

РОЛЬ И НАЗНАЧЕНИЕ ПЕЙЗАЖА В «СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ» ШАРЛЯ БОДЛЕРА

МАКСИМОВА Т.М., асп.

Рассматриваются роль и назначение пейзажа в эстетике и поэтическом творчестве Ш.Бодлера. Исследование осуществлено на материале «Стихотворений в прозе».

В поэтике «Стихотворений в прозе» Ш. Бодлера особое внимание уделено пейзажу. Мотив пейзажа, как и многие другие (например, мотив поэта и общества, любви и др.), является наиболее важным для осмысления не только эстетики Бодлера, но и его творчества в целом. Поэтому нам представляется необходимым обратиться к пейзажу в творчестве Бодлера, показать его роль и назначение. При анализе обозначенной проблемы мы непосредственно будем обращаться к «Стихотворениям в прозе», дневникам поэта и его статьям об искусстве.

Из рассмотренной нами литературы по данной теме можно отметить работы М.Н. Эпштейна, занимающегося этой проблемой в русской литературе¹. По определению Л.М. Щемелевой, «пейзаж в литературе – один из содержательных и композиционных компонентов художественных произведений: описание природы, шире – любого незамкнутого пространства внешнего мира. Функции пейзажа многообразны – от резко субъективированной (в романтизме) до описательной и символической, причем последнюю функцию пейзаж может выполнить не только в символистской, но и в реалистической поэтике (знаменитый дуб в «Войне и мире» Л.Н.Толстого)»². В эстетических системах распространен принцип психологического параллелизма, основанный на контрастном сопоставлении или уподоблении внутреннего состояния человека жизни природы. В русской прозе XIX–XX вв. признанными мастерами пейзажа являются И.С. Тургенев, А.П. Чехов, И.А. Бунин. Нередко пейзаж выполняет не только изобразительную функцию, но становится способом видения мира (С.Г. Аксаков, М.М. Пришвин). В поэзии XIX–XX вв. эта роль пейзажа выражается наиболее отчетливо. В ней пейзаж на новом уровне – он антропоморфичен (поэзия Фета, Тютчева).

Природа является одним из ключевых понятий эстетики Ш. Бодлера. Понятие «природа» осмысливалось и трактовалось по-разному представителями разных литературных направлений. Так, обращаясь к классицистическому пейзажу, в XVII в. французы следовали идеалу, вобравшему в себя понимание разумности, симметрии, благородства, который нашел воплощение в строительстве парков того времени. В.И. Божович пишет, что, «претендуя на более широкие воззрения, XVIII век был столь же односторонен; он знал только приятную улыбающуюся природу, где среди мягкой травы, под свежей сенью деревьев щебечут светлые ручейки и отдыхают идеализированные поселяне. Всякий иной пейзаж казался «низким» или уродливым и потому недостойным внимания»³.

Романтики резко расширили границы изображения. Слово «романтический» в конце XVIII в. применялось в живописи к пейзажу определенного типа. Это были бурные потоки, нагромождение скал, дикая природа, вызывающая не успокоение души, а тревожное состояние. Для романтиков природа во всем многообразии стала прибежищем от терзаний, преследующих «сына века» в обществе.

На первый взгляд позиция романтических поэтов и художников, которые одухотворяли пейзаж, близка Бодлеру, писавшему: «Разумеется, порядок и гармония природы и помимо человека исполнены вдохновляющей силы, вложенной в них свыше; но вне человеческой мысли, способной воодушевиться ею, эта сила словно бы и не существует»⁴.

