

КОНЦЕПЦИЯ СИМВОЛА У ТЕОФИЛЯ ГОТЬЕ И ПОЭТОВ ПАРНАССКОЙ ШКОЛЫ

В статье рассматривается в историко-литературном контексте концепция символа в эстетике и поэтической практике Т. Готье на материале стихотворений, опубликованных в сборнике «Современный Парнас» (1866).

Ключевые слова: символизм, Парнасская школа, символ, аллегория, эмблема, пространство, время.

E.V. Sashina

TEOFIL GAUTIER'S AND PARNASSUS SCHOOL POETS' CONCEPT OF SYMBOL

The article considers the concept of symbol in T. Gautier's esthetics and poetic practice on the material of the poems published in the collection «Modern Parnassus» (1866) in the historical and literary context.

Key words: symbolism, Parnassus school, symbol, allegory, emblem, fiction space, fiction time.

По определению французского критика начала XX века Андре Бонье, «Современный Парнас» был школой, поскольку между Леконтом де Лилем, Франсуа Коппе, Сюлли-Прюдомом и Катюлем Мендесом, по его мнению, есть «существенная аналогия» (*analogie essentielle*): они высказываются посредством стихов и поэм строгой формы напрямую, и не прибегают к закрытым символам (*clos symboles*), а также категорично утверждают принцип формалистской и позитивистской поэзии (*principe d'une poésie formaliste et positiviste*) в отличие от их преемников, решительно порвавших с этой поэзией, чтобы создавать ту, которая заменит регулярный стих стихом свободным, а позитивизм – символизмом (*substitue au vers régulier le vers libre, au positivisme le symbolisme*) [1, с. 10-11].

Если для Андре Бонье совершенно очевидна преемственная связь между парнасской доктриной и символизмом, то для французского журналиста Жюль Юре (1863-1915), публиковавшего с 3 марта по 5 июля 1891 года в газете «*Écho de Paris*» «Анкету о развитии литературы», не все столь ясно. Юре проинтервьюировал 64 писателя, задавая вопросы о состоянии и перспективах развития французской литературы, разделив своих собеседников на 8 групп: «Психологи» (в числе шести включенных в эту группу А. Франс, Ж. Леметр, П. Эрвье); «Маги» (четыре автора: например, Ж. Пеладан, П. Адан); «Символисты и декаденты» (эта группа насчитывает 12 писателей: С. Малларме, П. Верлен, А. Ремакль и др.); «Натуралисты» (из 7 включенных в группу самые известные – Э. де Гонкур, Э. Золя, Ж.-К. Гюисманс, Г. де Мопассан); «Неореалисты» (в группе 11 писателей, например, О. Мирбо, Ж.-А. Рони, П. Маргеритт); «Парнасцы» (всего 9 поэтов, первые в рейтинге – Леконт де Лиль, К. Мендес, Ф. Коппе, Сюлли-Прюдом); «Независимые» (12 авторов, среди которых – О. Вакри, В. Шербюлье, Э. Бержера); «Теоретики и философы» (всего три мыслителя: П. Лафит, Ш. Анри, Рено). Базовым положением этих интервью был дарвиновский принцип эволюции, примененный к литературе, которая является, с этой точки зрения, полем битвы. Поэтому он предлагал провокационные, как ему казалось, вопросы, сталкивая натуралистов с парнасцами и символистами, символистов – с парнасцами и реалистами, парнасцев – с натуралистами и символистами и т.д. Так, в частности, журналист спросил у Леконта де Лилия: «Рассматриваете ли вы

