредоточено на изучении первых образцов импрессионистического стиля в сборнике «Сатурнические стихотворения» и определении тех литературных истоков, которые существенным образом повлияли на формирование оригинальной поэзии Верлена. Как известно, будущий поэт-импрессионист начинает свой творческий путь в 1860-е годы в группе «Современный Парнас», благодаря которой он оказывается в эпицентре главных токов французской поэзии второй половины XIX века, испытав на себе влияние поэзии не только собственно парнасской (Готье, Леконт де Лиля, Банвиля), но и бодлеровской, преодолевшей воздействие «языческой школы». Именно в этот период Верлен публикует свои первые поэтические произведения, вошедшие затем в «Сатурнические стихотворения». В первом же стихотворении «Пролог», написанного в духе парнасцев, поэт намечает весь спектр своих эстетических пристрастий, поэтизируя героическую историю Индии и Древней Греции, упиваясь чистотой природы и целомудрием Богов. Он отказывается от современной действительности в пользу служения Красоте, идеалами которой являются порядок, ясность и гармония античности.

Особенно существенным влияние Парнаса обнаруживает себя в стихотворениях цикла «Капризы», в которых находят свое воплощение как традиционные парнасские темы (времена Средневековья, Возрождения и

«восточные могилы», изображение предметов искусства, стихотворения о любви). так и приемы письма .

Безусловно Верлен – один из самых ярких поэтов Парнаса. преданно и самозабвенно следовавший законам «искусства для искусства» В «Капризах» он «бесстрастно» создает величественные (Филипп II и Цезарь Борджиа) и холодные, отстраненные (героини «женских» стихотворений) выразительные и скульптурно четкие образы, отказываясь от живой реальности в пользу искусственных идеалов совершенной Красоты. Отстраненность взгляда, описательность повествования, тщательные и детальные изображения объектов и героев, «нарисованных» «величавыми» фразами, красочность и живописность поэтического языка, обилие имен собственных, употребление «непривычной» лексики (экзотизмы, поэтизмы .) – приметы «объективной» поэзии, научившей Верлена «живописать» словом и прекрасно владеть техникой стиха.

Парнасские произведения Верлена отличаются тщательностью отделки, отточенностью ритмов и рифм, строгой техникой стиха, почти педантичной работой с его формой, изысканностью стихотворного рисунка и благозвучием. В тоже время, очевидно, что Парнас не мог не привлечь Верлена умением живописать словом. Произведения цикла «Капризы» даже в самых статичных образах и бесстрастных зарисовках характеризует особая живописная парнасская свежесть и красочность, богатая цветовая гамма, разнообразие красок и насыщенность тонов. Однако, исследователи творчества Верлена справедливо отмечают, что ни один из поэтов «молодого» поколения не был с такой же силой предан заветам «старших» парнасцев, с какой впоследствии их отрицал¹. Парнас, как и Бодлер, сыграли значительную роль в становлении художественного мастерства Верлена, и через приобщение к кропотливому труду, требовательному отношению к своим творениям помогли молодому поэту понять себя и попытаться найти собственный оригинальный поэтический стиль, позже оформившийся во всей полноте как импрессионистический.

В цикле «Сатурнических стихов» «Офорты», где все еще ощущается связь с произведениями сторонников «искусства для искусства», проявляется и новый взгляд на реальность – попытка воссоздать в стихах в контрастных черно-белых тонах зримую действительность – живую природу, но стилизованную под офорт. «Офорты» являют собой переход от парнасских произведений «Капризов», не отличающихся особой самостоятельностью, к оригинальным верленовским импрессионистическим миниатюрам, составившим циклы «Меланхолия» и «Грустные пейзажи», имеющим особое значение в связи с проблемой становления импрессионизма в поэзии Верлена, а также к последующим сборникам поэта.

¹ См., например, П Мартино «Парнас и символизм»

Начиная с цикла «Меланхолия», в котором поэт обращается к новым темам и настроениям, меняется характер верленовской поэзии. Благодаря лирике Бодлера поэт открывает для себя область тончайших ощущений непознанные глубины собственной души и вместе с тем осваивает ту поэтическую технику, которая (при активизации, прежде всего, воображения поэта) способна выразить эти ощущения через впечатления от внешнего мира. С «двоемирием» Бодлера связано «двуединство» Верлена, характер взаимодействия обоих элементов которого и определяет эволюцию поэтического образа. Поэтому можно утверждать, что новая «импрессионистичность» лирики Верлена рождается из особенностей его восприятия искусства Бодлера.

Так и появляются знаменитые верленовские «Грустные пейзажи» – «жалобы души», цикл, вобравший в себя самые лучшие ранние зарисовки «сатурнического» поэта (словно завершённые отдельные полотна «грустной» галереи художника-импрессиониста). Здесь объединены первые истинно верленовские образцы, предвещающие будущие импрессионистические шедевры поэта и затмевающие его прежние холодные парнасские образы.

В верленовских «Грустных пейзажах» границы внутреннего и внешнего миров стираются. Действие лирических миниатюр, воплощенное «движением» реально существующих предметов и явлений – осенних листьев, ветра, солнца, неба, горизонта и т. д. – происходит в душе лирического героя. Сообразно законам внутреннего зрения, определенных Бодлером, организовано и существование воспоминаний верленовского цикла «Грустные пейзажи». Таким образом, наследуя особую романтическую чуткость к внутреннему миру человека и жизни природы, художник и музыкант Верлен в своих импрессионистических пейзажах, по существу, стирает границы между человеком и природой, создает принципиально новые поэтические образы. В результате мастерской игры отражений Верлену удалось «высветить» неуловимое. Впечатление становится сердцевиной, источником образности поэта-импрессиониста, а настроение – основной и главной идеей.