Недоверие Бодлера к жизни, миру, понятым как существующая действительность, которые не соответствовали чаяниям его души, нередко получало неточную трактовку. Так, Г.К. Косиков в статье «Ш. Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» пишет о Ж.-П. Сартре, который, опираясь на известный отрывок одного из писем Бодлера («Но ведь вам прекрасно известно, что я не способен расчувствоваться при виде растительного покрова, что моя душа восстает против этой странной новой религии, в которой, на мой взгляд, всегда будет для всякого духовного существа нечто шокирующее. Я никогда не поверю, что в растениях обитает душа богов, а если бы даже она там и обитала, мне было бы глубоко безразлично, и я все равно считал бы, что моя собственная душа куда ценнее святочтимых овощей. Мне всегда казалось, что в Природе, цветущей и молодящейся, есть нечто удручающее, грубое и жестокое – нечто граничащее с бесстыдством»), изображает «автора «Цветов Зла» как ненавистника природы, ненавистника всякого рода и становления, как человека, помогающе-

гося «абсолютного бесплодия», стремящегося умертвить жизнь в ее неподконтрольной стихийности и естественности, поставив на ее место стерильность «минерального царства» или искусственно созданный человеком мир абстрактных геометрических форм...»⁵. «Выбор Бодлера, – утверждает Сартр, – состоит в том, чтобы не быть природой; но напротив, быть непрерывным и судорожным протестом против собственной природности»⁶. С этим утверждением нам трудно согласиться.

В приведенном отрывке Бодлер выступает вовсе не против природы, а лишь против «странной новой религии» природы («неоязычества» и «пантеизма»), которая распространилась во французской поэзии 40–50-х гг. XIX в. Будучи «одушевленной», бодлеровская природа является весьма «разговорчивой» и предстает не как разрушающая сила, а как многообразная и полновластная реальность: «Каким бы боком ни повернулись мы к природе, она все равно позирует нам, обволакивает, подобно тайне, и предстает перед нами сразу в нескольких аспектах<..>: форма, расположение и движение, свет и цвет, звук и гармония...»⁷.

Бодлеру было свойственно стремление к упорядочиванию действительности, но он был чуток к внешним впечатлениям, обращая внимание на цветовые, звуковые, тактильные, обонятельные и вкусовые ощущения. Он желал как можно полнее охватить предмет, создать его целостный, синтетический образ.

Для Бодлера ужас жизни – ужас перед дисгармонией человеческих отношений, но не перед природой. Представители романтического направления оспаривали в просветительском рационализме то, что он отделял человека от универсума. В основе их позиции лежит стремление воссоединить человека и мир, вернуть мирозданию одухотворенность, утвердить единство субъекта и объекта, души и внешнего мира. Поэтому главное назначение поэта заключено в обнаружении тесного взаимодействия микрокосма с макрокосмом.

Бодлер томится этой романтической «жаждой вечности», пытается обрести ее не путем отрешения от всего земного и материального, но путем максимального погружения в природный мир. Мир как объект любования мало интересует Бодлера. Поэтому природа представлена у него в качестве необходимого посредника между человеческой душой и «беспредельностью».

Бодлер наделяет природу двумя характеристиками. Во-первых, он ее антропоморфизует. По-второму необходимо увидеть в ней человеческое начало, представленное в разных его проявлениях. Во-вторых, именно это начало осуществляет сообщаемость микро- и макрокосма: благодаря своей «одушевленности» природный мир предстает как некий текст, состоящий из знаков (символов), внятных человеку и поддающихся прочтению. Бодлер пишет: «Все иероглифично, и мы знаем, что темнота символов лишь относительна, т.е. зависит от чистоты, доброй воли и прирожденной прозорливости душ. Что такое поэт, если не переводчик, не дешифровщик? У выдающихся поэтов не встретишь такой метафоры, такого эпитета или сравнения, которые не вписывались бы с математической точностью в данные обстоятельства, потому что эти сравнения, метафоры и эпитеты черпаются из неисчерпаемой сокровищницы вселенской аналогии и потому что их неоткуда больше почерпнуть». «Вселенская аналогия», по Бодлеру, – это и есть «тайное сродство материальных вещей»⁸.

Теория «аналогий», или «соответствий», – не оригинальное открытие Бодлера. Такие взгляды были распространены на рубеже XVIII–XIX вв. (Э. Сведенборг, И.К. Лафатер, Э.Т.А. Гофман, Ж.де Нерваль, О. Бальзак, Ш. Фурье и др.). Заслуга Бодлера состояла в том, что он впервые дал им последовательное поэтическое выражение. Бодлер устанавливает три типа «соответствий».