символизм как продолжение Парнаса или как реакцию против него?» [3, с. 283] Признанный глава парнасской школы, по мнению которого символисты искали обновления в дезорганизации (*la désarticulation*) языка, ответил: «Ни то, ни другое <...> скорее это детская, бессильная реакция на искусство мужественное и труднодостижимое» [3, с. 283]. В свою очередь, С. Малларме, по свидетельству Ж. Юре, в качестве причины раскола с Парнасской школой называет приверженность парнасцев к строгому стиху, в то время, как новая поэзия стремится привнести больше воздуха в поэму, создавать что-то вроде текучести, подвижности между стихами (*une sorte de fluidité, de mobilité entre les vers*) [3, с. 58]. По мнению же А. Бонье, полагающего, что искусство может быть либо реалистическим, либо символистским [1, с. 15], все различия, которые разделяют эти две школы, кроются в методе воспроизведения реальности в искусстве. Так, он считает, что искусство Парнасца заключается в том, чтобы «изображать реальность, такой, как она непосредственно представляется взглядам наблюдателя» (*peindre la réalité telle qu'elle se présente immédiatement aux regards de l'observateur*), тогда как искусство Символиста – «воспроизводить в реальности всю окончательную тайну, которую она скрывает» (*représenter dans la réalité tout le définitif mystère qu'elle recouvre*) [1, с. 20-21]. Исходя из того, что «символ – по существу воспроизведение тайны» (*le symbole est donc essentiellement la représentation du mystère*), а «феноменальный мир, для Парнасца и для Позитивиста, <...> в целом представляет собой нечто вроде широкой аллегории» (*il constitue dans son ensemble une sorte de vaste allégorie*) [1, с. 20-23], Бонье приходит к выводу, что атрибутом символистской образности является символ, а парнасской – аллегория. У Бонье не было единомышленников, однако за парнасцами закрепилась репутация авторов, поэзия которых лишена символической образности, и утвердилось мнение, что символ – прерогатива символистов.

Вместе с тем, как справедливо отметила Т.В. Соколова, «функционирование символа в поэзии далеко не ограничивается рамками символизма конца XIX – начала XX в.» [11, с. 40]. Действительно, парнасцы, так же, как и их признанные авторитеты-романтики, не только пользовались терминами «символ», «символика» и т.п. в своих критических статьях и эссе, использовали символ как средство поэтического выражения, но и размышляли о его природе. Так, например, Теофиль Готье, один из мэтров парнасцев, авторитет которого был неоспорим¹, в статье «О красоте в искусстве», отметив, что гениальные художники прошлого не оставляли рецептов, писал о бесплодности подражания: «Концепция красоты, которая использует, чтобы проявлять себя, внешние (заимствованные) формы и символы, которые были ей внушены, не является способной к совершенствованию. Каждый человек, не имеющий своего внутреннего мира, который можно выразить, не является художником» [2, с. 131]. Синтаксический параллелизм построения фраз усиливает очень важную для Готье мысль: символ – это выражение внутреннего мира художника. Он развивает эту идею, характеризуя в статье «Пантеон» (1848) стенные картины французского художника Поля-Жозефа Шенавара (1808-1895)², изображающие, по его определению, «различные фазы жизни великого коллективного существа» (*les phases diverses de la vie du grand être collectif*), иными словами, главные моменты всемирной политической и культурной истории от сотворения мира до великой французской революции: «Он рассказывает, он не объясняет. Здесь, в прозрачных и пластичных символах он развивает свою философскую теорию» (*Il raconte, il n'explique pas. Ici, sous des symboles transparents et plastiques, il développe sa théorie philosophique*) [2, с. 60]. Для самого Готье, критика, поэта, художника символ – знак, тяготеющий к эмблеме, о чем свидетельствует употребление этих слов как контекстуальных синонимов, например: «Эрос, не легкомысленное дитя Венеры, но Эрос – самый древний из богов, Эрос космогонический,

¹ Катюлл Мендес в своих мемуарах называет Теофиля Готье неоспоримым, безмятежным, счастливым, восклицая: «Теофиль Готье царил перед безмятежным образом Гете» [5, с. 32-33].

² После февральской революции 1848 г. временное правительство поручило П.-Ж. Шенавару украсить внутренность парижского Пантеона. Художник успел нарисовать картоны почти половины задуменных картин, когда Пантеон был снова превращен в церковь, а историческая живопись на его стенах была признана неуместной, и художнику пришлось прекратить свою работу.