Неопределенность внутреннего состояния лирического героя Верлена, туманность ощущений стирают четкие границы физического мира, «опрокидывают» предметы и явления в живое пространство «пейзажа души», рождают музыку «невыразимых» чувств. Автор не описывает впечатление сего момента, а пробуждает его в сознании читателя, подсказывает, внушает, навеивает неподдающееся простому человеческому языку сложное состояние. Так и рождается в лирике Верлена «вызывающий впечатление» пейзаж. Музыка входит в плоть и кровь высказывания, размытого и вместе с тем особенно точного в богатстве подразумеваемых значений. Но она не просто обрамляет мысль, она сама есть мысль.

Новаторство поэта очевидно: неповторимый по магической красоте свечения импрессионистический образ верленовской меланхолической поэтики «переворачивает» традиционные «условности» своего литературного существования в пользу главенства сиюминутной «трудновыразимой» эмоции. И более схематично, акцент со слов, обозначающих предметы, переносится на слова, выражающие производимое ими впечатление.

Так, Поль Верлен нашел источник новой образности при перенесении смыслового ударения с главного слова, обозначающее само явление (существительное), на зависимое, передающее впечатление (прилагательное), которое производится явлением.

В создании яркой, запечатлевающейся и экспрессивной, то есть «говорящей» образности художнику помогает точность в выборе изобразительных средств. И этот развивающий воображение рецепт лаконичного использования лексики усовершенствован Верленом ради выражения глубоко личных и неповторимых состояний души, откровений сего момента. Действительно, поэту удается выразить тончайшие оттенки чувств и эмоций минимальными средствами. И при этом, лаконизм языкового материала и концентрация чувства, емкость художественного образа (например, осеннего листа) у Верлена неразделимо связаны с музыкальностью выражения «невыразимого», то есть в немалой степени функция передачи нюансов впечатления, что и является основной целью поэта, ложиться и на музыку стиха, его форму и соответствует его звучащей музыкальной гармонии.

Действенное совершенствование поэтического языка ощутимо не только в сравнении верленовской музыки стиха с романтической, но даже с бодлеровской. Заранее предугадываемые места бодлеровских рефренов становятся у Верлена более непредсказуемыми в своем поведении, оживляют музыку слова.

В таких шедеврах верленовской пейзажной лирики как «Закаты», «Мистические сумерки», «Сентиментальная прогулка», «Осенняя песня», «Соловей» появляется принципиально новый пейзаж, где главенствует впечатление, отодвигающее на второй план объекты материальной действительности. Пейзаж настроения характеризуется свободой ассоциативных связей, интенсивной метафоризацией, экспрессивностью образов и эпитетов, нарушением логики повествования (причинно-следственных связей), смешением объективного и субъективного. И все это в нерасторжимом единстве обогащающих друг друга компонентов. Верлен переосмысляет фундаментальные понятия бытия – пространство и время. Исчерпывающим для него становится масштаб личного чувствования. В стихотворении «Закаты» субъективизируется время, в стихотворении «Осенняя песня» – пространство (время здесь попросту отсутствует; это «пейзаж безвременья»).

Субъективизация кажущегося непосредственным ощущения, стремление закрепить «первичное», мгновенное впечатление, выбор отдельных предметов (даже деталей), наиболее подходящих для оптимального выражения эмоции, разуплотнение, «расфокусировка» поэтического изображения, в котором постепенно ослабляется связь с действительностью, его «фрагментарность», повышенная эмоциональность синэстетического восприятия, – все это пока еще на уровне отдельных элементов стиля «Грустных пейзажей», ломая традиционное представление о стихе, постепенно ведет Верлена к импрессионистической технике выражения.

Новое лирическое звучание, которое начали совершенствовать уже поздние французские романтики – Гюго, Банвиль, Готье, Бодлер и т.д. – у Верлена слагает музыку гиперболизированного чувства сумеречной тоски, неразрешимой внутренней трагедии, вся реальность которой сводится к мечте, грезе. Повышенный интерес к трагедии собственного существования, наполняя верленовское творчество токами потусторонней вечности, лишает его мудрого равновесия «я» и «мира» бодлеровской философии, обнаруживающей единый праязык, с помощью которого поэт постигает бытие. И все же именно обнаженно-болезненное восприятие действительности, отталкивающей Верлена своей пошлостью и серым унынием, сближает его с Бодлером. Особый бодлеровский «сплин» порождает утонченное искусство Верлена (часто не лишенное декадентского или символистского оттенка), в свою очередь как бы приоткрывающее перспективы дальнейшего развития французской лирики вплоть до символизма.

Очевидно, что наиболее ярко импрессионизм «Сатурнических стихотворений» представлен в так называемых «пейзажах души» – «Грустных пейзажах» -, выражающих то или иное эмоциональное состояние героя (например, «Закаты» и «Осенняя песня»).