Одно из них – явление синестезии, когда какое-нибудь чувство (например, рождаемое восприятием звука) вызывает другое чувство, относящееся к иной области восприятия (цвет, вкус). Это аффективно-ассоциативная связь, которая не поддается рационализации, но богата многочисленными метафорическими открытиями. Идея синестезии лежит в основе программного стихотворения Бодлера «Соответствия» из поэтического сборника «Цветы Зла».

«Перекликающиеся» друг в друге чувственные впечатления наделяются для Бодлера суггестивной силой: они способны либо пробуждать воспоминания (стихотворение «Аромат»), либо возбуждать фантазию, воображение (стихотворение «Экзотический аромат»). И сам «природный» мир – мир вещей, чувственных впечатлений от них и эмоциональных переживаний – оказывается знаком, «отражением» духовной «сверхприроды».

Бодлеровский человек не пассивно запечатлевает данные «соответствия», но активно вызывает их к жизни. Он охотно согласился бы с Новалисом в том, что «вечность» заключена именно в нашей «душе» – в душе, которая становится подлинным «источником аналогий во вселенной» в тех случаях, когда, говоря словами Бодлера, она начинает бросать «магический и сверхприродный свет на природную темноту вещей»⁹.

Однако не во всякий момент душа способна засветиться таким светом. Она сама должна привести себя в особое «сверхприродное состояние», позволяющее как можно полнее раскрепостить нашу способность воображения.

Воображение – еще одно ключевое понятие в эстетике Бодлера. В «Божественном даре» Бодлер пишет: «Воображение соединяет в себе и анализ, и синтез, но не исчерпывается ими. Именно благодаря воображению мы постигли духовную суть цвета, контура, звука, запаха; оно создало аналогию и метафору. Воображение разлагает мир на составные элементы и потом, собирая и сочетая их по законам, исходящим из недр души, воссоздает новый мир, вызывая ощущение новизны. А поскольку воображение создало мир, то вполне справедливо, что оно правит им. Воображение царствует в безграничных владениях истины, тогда как правдоподобие занимает лишь небольшую часть ее владений. Возможности воображения беспредельны»¹⁰.

Можно понять, что настороженное отношение Бодлера к «природе» объясняется вовсе не тем, что поэту претит ее «гуманизм», а тем, что «...как таковая, не озаренная воображением, природа, – как отмечает Г.К. Косиков, – для него мертва; чистая предметность, не одушевленная смыслом, подобна голой оболочке или пустой скорлупе: она ровным счетом ничего не может сказать человеку и потому попросту неинтересна»¹¹. Этому мы находим подтверждение и в «Божественном даре» Бодлера. Он пишет: «Я нахожу бесполезным и скучным изображать реальность, ибо ничто в этой реальности меня не удовлетворяет. Тривиальной действительности я предпочитаю порождения моей фантазии, пусть даже чудовищные»¹². «Если пейзаж прекрасен, то отнюдь не сам по себе, а лишь благодаря мысли и чувству, которые я с ним связываю»¹³.

Вот основополагающий принцип Бодлера, устанавливающий отношение «воображения» к «природе»: «Весь видимый мир есть вместилище образов и знаков, относительная ценность и место которых в искусстве должны определяться воображением; этот мир можно уподобить пище, которую воображение усваивает и претворяет»¹⁴. Не «бегства» от природы, не ее «стерилизации», отмечает Г.К. Косиков, а ее «преображения» добивается Бодлер – преобразования, которое упорядочивает вещи в соответствии с их «местом и ценностью, взыскуемым нашей душой»¹⁵.