эмблема жизни, пробуждающейся в центре хаоса...» (Eros, non pas le frivole enfant de Vénus, mais Eros le plus ancien des dieux, l'Eros cosmogonique, emblème de la vie s'éveillant au milieu du chaos) и «древний Феникс – символ бессмертного возрождения» (le Phénix antique, symbole de la renaissance immortelle), или «Сизиф – символ напрасных усилий» (Sysiphe, le symbole de l'effort perdu), «Пегас – символ воображения» (Pégase, symbole de l'imagination), «Психея – символ души» (Psyché, symbole de l'âme) [2, с. 250-251, 72, 75, 188, 250]. «Эмблематический» характер символа сохраняется также, если означаемое – существительное с конкретной семантикой: «весы правосудия и змеи – символ мести» (les balances de la justice et les serpents, symbole de vengeance), «раздутый парус – символ судоходства» (voile gonflée, symbole de navigation), «дельфин – символ воды, орел – символ огня, павлин – символ воздуха, трехголовый пёс – символ земли» (le dauphin, symbole de l'eau, l'aigle, symbole du feu, le paon, symbole de l'air, le chien à triple tête, symbole de la terre) [2, с. 42, 44, 251]. При этом символ у Готье представляет собой не только графическое или живописное изображение, он может быть воплощен в граните (symbole exécuté en granit rouge) или отлит из металла (les symboles de tous les cultes fondus ensemble), т.е. иметь объем, форму, вес и т.д. Но символ как эмблема может быть обозначен и словом. Это более актуально для Готье-поэта, пять стихотворений которого «Бедуин и Море» (Le Bédouin et la Mer, 1846), «Каменная скамья» (Le Banc de pierre, 1865), «Лев Атласских гор» (Le Lion de l'Atlas, 1846), перевод VI оды Горация «Секстиусу» (À L. Sextius, 1866), сонет «Маргаритка» (la Marguerite, 1865) открывают первый том поэтического сборника «Современный Парнас» (1866).

В пространстве коллективного сборника большое значение имеет последовательность расположения авторов и их произведений. В первом томе «Современного Парнаса» Готье – открывающий автор, поэтому он воспринимается как лидер школы или направления, а его произведения, здесь опубликованные, осмысливаются как программные сочинения. Причем стихи Готье не просто «задают тон», но и формируют комплекс идей, мотивов, и, что еще более важно, создают пространственно-временную модель художественного мира, определяющую структуру пространственно-временного континуума поэтических текстов сборника в целом.

В этой связи стихотворение «Бедуин и море», впервые опубликованное в «Revue des Deux Mondes» 15 августа 1846, имеет самый большой вес и как открывающее произведение, и как первое среди стихотворений Готье, включенных в сборник. Поэтому пространственно-временной континуум этого сочинения, структурированный парными оппозициями «свое // чужое», «знакомое // незнакомое», «привычное // экзотическое», «ограниченное // бескрайнее», будет восприниматься как своеобразная универсальная модель пространственно-временных отношений, характерных для всех произведений этого тома.

Сюжетное время-пространство в этом стихотворении локализовано берегом моря в Боне, которое впервые видит Бедуин пустыни, родом из Эль-Кантара. Стоя перед влажной равниной (l'humide plaine), Бедуин сравнивает лазурь моря с желтыми песками необъятной пустыни (букв. желтой необъятностью – l'immensité jaune):

«Cet espace sans borne, est-ce un Sahara bleu,
Plongé, comme l'on fait d'un vêtement de laine,
Dans la cuve du ciel par un teinturier dieu?» (v. 6-8) [4, с. 1]

(«Это пространство без предела, голубая Сахара ли это, / Погруженная, как это делают с шерстяной одеждой, / В небесный чан красильщиком-богом?»)

Затем, приблизившись к кромке воды, где вновь и вновь падали на гладкий песок уставшие от борьбы волны, похожие на завитки греческой капители, он закричал:

«C'est de l'eau! cria-t-il, qui jamais l'eût pu croire?
Ici, là-bas, plus loin, de l'eau, toujours, encor!
Toutes les soifs du monde y trouveraient à boire
Sans rien diminuer du transparent trésor... (v. 17-20) [4, с. 1]

(«Это вода! – вскричал он, – смог бы кто-нибудь когда-нибудь в это поверить? / Здесь, там, дальше, вода, всегда, еще! / Все жажды мира нашли бы здесь, что пить, / Ничуть не уменьшая прозрачное сокровище)

И верблюд, и кобылица, и дева с кувшином одновременно черпали бы «из сапфира его вод!» (au saphir de ses eaux), мечтает Бедуин и в восхищении погружает свои губы морскую воду – соленый хрусталь кубка морей (le cristal salé de la coupe des mers), однако радость сменяется разочарованием, переходящим в философское раздумье:

«C’était trop beau, dit-il; d’un tel bien Dieu nous sèvre,

Et ces flots sont trop purs pour n’être pas amers!» (v. 23-24)