Импрессионизм, пусть даже пока еще на уровне отдельных элементов стиля, зарождается в первом же сборнике Верлена в тот момент, когда он отказывается от парнасских идеалов в пользу бодлеровского искусства. Верлен перенимает не только меланхолическое жизненное отношение и минорную тональность его лирики, самобытные бодлеровские темы и мотивы (грустные пейзажи, урбанистические картины и изображение сложных, неоднозначных душевных состояний), но и способы выражения: прежде всего, способность соединять впечатление от внешнего мира с внутренними образами, а значит и различные возможности взаимодействия двух этих составляющих в поэтических «аналогиях» – сравнениях и метафорах; синестезия и соответствия Бодлера «мобилизируют» все чувственные способности поэта и с помощью воображения, казалось бы, помогают ему проникнуть в области, недоступные разуму, писать импрессионистично; «ворожащее», намекающее письмо Бодлера позволяет

Верлену «навеять». «внушить» труднопередаваемые неопределенные эмоции, а магический язык – прикоснуться к неизведанной и неисчерпаемой гайне Бесконечного. Бодлер «заражает» Верлена стремлением приблизить поэзию к музыке, синтезировать в слове возможности других видов искусств (музыки и живописи). Секрет неповторимой музыкальности его произведений заключается в детальных разработках звукового рисунка стиха («звукписи» – многочисленных аллитерациях и ассонансах, различных вариантах внутренней и внешней рифмы, в наибольшей степени до Верлена в XIX веке во Франции представленных в поэзии его парнасских учителей – Банвиля и Бодлера), в использовании бодлеровского «ворожащего» суггестивного письма.

Во второй главе «*Развитие импрессионизма в поэзии Верлена («Галантные празднества» и «Добрая песня»)*» изучается развитие импрессионизма в двух последующих сборниках Верлена.

Очевидно, что Верлен не первым из французских поэтов обратился к теме «галантной празднества». Она уже была характерна для французской романтической поэзии (Гюго, Банвиль, Готье). Весьма примечательно, что и сам Верлен в «Галантных празднествах» тоже не впервые обращается к этой теме. Уже в некоторых произведениях «Сатурнических стихотворений», в частности, в «Классической Вальпургиевой ночи», – обнаруживают себя идеи и настроения будущих «Галантных празднеств». Шабаш Вальпургиевой ночи, порожденный бредом хмельного поэта, «беснуется» в строго классическом пространстве версальского парка. «Классическая Вальпургиева ночь» – это уже своеобразное преддверие иного искусства, отличного от парнасского. Это уже многообещающее смешение фантастического, символического, музыкального, иронического.

Итак, обе обозначенные тенденции – это двойное преломление реальности сначала художниками XVIII века, а затем восприятием их искусства поэтом века XIX.

Необычность того, что получилось в результате замысловатой игры отражений, заключается в том, что Верлен, «разуплотняя» реальность, создал «туманными» разводами приглушенных тонов вполне осязаемую, детализированную картину придуманного, воображаемого мира.

Гармонично сосуществующие компоненты верленовского мира «Галантных празднеств» – свидетельствуют, безусловно, о целостности субъективного «прочтения» поэтом полотен Ватто, целостности перенесения всего «внешнего» мира художника XVIII века в воображаемое пространство новой жизнедеятельности.

Пейзаж Ватто – оптимальная форма выражений тех умонастроений, которые овладевали самим Верленом, вероятно, даже до знакомства с работами на тему «галантных празднеств». Стремление к созданию внутренне замкнутого, самодостаточного мира впервые находит у П. Верлена свое талантливое воплощение именно в пейзажной теме Ватто,

представившего в своих картинах «лирический, несравненный по тонкости, но ирреальный и тревожащий этой ирреальностью мир» [Кожина Е. 1971 С. 10-11].

Итак, в отличие от «Сатурнических стихотворений» «Галантные празднества» – это уже внешний мир, субъективированный в целом. П. Верлен сохраняет мечтательную красоту и лиризм, особую поэтичность легких и изящных, бестелесных фигурок персонажей Ватто и зыбкость, туманность паркового пейзажа. «Галантные празднества» П. Верлена – это не просто сборник отдельных стихотворений, а неделимое Целое, перенесенное в полном согласии с подлинником с полотен художников XVIII века. При более детальном рассмотрении и анализе полотен Ватто в их соотношении с верленовскими стихами можно даже предположить, что Верлен при создании своих «Галантных празднеств» пытается проникнуть в особенности живописного языка французского мастера XVIII века, в чем-то предвосхитившего художников XIX века. Безусловно, содержание диктует форму, и для передачи мимолетности, ускользающей изменчивости фантастического, ирреального мира Верлен использует специфические способности «луного света», преображающего каждый предмет, каждого героя изящных зарисовок.

Импрессионизм «Галантных празднеств» заключен в субъективизации восприятия, «кажимости», условности воображаемого мира; в особенностях художественного воплощения его ирреальности. Иными словами, здесь уже можно говорить о приближении еще большем, чем в «Сатурнических стихотворениях», к новой поэтической образности – импрессионизму.

В «Галантных празднествах» Верлена условность диктует особенности не только поэтического пространства, но и поэтического времени. Неслучайно воображаемые персонажи живут исключительно во время своих забав. Игра (во множестве ее проявлений в сборнике) – единственное условие «оживления» созданного поэтом мира. Это не реально существующая, а возможная, вероятная действительность. Отсюда и такая высокая ценность в ней той самой «кажимости», которая удачно обозначена Верленом в первых же строках сборника маленьким, но метким словом *quasi* («et quasi / Tristes sous leurs déguisements fantasques»).