В «Стихотворениях в прозе» пейзаж представлен как хронотоп и как художественный образ. Понятие хронотопа как «существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе», вводит в литературоведение М.М. Бахтин¹⁶. Художественное время и художественное пространство являются признаками художественного образа (в нашем случае пейзажа), обеспечивают целостное восприятие и композиционную структуру произведения. В художественном образе неразрывно слиты объективно-познавательное и субъективно-творческое начала. Специфика образа рассматривается по отношению к двум сферам: реальной действительности и процессу мышления. Как отражение действительности пейзаж-образ наделен достоверностью, пространственно-временной протяженностью. В пространственно-временной организации произведения можно выделить следующую тенденцию: при обращении к памяти персонажа как внутреннему пространству пейзаж-образ из реального образа преобразуется в идеальный, вымышленный, обладающий некоторыми понятиями, представлениями. Иными словами, являясь новатором символизма, Бодлер представляет образ-пейзаж в «Стихотворениях в прозе» в «двуплановой структуре». Реальная действительность является передним планом изображаемого, символом, знаком сферы воспоминаний и мечты. Второй план складывается из элементов воспоминаний лирического героя, накопленного им жизненного опыта, его фантазией, которые вызываются определенными предметами окружающего мира. Это отличает миропонимание Бодлера от миропонимания романтиков и парнасцев.

Анализируя «Стихотворения в прозе» Шарля Бодлера, мы выделим несколько элементов пейзажа (например, облака, море и т.д.), назначение и роль которых попытаемся здесь проанализировать.

Особая роль символического пейзажа просматривается в стихотворении «Чужестранец». Его лирический герой – «загадочный человек», устремленный мыслью к чудесным облакам, проплывающим мимо. Не вызывает сомнений его духовная и социальная странность. Ведь он отвергает, казалось бы, общепризнанные ценности (семья, религия, государство) и признается, что любит лишь облака.

В символическом словаре Бодлера облака удивительно многозначны. Это и корабли, и одиночество, и тоска по родине. Их созерцание погружает героя в сладостные грезы (стихотворение в прозе «Суп и облака»). Об этом состоянии, вызываемом созерцанием неба, Бодлер писал в «Салоне 1859 года», характеризуя полотна пейзажиста-романтика Будена, близкого поэту по духу: «Я долго рассматривал эти этюды, и в конце концов фантастические светящиеся облака, мрачный хаос, зеленые и розовые массы, висящие и громоздящиеся одни под другими, разверстые горнила, небесные дали, задернутые черным или лиловым шелком, мятым, скомканным или рваным, горизонты, тонущие в

трауре или залитые расплавленным металлом, все эти бездны, все это великолепие ударили мне в голову словно опьяняющий напиток или яркие опиумные видения. Удивительная вещь: ни разу, пока я всматривался в это текучее или воздушное волшебство, мне не пришлось пожалеть об отсутствии человека»¹⁷.

Облака как символ одиночества напоминают Бодлеру о его детстве, когда он впервые почувствовал себя чужим в своей собственной семье. Вот как Бодлер пишет в «Моем обнаженном сердце»: «Чувство одиночества, с самого моего детства. Несмотря на близких – и особенно в кругу товарищей – чувство вечно одинокой судьбы»¹⁸. Со временем это чувство одиночества и отверженности обретает характер метафизического переживания, которое дополняется осознанием и ощущением социальной отверженности и превращает Бодлера в денди. В этом стихотворении, как нам кажется, показаны две формы странности: духовная странность поэта и социальная – денди.

В стихотворении в прозе «Чужестранец» чудесные облака ассоциируются с одиночеством, ностальгией самого поэта. Он сам всегда остается «одиночкой», «чужестранцем». В этом страдании и гордом одиночестве заключается его общественная позиция. «Для того, кто отрицает все общественные институты (семья, религия, государство, собственность) в их современном виде, – как отмечает М.Л. Нольман, – без надежды на возможность их преобразования, не остается ничего другого, как быть «чужестранцем», не имеющим ни семьи, ни друзей, ни родины, презирующим «красоту червонцев» и все «призвания», кроме бродяжничества»¹⁹.

С традициями романтизма связано у Бодлера его двоemiрие. Чувство идеала, которое является определяющим в творчестве Бодлера, проявляется через воспоминания человека об ином мире, мире детства или путешествий, который представляется ему принципиально отличным от окружающей действительности. В «Чужестранце» идеал принимает очертание облаков.