«Это было слишком красиво, говорит он; такого добра Бог нас лишает, / А эти потоки слишком чисты, чтобы не быть горькими!» [4, с. 2]

Типичная для романтизма оппозиция «свое / чужое» как «элементарный, бинарный вариант множественности мира» [9, с. 50] претерпевает здесь существенные изменения. Внешне следуя традиции, Готье вводит в стихотворение фигуру Бедуина, иноземца как крайнее проявление чуждости, однако он отказывается от свойственных романтизму двоичных и троичных оппозиций персонажей. Так в одном из вариантов первых трех стихов содержалась привычная бинарная оппозиция «мы / чужеземец», которая неизбежно приводила к идее национальных различий и культурного релятивизма: «Впервые, увидев море в Боне, // Бедуин пустыни перед нами сравнивал / Эту голубую безграничность с желтой безграничностью» [6, с. 335]. Готье перерабатывает вторую строку, снимая оппозицию. В измененном виде эти стихи звучат как: «Впервые, увидев море в Боне, / Бедуин пустыни, родом из Эль-Кантара, / Сравнивал эту лазурь с желтой безграничностью», что концентрирует внимание на фигуре самого Бедуина, оказавшегося в ситуации культурного шока. Это ему необходимо осмыслить природу увиденного (море) и через привычные понятия охарактеризовать чуждое, незнакомое, что, в свою очередь, продемонстрирует «механизм» его мышления, уровень его сознания (как это себе представляет Готье). Примечательно, что Бедуин не пользуется номинативом, он не называет, не дает имени неведомому, т.е. не определяет его сущности. Для характеристики незнакомого он оценивает его внешние признаки: отсутствие границ и цвет. Именно по этим параметрам он и будет подбирать сравнения, что наиболее четко представлено в первом варианте, когда голубая безграничность сравнивается не пустыней, но с желтой безграничностью. На первый взгляд, выражение «желтая безграничность» – перифраз, описательно выражающий идею пустыни. Однако в контексте стиха, учитывая симметрию его построения («Эту голубую безграничность с желтой безграничностью») и точку зрения героя (Бедуина), невозможно заменить словосочетание «желтая безграничность» номинативом – пустыня, поскольку словосочетание «голубая безграничность», осмысляемое как перифраз, номинатива как раз не имеет, ведь Бедуин не знает, что это такое. Таким образом, в данном контексте эти выражения обретают функцию знака, символа.

Еще более абстрактен образ моря в варианте, опубликованном в «Современном Парнасе»: «Впервые, увидев море в Боне, / Бедуин <...> Сравнивал эту лазурь с желтой безграничностью». Разрушая симметрию стиха субстантивацией прилагательного («лазурь»), Готье позволяет своему герою (если можно так выразиться), дать имя неведомому, однако это имя, обозначающее цвет, абстрактно и еще не характеризует предмет в его сущности. Безусловно «лазурь» может прочитываться как метонимия, но только читателем, стоящим на точке зрения автора, европейца, не раз видевшего море и знающего, что это. Для неискушенного Бедуина «лазурь» здесь скорее выступает как символ, знак. Следует отметить, что в первом томе «Современного Парнаса» были опубликованы стихи, в которых символ «лазурь» является центральным, – это стихотворения «Окна» и «Лазурь» Стефана Малларме, будущего мэтра французских символистов, для которых эти стихотворения станут программными. Та-

ким образом, в первой части стихотворения «Бедуин и море» пространственная символика, тяготеющая к знаку, эмблеме создает не столько модель физического пространства, несмотря на то, что оно здесь вполне конкретно определено – море вблизи Боны, сколько модель экзотического для европейца сознания как феномена определенной культуры. Здесь особенно важно подчеркнуть осмысление «иногое» не сквозь призму сознания автора-европейца, но как подлинно «иногое, чуждое», в стремлении аутентичного воссоздания чужой культуры. Именно в этом аспекте будут понимать и воссоздавать в своих произведениях иные культуры и эпохи поэты-парнасцы, как это было осуществлено в первом томе «Современного Парнаса» Теодором де Банвилем в поэме «Изгнание богов», Леконтом де Лилем в «Сердце Хиалмара», «Ехидне», «Ведической молитве за мертвых», Луи Менаром в стихотворениях «Нирвана», «Инициация», Катюлем Мендесом в стихотворениях «Тайна лотоса», «Диалог Яма и Ями», «Кришна-дитя», «Камадева» и т.п.