В «Галантных празднествах» Верлен впервые с такой силой эмоции достигает проникновения в желанную, а оттого святую для каждого истинно французского поэта конца XIX века пограничную полуреальность, в которой слиты сон и явь. Вместе с тем, совершенно очевидно, что поэт существенно корректирует мировосприятие героев Ватто, сообщая персонажам своих празднеств чуждое их прообразам шопенгауэрское восприятие жизни, характерное для времени Верлена.

Однако при совсем новом прочувствовании изысканной темы, форма описания галантных празднеств все же остается классической формой П.

Верлена того периода – парнасской. Внешняя сторона произведений, их безукоризненная форма — наследие традиций Леконт де Лиля и Теофила Готье.

Самые прекрасные произведения сборника “Под сурдинку” и “К Климене”, далекие от темы «галантных празднеств», являющие собой образцы импрессионизма, приближают поэзию Верлена этого периода к его главному созданию – «Песням без слов» («*Mystiques barcarolles, / Romances sans paroles*») – таковы строки из стихотворения «К Климене»)

Верлена, уже имевшего серьезный опыт не только общения в кругах литературной богемы, но и собственного словотворчества, увлекают новые, еще неиспытанные, но уже открывающиеся взору заманчивые области поэзии. В поисках духовного смысла «синтетического» родного ему образа, переливающегося одновременно многими гранями – цветом, контуром, запахом, звуком Поль Верлен устремляется к новым горизонтам. И чем дальше он следует по пути «преодоления» вскормившей его идеи синтеза искусств, тем качественнее ему удастся постичь секрет владения новым поэтическим языком взаимодействия искусств, в чем юному поэту активно помогают законы «художественного воображения», великолепно апробированные в предыдущих верленовских сборниках – в «Сатурнических стихах» и в «Галантных празднествах». Личностная эмоция (в данном случае она имеет целый ряд родственных слов – переживание, чувство, впечатление, ощущение ...) становится сердцевинной поэтического механизма, центром круга, сконструированного из взаимообогащающих друг друга бесконечными индивидуальными ассоциативными переключками соответствий.

Этот путь восприятия мира в оригинальных эпизодах-зарисовках, так называемых «пейзажах души», возможен при подмене средств одного вида искусства другими. Художественное слово, как изначальная основа поэтического «общения», гостеприимно приветчает музыку и живопись, синтезирует различные виды искусств. Поэтому оно становится «полихудожественным», словно теряет свою изначальную функцию. П. Верлену удастся уже более в «Доброй песне» обнаружить возможности невербального общения человека с миром. В его «песнях» слово из повествовательного превращается в живописное, музыкальное, эмоциональное, пластическое, раздвигая скованные логикой границы человеческого сознания, дает жить свободному воображению, смелой ассоциации, и с помощью множественных комбинаций, получающихся в результате действий имеющихся в его арсенале средств, умеет выразить любую, даже самую сложную, неоднозначную эмоцию, облекая ее в сотворенный им поэтический образ, внушая читателю мудрую относительность и смысловую неоднозначность «пейзажного» мышления.

Предвещая, может быть, еще только на подсознательном уровне ощущений особый язык «Песен без слов», лирический герой уже в

многохарактерное пространство «Доброй песни» встраивает незначительные порции странных воображаемых сочетаний-отражений настойчиво намскающих на существование мира иного (IV, V), которые, однако, находят себя уместными даже в рамке совсем реалистического портрета (III). «Добрая песня» – это, действительно, «другая песня» по сравнению с обоими предыдущими сборниками Поля Верлена. Она выделяется не только весенней легкостью «полихудожественного» языка, которая обретается мастерством и опытом поэта, но и новым характером стихотворений. Большинство из них возвращают объективное время, лишенное прежних «галантных» условностей, открывают (за некоторым талантливым авангардным исключением) новое видение, выражают внешний мир в образах объективной природы, демонстрируя диапазон творческих перевоплощений Верлена. Здесь, конечно, не все так однозначно. Слова любовной песни звучат то в полусне, то явственно и даже напряженно. Пейзаж нарисован то в размытых тонах, в обычных для П. Верлена зыбкостях и туманностях, то в четких контурах и однозначных красках. Все же в целом, это первый сборник поэта, в котором мечта принимает «реально» существующие черты, «конкретные» очертания. Порою Матильда «Доброй песни» кажется полностью выдуманной Верленом. Словно это лишь идеал, а не реально существующая женщина. Оттого герой и наделяет свою возлюбленную абстрактными чертами, что приближает поэзию Верлена уже к символизму (XX).

Очевидно, что, верленовский поиск, начавшийся в «Сатурнических стихах» с увлечения романтизмом, парнасским искусством и Бодлером, продолженный экспериментами в зарисовках «Галантных празднеств», в портретах и пейзажах «Доброй песни», продемонстрировав широкий созидательный диапазон авторского мышления, явно ведет к импрессионизму «Песен без слов», утверждает сложность стиля и разнообразность творческой практики поэта.

В третьей главе «Песни без слов» как итог становления импрессионизма Верлена предлагается детальный анализ центрального сборника Верлена, в котором наиболее полно проявились специфические черты его литературного импрессионизма.