Когда читаешь Бодлера, создается впечатление, что ни одна из природных стихий не волновала его душу так, как море. Любовь к морю занимает большое место в творчестве Бодлера. И это мы видим в стихотворении в прозе «Уже!»:

«Наконец был возведен берег; и мы увидели, приближаясь, что это была роскошная, ослепительная страна... Тотчас же каждый повеселел, каждый отрекся от своего дурного расположения духа... Один я был печален, непостижимо печален. Подобно жрецу, у которого отнимали его божество, я не мог без мучительной горечи оторваться от этого моря, столь чудовищно обольстительного, от этого моря, столь бесконечно разнообразного в его ужасающей простоте, моря, казалось, вмещавшего в себе и выдававшего в своих играх, в своих движениях, в своих гневах и улыбках настроения, муки и экстазы всех душ, которые отжили, живут и будут жить. И, прощаясь с этой несравненной красотой, я чувствовал себя смертельно подавленным; и когда все мои спутники восклицали: «Наконец – то!» – я мог только крикнуть: «Уже!»²⁰.

Определенный смысл в этом стихотворении заключен в том, что Бодлер называет море «несравненной красотой». У Бодлера есть примечательное суждение о смысле красоты: «Именно этот восхитительный, бессмертный инстинкт Красоты побуждает нас воспринимать Землю и все, что на ней явлено, как своеобразное отображение, как соответствие Небу. Ненасытная жажда всего нездешнего, которое открывает нам жизнь, является самым живым доказательством нашего бессмертия»²¹.

Из впечатлений юности, наложивших значительный отпечаток на личность и творчество Бодлера, необходимо вспомнить его путешествие в Индию, подарившее поэту «блаженные прогулки», любовь к морю и богатейший материал для творчества. Эта привязанность к морю идет не только от воспоминаний путешествия в молодости.

В дневнике поэта («Мое обнаженное сердце») мы находим подтверждение нашему впечатлению: «Почему вид моря доставляет нам такое бесконечное и неизбывное удовольствие? – пишет Бодлер. – Потому что море наводит на мысль о необъятности и движении. Шесть – семь лье кажутся человеку лучом бесконечности. Вот она, бесконечность, пусть и в миниатюре. Что за беда, коль скоро этого довольно, чтобы намекнуть на идею полной бесконечности? Двенадцать – четырнадцать лье /в диаметре/, двенадцать – четырнадцать лье зыблущейся воды довольно, чтобы создать самое полное представление о прекрасном, какое доступно человеку в его временном пристанище»²². Движение, гармония, ритм, неисчерпаемость образов порождены, прежде всего, эстетическими и философскими взглядами Бодлера, его пониманием жизни.

«Гавань – пленительное убежище для души, уставшей от жизненных битв. Обширность неба, подвижная лепка облаков, изменчивые цвета моря, мерцание маяков – вот призма, чудесно созданная для того, чтобы тешить взоры, никогда их не утомляя. Стройные очертания судов с их сложной оснасткой и мерно колеблемых зыбью, поддерживают в душе любовь к ритму и красоте»²³.

В этой миниатюре «Гавань» ностальгическое чувство Бодлера сопряжено с эстетическим переживанием, которое вызывают стройные очертания судов.

Зрелище порта и кораблей имеет для Бодлера огромный символический смысл. В нем явлена эстетическая ценность гармонии и ритма. Понять стихотворение помогают дневники поэта. Вот что он пишет в одном из них: «Я полагаю, что безмерное и таинственное очарование, которое кроется в созерцании корабля, особенно пlyingущего, объясняется, во-первых, тем, что правильность и симметрия суть, наряду со сложностью и гармонией, главнейшие потребности ума человеческого, а во-вторых, последовательным умножением и воспроизведением всех тех воображаемых линий и фигур, которые описывают в пространстве реальные части предмета. Это движение, претворяемое в линиях, рождает в нас некую поэтическую идею, некую гипотезу об огромном, необъятном, сложном, но гармоничном существе, о живом, одухотворенном организме, страдающем и взыскующем всего, чего взыскуют и к чему неустанно стремятся люди»²⁴.