Вторая строфа стихотворения Готье показывает новый уровень осмысления героем незнакомого предмета: абстрактные представления начинают конкретизироваться. Причем из двух вариантов Готье выберет для опубликования в «Современном Парнасе» менее конкретный. Так, в первом варианте герой спрашивает: «Уж не небо ли расстилается на земле как ковер», тогда как в окончательной (для «Современного Парнаса») редакции Бедуин стоит перед «влажной равниной». Безусловно, образ «влажная равнина» более сложный (метафора, перифраз), чем сравнение, даже многоступенчатое, когда море сравнивается с небом, а небо с ковром (для искушенного читателя, а для героя – на одну ступень меньше). Но центральное место занимает здесь образ «голубая Сахара» («другая Сахара, с лазурным песком» – неопубликованный вариант), осмысляемая «как пространство без предела». Причем «голубая Сахара» – это уже эмблематичный символ. Представляется, что здесь сознание героя и его автора сливаются, поскольку метонимический перенос с «Сахара – пустыня» на «пустыня – Сахара» приводит к закреплению за словом «Сахара» нового, более широкого смысла: «Сахара – любое место, где жарко, душно и хочется пить (или отсутствует вода)». О том, что это эмблема свидетельствует, в частности, явный алогизм сочетания элементов ее составляющих: Сахара по определению безводная пустыня, но она голубая (аллюзия на цвет воды). Если вдуматься, то получается оксюморон – «водяная пустыня». Однако для эмблемы как знака это вполне допустимо, если вспомнить любимого Теофилом Готье Гете (роман «Избирательные сродства»), у которого эмблема «кораблекрушение» также теряет смысловую связь с обозначаемым реальным понятием, приобретая новый обобщающий смысл «катастрофа»: «И на суше случается кораблекрушения» [10, с. 383]³.

Четвертая строфа демонстрирует еще один уровень проникновения в сущность познаваемого объекта – герой, наконец, понимает, что перед ним водное пространство (иная трактовка в третьем варианте, где Бедуин лишь в финальной строфе наконец-то понял, что это вода).

Последние – пятая и шестая – строфы строятся по принципу контраста. Восторженный пафос пятой строфы, обусловленный стремлением Бедуина осчастливить всех, поскольку для него море имеет ценность лишь как водоем, где способны утолить жажду все страждущие, сменяется разочарованием и смирением:

«C'était trop beau, dit-il; d'un tel bien Dieu nous sèvre,

Et ces flots sont trop purs pour n'être pas amers!» (v. 23-24)

«Это было слишком красиво, говорит он; такого добра Бог нас лишает, / А эти потоки слишком чисты, чтобы не быть горькими!» [4, с. 2]

Последняя фраза – аллюзия на слезы (если вспомнить выражения «чист как слеза», «прозрачен как слеза», «проливать горькие слезы»), заставляющая переосмысливать все сти-

³ Ср. у Д.К. фон Лоэнштейна (1635-1683) в романе «Великодушный полководец Арминий, или Герман, доблестный защитник германской свободы, со своей светлейшей Туснельдой, в остроумном поведении о делах государства, любви и доблести, изображенный, отечеству на пользу, немецкому же дворянству во славу и подражание» (1689—1690): «лучшие пехотные части терпели невероятное кораблекрушение» [10, с. 382].

хотворение и воспринимать его в философском ключе: и как несоответствие формы содержанию, и как неизбежность трагического финала. Прочитанная таким образом концовка выводит субъективный опыт Бедуина за рамки частного случая, включая его в «сумму» духовного опыта человечества, а его индивидуальное сознание воспринимается уже как элемент сознания общекультурного, исторического.

В этой связи заслуживает внимания определение, которое Теофиль Готье дал человечеству в статье «Пантеон» (1848): большое коллективное, многочисленное, колыхающееся, вездесущее, вечное существо, составленное из всех людей всех времен, чья общая душа – Бог [2, с. 5].