«Песни без слов» – творческая вершина Верлена – первое полное проявление его новой поэтики. Их оригинальность в каждом конкретном поэтическом проявлении относительна и индивидуальна. Если искусство «Забытых песенок» еще напоминает самые яркие образцы импрессионистической поэзии ранних верленовских сборников, знаменитые «пейзажи души», то поэзия следующих двух наиболее примечательных в этом отношении циклов «Бельгийских пейзажей» и «Акварелей» становится уже подобной живописи, смело сочетающей импрессионистические и символистские черты. То есть, чем больше автор

и его герой отдаляются от родных, уже знакомых пространств существования, тем необычнее и таинственнее становится поэзия

Первый цикл нового сборника отличается от остальных трех – «Бельгийских пейзажей», «Birds in the night», «Акварелей» Пейзажи «Забытых песенок» еще статичны. Их зыбкость и неопределенность прекрасно сочетаются с текучестью ритма, томностью того единственного мгновения восприятия, которое выбрано. Строки первого же произведения цикла – «Забытая песенка I» – как стрелы неумолимо устремляются к одному пространственно-временному центру существования – к душе. Существительные «Сœur», «œil», «âme» – ключевые слова всего сборника. Верленовская техника стиха способна совершенно отразить самые тонкие грани и малейшие нюансы того сокровенного чувства, что переживает в тот или другой момент лирический герой. Лишенное какой-либо поучительной, дидактической цели, искренняя и честная «забытая песенка» воспроизводит уникальное состояние, присутствующее в одной единственной точке воображаемого пространства. Ведь в сумме всех характеристик, которые его изображают и передают, оно – именно это состояние, переживаемое в данный момент в данном, почти оторванном от обыденной реальности художественном «пространстве чувств». Можно сказать, что наравне с реально существующим, объективным пространством герой создает субъективное, своеобразным бегством в которое он спасается от тягот внешнего мира. Он забывает обо всех его внутренних противоречиях, отдавая волю эмоции и настроению, пытаясь выразить на языке природы свои переживания.

Фраза становится краткой, теряет свою самостоятельную активность, из логически завершенной превращается в расплывчатую и незаконченную. Одна поэтическая строфа – одно движение кисти художника-импрессиониста, один живописный мазок. Верлен рисует не сам образ, а скорее свое отношение к нему, впечатление, которое он произвел, и которое вместе с тем совпало по интонационной окраске с внутренним ощущением героя. Верлен «расфокусировал зрение» как и подобает художнику-импрессионисту. В нечетком, неопределенном, переменчивом мире, залитом неясным светом, раскрашенном несмелыми нежными красками, можно только догадываться (deviner) о том, что есть в реальности тот или иной предмет. «Deviner» определяет суть замысла – свобода восприятия, неограниченность ассоциаций, полное смешение и нечеткость окружающего внешне и существующего внутри.

Объекты, изображаемые в «пространстве чувств», теряют четкость и весомость в силу неоднозначности, сложности эмоций, которые они выражают. «Нематериальность», призрачность поэтического мира как бы позволяет герою пребывать в «бессознательном» состоянии некоторой расслабленности, даже изнеможения, к которым он тяготеет. И, кроме того, значительно повышается роль самого одинокого лирического героя, и без

того затерянного в пространстве. Взгляд скользит от объекта к объекту, смешивает все увиденное, не конкретизируя, не уточняя, в «едином обмороке» (“dans une immense pâmoison”). в общем впечатлении Устанавливается единство между явлениями материального мира и процессами психического порядка. И, в конечном счете, впечатление поглощает того, кто его переживает, поглощает образ, который его несет

Верлен – пленник своего дара. Примечательно, что он поет свою «хмельную песню» («*Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville*») ни для кого и ни для чего. Но в трогательной исповеди отчаянной души поэтическое мастерство все же берет верх над непосредственностью выражения. Печаль передана не только самими словами и выражениями (*il pleure, un coeur qui s'ennuie, le chant de la pluie, ce deuil, mon coeur a tant de peine* и т. д.), которые несут в себе оттенок грусти, но и всем строем произведения, старательно обработанной внешней стороной стиха, его ритмом, плавным и скользящим, напоминающим нежную песню. Особое сочетание гласных [y] в словах *bruit, pluit, s'ennuie*, мягкий переход от неносовых гласных к носовым (*sa raison, trahison, sans haine*), удлинненное звучание гласных перед [r] (*il pleure dans mon coeur, cette langueur, ce coeur qui s'écœure*), повторения и внутренние рифмовки — все это создает эффект поразительного благозвучия, музыки слова, что, наверное, и является истинной трудностью при переводе. Достаточно редкий долгий гласный звуки [ø] неоднократно повторяется в стихотворении, а слово «сердце» по крайней мере один раз в каждой строфе. Ощущения монотонности дождя и физической неподвижности героя исходят из строения каждой строфы, представляющей собой замкнутый круг, где первое слово рифмуется с последним. Стиль письма рождает впечатление наивности, обнаженной нежности, не усложненных ни обвинениями, ни воспоминаниями, ни мечтами о будущем.