Прямые аллюзии на это высказывание Мастера можно найти в образе «далекий муравейник человеческой истории», созданный Сюлли-Прюдомом, поэтом-парнасцем, преданным почитателем Т. Готье, в письме к мадам Амьель от 31 декабря 1873 года, где он рассуждает и о природе символа, и о разнице в мышлении поэта и философа, и, что представляется более важным, раскрывает свои собственные пространственно-временные представления, т.е. субъективную картину мира: «Для поэта, бесконечность начинается с бесцветного и неотчетливого; облако, туча там и есть символ, но для Паскаля или Спинозы, бесконечность, напротив, единственная положительная вещь, а именно законченность поистине негативна. Язык, в этом отношении, принял форму общедоступного понятия (*la forme du concept populaire*), которое является обратным метафизическому понятию. Вы не смогли бы поверить, насколько удаление во времени и в пространстве расстраивает меня и делает инертным. Даже не прибегая (взывая) к преемственности и головокружительным продолжениям звездной жизни (*aux successions et aux prolongements vertigineux de la vie sidérale*), но, созерцая только далекий муравейник человеческой истории (*le fourmillement lointain de l'histoire humaine*), я дохожу до состояния, в котором пребывают индийские мечтатели. Тогда я себя ни во что не ставлю, и если я занимаюсь еще тем, что пишу стихи, то это благодаря природному инстинкту, который враждебен этим экскурсиям в бесконечность и настойчиво возвращает нас к нашему ограниченному существованию (*à notre condition bornée*)» [8, с. 154-155].

Этот фрагмент письма интересен не только тем, что здесь Сюлли Прюдом характеризует символ и как форму сознания (способ мироощущения, видения), и как форму проявления этого сознания на уровне речи, как понятие, концепция (*concept*), но и тем, как раскрываются пространственно-временные представления, выработанные индивидуальным сознанием поэта, поскольку они характерны и для Т. Готье, и для поэтов его круга. В картине мира Сюлли Прюдома время и пространство, с одной стороны, бесконечны (пространство – космос; пространство-время – история развития человеческих цивилизаций («далекий муравейник человеческой истории»), а с другой стороны, ограничены, локализованы в бытийной реальности, так же как и в сознании, тяготеющем к созерцанию в духе буддизма и дзен-буддизма.

Эти рассуждения имеют прямое отношение к пространственно-временной модели стихотворения «Каменная скамья».

Второе по порядку стихотворение Теофиля Готье, опубликованное в «Современном Парнасе», «Каменная скамья», впервые было напечатано в «*Moniteur universel du soir*» 28 июня 1865 года. В небольшом редакционном комментарии, предшествовавшем тексту, сообщалось, что композитор Шарль Гуно, в Салоне 1865 года обратил внимание на «маленькую таинственную и задушевную картину» (*un petit tableau mystérieux et intime*) Антуана Эбера (1817-1908) «Каменная скамья». Автор оперы «Фауст», которым под влиянием полотна овладело тонкое поэтическое чувство, решил переложить картину на музыку (*le mettre en musique*), однако попал в затруднительное положение, не найдя точек соприкосновения между произведениями живописи и музыки. И вот «две музы обратились за помощью к одной из их сестер, Поэзии, чтобы она послужила им посредницей» [7, с. 306]. В качестве музы Поэзии выступил Теофиль Готье, который изложил в стихах произведение живописи: картину Антуана Эбера «Каменная скамья». И только тогда Ш. Гуно смог написать музыку. Теофиль Готье не впервые использует технику экфразиса, или «транспозиции искусств» [9, с. 37], однако собственно экфразисом

здесь можно назвать только начало первой строфы, где описывается «одинокая и покрытая мхом» (*solitaire et moussu*) скамья, стоящая в глубине парка, на которой полагают, что видят, сидящую «Мечтательность, / Печальную и думающую о каком-то любовном разочаровании» (*la Rêverie assise / Triste et songeant à quelque amour déçu*). Оборот «полагают, что видят сидящую Мечтательность» призван описать полупрозрачную фигуру, изображенную на картине Эбера, которая скорее не сидит, но парит либо в позе лотоса, либо на чем-то похожем на сияющее облачко над каменной скамьей без спинки. Эберу удалось создать загадочное, сияющее в глубине темного фона картины прекрасное существо, похожее и на ангела с гравюры «Меланхолия» Дюрера, и на сказочного эльфа, и на призрак девушки. Невозможность конкретизировать этот образ позволяет интерпретировать его предельно широко, как, например, это сделал Т. Готье, увидев в нем Мечтательность. Но, собственно, здесь и заканчивается у Готье описание изображенного на картине, поскольку далее он создает свое поэтическое полотно, воплощая настроения, идеи и образы, навеянные маленьким творением Эбера.

Здесь пространство предельно локализовано до точки – скамьи в парке, зато время многовекторно: это и *актуальное настоящее*, когда с дерева «лист падает к вашим ногам» (*Une feuille tombe à vos pieds*), и *давнопрошедшее*, когда описывается пара влюбленных, которая в стремлении уединиться приходила сюда, в отдаленный уголок парка, и «будила <...> лунный свет, спящий на скамье» (*Et réveillaient <...> Le clair de lune endormi sur le banc*). Это и «*символическое*», «*метафизическое*», (но не мифологизированное) время, когда «Воспоминание в деревьях бормочет» (*Le Souvenir dans les arbres murmure*), а тому, кто умеет видеть слезы вещей (*voir les larmes des choses*) открывается, что эта пустынная скамья сожалеет о прошлом (*Ce banc désert regrette le passé*), о

Les longs baisers et le bouquet de roses
Comme un signal à son angle placé.
Sur lui la branche à l'abandon retombe,
La mousse est jaune, et la fleur sans parfum;
Sa pierre grise a l'aspect de la tombe
Qui recouvre l'Amour défunt!... (v. 19-24) [4, с. 3]

(Долгих поцелуях и букете роз, / Который как сигнал лежал в уголке. / На нее вновь падает заброшенная ветка, / Желтый мох, и цветок без аромата; Ее серый камень походит на могилу, / Которая укрывает умершую Любовь!)

Таким образом, каменная скамья становится здесь символом времени, памяти. Этот символ конкретен, более того, Готье постоянно подчеркивает ее «вещность». Действительно каменная скамья сама по себе не является выражением никакой идеи, т.е. символом. Лишь находясь в окультуренном пространстве парка, она словно аккумулирует, вбирает в себя все события, все переживания, все эмоции людей, которые ищут здесь уединения. Несомненно, Готье почерпнул эту идею у своего друга Жерара де Нерваля, для которого, как он показал в неоконченном романе «Аврелия», вещи не только символы памяти о людях, которые их сделали или жили рядом с ними, вещь – это своеобразный канал связи между живыми и ушедшими в мир иной. Когда умершие хотят узнать, как живет их потомкам, они «вселяются» в вещи и таким образом получают возможность следить за происходящим. В отличие от Нерваля в «вещном» символе Готье течет своя самостоятельная автономная от людей жизнь: словно люди отдали скамье (а она впитала) свои эмоции, переживания, и они законсервировались и циркулируют теперь по замкнутому кругу.

Что касается оппозиции свое / чужое, то здесь она приобретает характер своего и чужого слова. Действительно, текст стихотворения был создан как «перевод» с изобразительного языка живописи на словесный язык поэзии, чтобы, в свою очередь, быть переведенным на язык музыки, который, как писал Вакенродер, по своей природе ничего общего не имеет с человеческой речью. Причем без текста Т. Готье, который в юности обучался живописи и ва-янию, но отдал предпочтение поэзии, музыка Ш. Гуно просто не могла быть написана. Таким

образом, Готье-поэт выполняет роль медиатора между живописцем и композитором, а его стихи – между живописью и музыкой.

Литература

1. Beaunier A. La poésie nouvelle. Paris, 1902.
2. Gautier T. L'art moderne. Paris, 1856.
3. Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire. Paris, 1891.
4. Le Parnasse contemporain. Recueil de vers nouveaux. Paris, 1866.
5. Mendès C. La légende du «Parnasse contemporaine». Bruxelles, 1884.
6. Spoelberch de Lovenjoul Ch. Histoire de Oeuvres de Theophile Gautier. T. 1. Paris, 1887.
7. Spoelberch de Lovenjoul Ch. Histoire de Oeuvres de Theophile Gautier. T. 2. Genève, 1887.
8. Sully Prudhomme. Journal intime. Lettres - Pensées. Paris, 1922.
9. Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы). М., 2001.
10. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической системы // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
11. Соколова Т.В. О специфике символа в поэзии французского романтизма (символ и аллегория) // Вестник ЛГУ. Сер. 2. 1987. Вып. 3 (№ 16).