Известно высказывание Поля Валери о том, что Верлен – «организованный примитивист»². За кажущейся легкостью скольжения строки, за наивностью признаний скрывается именно та мудрость, без которой поэзия невозможна в принципе. Музыка и «сюжет» (если вообще можно применить это понятие к данной «забытой песенке») стихотворения сливаются в единое целое именно в тот момент, когда становятся речью. Ведь чувство, эмоция никогда не предшествуют своему поэтическому выражению, поэтому при чтении верленовского стихотворения создается ощущение, что оно родилось таким, какое оно есть, только что, в момент переживания. Все сливается в траурной песне – и мягкий, еле уловимый монотонный шум дождя, и боль человеческого сердца. «Плачется» и в осеннем городе, и в душе лирического героя. Грусть природы растворена в

² «Его «наивность» – это продуманный примитивизм, какого до него не знали, это примитивизм художника чрезвычайно умелого и отдающего себе отчет в том, что он делает». [Валери 2000 с. 236]

бескрайности душевного переживания. Каждый образ, каждый звук подчинен единому настроению. Слияние внешнего и внутреннего доведено до небывалой степени насыщения. И герой жалуется: «Дождит в моем сердце». «Il pleut» превращается в «Il pleure». нарушаются принятые грамматические формы, все содержание поэтического этюда оборачивается единой развернутой метафорой.

Необычайно тонко подобраны образы для передачи тоски человеческого сердца. Они, безусловно, порождены внутренним состоянием лирического героя. Верленовские образы предельно просты, они лишены описания: дождь — это всего лишь дождь, а сердце — это только сердце. Поэт играет не на живописных средствах языка, а на чувственных ассоциациях. Постигание всеми органами чувств явлений и предметов окружающей действительности, доставшееся еще от Бодлера внимание к произвольным эмоциональным состояниям, умение уловить мимолетное и быстротечное помогают Верлену «отыскать» близкие мотивы, выразить на языке природы тонкие капризы изнеженной души.

Герой не говорит прямо, что ему больно и плохо, он подсказывает, навеивает наполняющие его чувства через выбранные им, наиболее созвучные фонетико-синтаксические комбинации стиха, через образы. Суггестивное слово лишает описание смысловой четкости, однозначности, придавая изображению недосказанность, таинственность. «Грусть без причины» («Ce deuil est sans raison») — настроение данного момента, выражение чувства неуютного земного существования, подсудно связанное с тоской по Идеалу, по вземному Абсолюту. Чувство, не подвластное контролю, таинственное проявление Неизведанного. Душевные страдания человека являются проявлениями какой-то таинственной сути бытия. Герой не находит разумных объяснений неведомо откуда возникающим эмоциям, трудно уловимым, мимолетным ощущениям.

L'âme — душа, заявленная поэтом центром «пространства чувств», поражает своей неустойчивостью, зыбкостью. Единоприродность, слияние «души» и «вещи», субъективного и объективного, которое возможно теперь в «пространстве чувств» «Забывших песенок», — это неизбежное следствие внутреннего ощущения оторванности от изначального, чувство трагического достоинства бытия. Генетическая память провоцирует внутреннее напряжение.

«Пространство ощущений» пронизывают интуитивные авторские ассоциации, завязанные на подсознательном уровне связи на первый взгляд не похожих друг с другом, далеких по своей природе явлений. Оно вдохновлено откровенными фантазиями автора, все увереннее и смелее позволяющего себе смешивать между собой «смутные контуры» предметов объективной реальности в их безоговорочном подчинении настроениям и переживаниям одинокого лирического героя, который является в

стихотворениях не телесно, физически, а эмоционально. Его присутствие ощущается в подчиненности всего окружающего мира его внутреннему миру. И потому подвижны не только границы предметов, но и их цветовое решение. Характерная черта импрессионистической лирики Верлена — определенная связь между звуком, цветом и выражаемым эмоциональным состоянием в поэтическом тексте.

Сложные состояния души заставляют героя-одиночку отгораживать тонким и прозрачным защитным слоем сокровенное, поэтически сотворенное пространство пребывания от реальной действительности. Герою пока не хочется преодолевать трудности перехода из мира поэзии в мир обыденности. Он вполне «доволен» своим убежищем, поскольку все еще связан с Окружающим (но связь эта уже ослаблена). Герой учится искусству перевоплощения, сопричастности. Ему подвластно все в созданном им мире, где он Хозяин, Демиург, Маг.

Герой все больше удаляется от предметного мира. В первом стихотворении «Забывтых песенок» еще имело смысл объединяющее местоимение «мы» («Cette âme qui se lamente ... C'est la nôtre, n'est-ce pas?»), а в заключительном стихотворении цикла лирический герой лишается даже самых призрачных, туманных надежд на взаимность, на постоянство. Бег времени непреодолим. Одно движение ветвей с высоты в неизведанную глубину зазеркалья переворачивает все. Вода поглощает саму возможность быть счастливым. Любовь «Забывтых песенок» ушла, оказалась лишь не существующем прошлом. Любовная усталость («fatigue amoureuse – I»), физическое отсутствие в стихотворениях самого объекта любви («de boudoir longtemps parfumée d'Elle – V»), безутешность ссылки, на которую обречен герой («ce fier exil, ce triste exil»), и, наконец, потонувшие надежды («espérances pouées») постепенно все дальше уводят лирического героя в мир чудотворства от действительности, в которой его ничего более не привлекает, кроме искреннего сочувствия и сопереживания природы его земным неудачам и страданиям.

Второй цикл сборника «Песен без слов» — «Бельгийские пейзажи». И это уже иная поэзия (даже по сравнению с «Забывтыми песенками»), в которой с большей силой ощущается непосредственное влияние Артюра Рембо. Рембо помог Верлену изменить привычное видение вещей, он придавал смелости и бесстрашия верленовским поэтическим откровениям, вдохнул в верленовские произведения (пусть на незначительное время) свою силу и решительность. Деятельная жизнь, бродяжничество наугад придают поэзии ту раскованность, которая уже граничит с «истовостью». Поэт не должен упиваться собственными бедами, а должен быть причастен ко всему в мире. Верлен в «Бельгийских пейзажах» пытается создать «объективную поэзию», которую в противовес ненавистой «субъективной поэзии» отстаивает Рембо. Отсюда и характерные особенности стиля: естественно неровный, отрывистый ритм, бессознательные сложные предложения, отказ от

любых переходов, веселый тон описаний, лишенный всяких упоений собственными душевными терзаниями, повышенное внимание к самим вещам. «Бельгийские пейзажи» – самые близкие к манере Рембо произведения Верлена. Характерные для Верлена прежние туманность и расплывчатость пейзажей, полусон-полуреальность бытия во втором цикле сменяются четко очерченными картинами, повышенным вниманием к «вещному» миру. На смену размытым контурам «Забытых песенок» приходит отчетливое, ясное изображение «Бельгийских пейзажей». Одна из примет импрессионистической лирики Верлена — переосмысление лексического материала за счет его интенсивной метафоризации. Часто именно смелые и оригинальные комбинации цветов и их оттенков, к которым прибегает Верлен, заставляют говорить о метафорической природе подобной колористики. Именно богато окрашенные немногочисленные объекты окружающей действительности, попавшие в поле зрения лирического героя, лишенные своей субстанциональной плотности и четкости, передают невыразимое – волны неопределенных эмоций в человеке.

Поэтическое пространство «Бельгийских пейзажей», пропитанное чувством безнадежности (*Tournez, tournez sans espoir de foin* («Деревянные лошадки»)) открыто в бесконечность. Лирический герой словно растворяется в абсолютной бескрайности (и горизонта и вертикали) сотворенного им мира. Неслучайно основными объектами, конструирующими «бельгийские пейзажи» являются предметы архитектуры, а важнейшей характеристикой созданных зарисовок – их безграничность. Под влиянием Рембо привычный для Верлена «маленький» уютный уголок природы сменяется необычным по размерам и цветовому наполнению просторным пейзажем, в котором, тем не менее, герой чувствует себя вполне комфортно.

В отличие от стихотворений «Забытых песенок» в «Бельгийских пейзажах», как уже отмечалось, лирический герой «присутствует» эмоционально. Пейзажи наполнены метафорическими образами, мотивами, помогающими поэту воспроизвести весьма по-своему некие чувствования, ощущения. не подчиненные контролю разума, но опирающиеся на своего рода бессознательную логику, подобную той, что царит в мире. Поэтому и изображение становится как бы плоскостным, а не объемным (углубленным или выпуклым). И, таким образом, «пейзаж души» превращается в просто пейзаж, живописный, но чаще стремительный и динамичный по своему характеру.

Циклу порой свойственны не присущие Верлену-поэту в его «обычном» проявлении, но весьма характерные для Рембо, эмоциональная насыщенность, порывистость, полновесность чувств, неутолимость стремлений, красочность. Поэзия, таким образом, обрела здесь ту полнокровность, ту силу, которая позволила ей, наконец, превозмочь ставшее привычным существование, словно «убаюканное» (*bercer*) грустной

песней природы, странным видением вещей в жарком бреду (en délire), огчаянным замыканием «декадентской» души в размытых границах полусна, огороженного от всего живого

В следующем цикле сборника «Песни без слов» «Акварели» поэзия Верлена обретает то окончательное раскрепощение, к которому она потенциально была готова

Меняется не только система внутренних отношений между героем и героиней, но и само направление движения. В «Акварелях» оно определяется не сверху вниз, как в «Забытых песенках» (например, IX), а снизу вверх.

И именно женский образ определяет направление движения и «переворачивает» ход повествования. Верленовские «акварели» «бредят» любовью. Пейзаж в обычном понимании почти исчезает, сливаясь с эротическими мечтами-зарисовками, также как и сама любовь в цикле (в отличие, например, от «Доброй песни») становится в прямом смысле воплощением природы (сердце – это цветок, ветка дерева . .). Художник, таким образом, изображает в стихотворении чувство, лишенное четкого образа-картинки, он рисует «сюрреалистично». Все смешано, все совместно в пространстве стиха.

Пейзаж приобретает иррациональные черты, теряя необходимую способность управлять временем, в котором он существует, «трезвость» восприятия окружающего, очевидную для всех логику смыслового наполнения художественного пространства образами. При окончательном нарушении связи с реальностью, приведя в действие свои скрытые потенциальные механизмы, верленовская импрессионистическая поэзия приближается к символизму.

Сам новый образ жизни – безграничность и безотчетность мыслей и устремлений, полная свобода действий – позволили по-новому испытать и выразить себя. «Песни без слов» – вершина поэтического дарования П. Верлена. Уже известный, признанный мастер слова, прошедший серьезную школу Парнаса, прекрасно овладевший техникой стиха, Верлен под влиянием странной и шокирующей своей необычностью поэзии А. Рембо, рожденной «расстройством всех чувств», под влиянием целительной атмосферы приветливой Англии, чудесным образом открыв для себя на чужбине стихотворения неизвестной ему до селле Марселины Деборл-Вальмор, создает искусство, которое становится синтезом Верлена прошлого и Верлена настоящего, искусство, выражающее невыразимое – переливающуюся множеством неуловимых оттенков и бликов душу человека, то есть то, что не имеет материального воплощения, искусство, которое, внушая какое-то мимолетное состояние той души, «втихомолку» переживает тайну ее бытия в магических отражениях земного мира.

Тем самым человек в привычном смысле (с его моралью и логикой) вытесняется из хрупкого, эфемерного измерения (некоей конституции

души), созданного невероятными усилиями того же человека, который пытается превозмочь свою природу: он обращается к самым тонким и восприимчивым материалам из всех ему доступных. Интуитивное живописно-музыкальное слово внушает ощущение, настроение одновременно полусознательно и полубессознательно. Поэт как бы находится на границе человеческого сознания, где уместен лишь особый поэтический язык. Создается впечатление, что он ощущает свое существование как бытие в потоке движения, которое лишено устойчивости, которое находится в ожидании: то ли катастрофы, то ли возрождения. Однако страдание, его предощущение и переживание лишь усиливают, как известно, волю к творению, творчеству.

Отвергая литературу как синоним устоявшихся, затвердевших правил, различных условностей, готового слова, Верлен в своих поисках Абсолюта в поэзии утверждает искусство искреннее, непосредственное, естественное, утверждает живой «индивидуальный» язык, инстинктивность творческого процесса. «Написать – значит умереть, значит просветить собой кусок жизни», – характеризует главную особенность культуры XIX века В.М. Толмачев [Толмачев 2001 С. 154]. Так, поэзия для Верлена становится исповедью, историей одной судьбы, философией бытия.

В заключении подводятся итоги исследования, а также намечаются перспективы дальнейшего изучения творческого наследия Верлена.

Анализ первых четырех сборников Поля Верлена в аспекте избранной для диссертации проблемы становления импрессионизма в его поэзии убеждает нас в том, что, истоком верленовского импрессионизма является французский романтизм (от Шатобриана до раннего Гюго), претерпевший заметное изменение к середине века в поэтической практике «старших» парнасцев (Готье, Леконт де Лилля, Банвиля) и существенно преобразенный Ш. Бодлером.

Как известно, время ученичества Верлена завершается созданием первых поэтических сборников «Сатурнические стихотворения» и «Галантные празднества». Но уже в них поэт совершает первые самостоятельные шаги по пути «от классики к авангарду». Яркими примерами раннего проявления импрессионизма являются, без сомнения, стихотворения «Закаты» и «Осенняя песня» («Сатурнические стихотворения»), а также «Под сурдинку» и «К Климене» («Галантные празднества»). Опираясь на достижения романтиков и парнасцев, Верлен-импрессионист, открывая вместе в бодлеровскими «Цветами зла» область тончайших ощущений, совершенствует язык поэзии. Очевидно, что и романтизм, и Парнас во многом способствовали его окончательному раскрепощению поэтом. И первые сборники Верлена вместе с его первым во многом самостоятельным произведением (и по содержанию, и по форме выражения) «Доброй песней», представляющей собой качественно новую поэзию, являются

важными этапами становления верленовского импрессионизма. ведущими к вершине его дарования – «Песням без слов»

«Неклассическая классика» (С. Великовский) открывает новые способы видения, предлагает новый взгляд на мир, который оказывается не только техникой выражения, но и целой философией жизни. Импрессионизм Верлена символистский по своей сути.

Импрессионистическая «симфония звучащего слова» (Л. Андреев) рождается в многоголосье творческих решений. В этой связи следует обратить внимание на особенности способов передачи информации, применяемых поэтом. Потому что импрессионизм Верлена – это, используя определение бр. Гонкур, «оптика», которая «гарантирует» мастеру, ищущему возможности выражения лирики души, своего внутреннего мира, остроту зрения и цепкость взгляда, схватывающего на лету живописно-музыкальное состояние живой, динамичной природы.

Очевидно, что сложность определения оригинального искусства поэта заключается в неоднородности верленовского импрессионизма (даже в трех циклах «Песен без слов»), в его известной близости литературному символизму.

Принимая во внимание особенности литературного импрессионизма, существующего по своим собственным правилам, отличным во многом от правил живописного, отметим, что, на наш взгляд, специфика импрессионизма Верлена проявляется в его сопоставлении с живописным импрессионизмом (нахождение общего – это, безусловно, касается техники выражения) и противопоставлении литературному символизму (выявление различий), поскольку лирика «Песен без слов» дает примеры крайних проявлений: и «чистого» импрессионизма (пространственного «пейзажного» искусства) и символизма (темпорального искусства, требующего музыки без слов).

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Верлен-импрессионист (опыт анализа одного стихотворения) // Филологические этюды Вып. 4. Изд-во СГУ. Саратов, 2001. С. 21-24.
2. Зеркало в пространстве «пейзажа души» П. Верлена // Филологические этюды Вып. 6. Изд-во СГУ. Саратов, 2003. С. 52-56.
3. Валерий Брюсов и Поль Верлен // Россия и Франция. Культура в эпоху перемен. Материалы докладов VII международной научной конференции 8-10 апреля 2003 года. СПб., 2004. С. 70-75.
4. Valeri Brioussov et Paul Verlaine // Porche № 15, mars 2004. Orléans, P. 19-23.

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

РНБ Русский фонд

2007-4

4646