Можно предположить, что образ-символ корабль своим источником имеет воспоминания Бодлера-путешественника. Неслучайно в «Приглашении к путешествию» Бодлер сравнивает свои мысли с кораблями.

С образами моря, гавани, корабля (с морской тематикой) неразрывно связан мотив путешествия. Принципиально важным как для мировосприятия, так и для творчества Ш. Бодлера является мотив «блуждания», путешествия, соответствующий стремлению обмануть время и убежать от самого себя в поисках «искусственного рая». Он позволяет автору развернуть картины экзотических стран, противопоставить их убогой реальности быта. Это бегство осуществляется как в пространстве (в дальние страны), так и во времени (в воспоминания и мечту).

Измученная, издерганная, страдающая душа находит утешение в грезах. Страницы «Стихотворений в прозе» наполнены мечтами о нездешних краях, где можно уединиться с любимой и наслаждаться безмятежным счастьем. Ощувив в молодости несравненный запах моря и аромат экзотических растений, почувствовав на лице соленые брызги, поэт без конца мысленно переживает восхитительные мгновения, когда-то подаренные жизнью.

Часто в поисках идеального духовного климата Бодлер обращается к экзотике. Поэт или мечтает о бродяжничестве, или следит за кочующим племенем (стихотворение в прозе «Призвания»), или совершает путешествие в мечтах и воспоминаниях (стихотворения в прозе «Полмира в волосах», «Приглашение к путешествию»). Бодлер использует экзотический пейзаж не ради колорита, как у романтиков, например, у Гюте, или как у парнасца Леконта де Лиля. Экзотический вид пейзажа является фоном для непосредственных лирических размышлений автора.

Ностальгическая тема постоянно присутствует в произведениях Бодлера. Она нашла выражение и в стихотворении в прозе «Приглашении к путешествию». В этом стихотворении в прозе поэт говорит о «тоске по неведомой родине», зовет в страну «безмятежную и мечтательную», где природа преображена мечтой, где она «исправлена, украшена, переплавлена»: «Настоящая сказочная страна Изобилия, где все красиво, богато, спокойно и безупречно; где роскошь любит себя, отражаясь в порядке; где жизнь так тучна, так сладостно вдыхается; откуда изгнаны беспорядок, сутолока и непредвиденность; где счастье обручено с безмолвием; где поэтична даже кухня, в то же время и возбуждающая; где все так похоже на вас, милый ангел!»²⁵.

В этом стихотворении образы мачты и корабля вновь приобретают у Бодлера символическую функцию. Об этом Бодлер пишет в «Фейерверках»: «Эти большие и прекрасные корабли, чуть заметно покачивающиеся (переваливающиеся с боку на бок) на водной глади, эти могучие корабли всем своим видом говорят, что им здесь нечего делать, что они тоскуют и словно спрашивают нас на языке немых: когда же мы пустимся в путь навстречу счастью?»²⁶.

Продолжая устремления парнасцев и романтиков, Бодлер стремится к многосторонности изображения действительности посредством обоняния, осязания, вкуса; показывает ее не только через цвета и звуки, но и через запахи, и через вкусовые ощущения. Основная цель заключается в усилении впечатления материальности, весомости существующих вещей и предметов.

Удивительно стихотворение «Полмира в волосах». Волосы любимой, их запахи рождает у поэта рой воспоминаний. В них заключены огромное море и чарующие страны, гавани и корабли, бесконечность тропической лазури и опьяняющие ароматы: «В волосах твоих целая греза, полная мачт и парусов; в них огромные моря, по которым муссоны уносят меня к чарующим странам, где дали синее и глубже, где воздух напоен благоуханием плодов, листвы и человеческой кожи.

В океане твоих волос мне видится гавань, оглашаемая печальными напевами, кишашая разноплеменными людьми мощного сложения и кораблями всех видов, сложные и тонкие очертания которых вырисовываются на фоне необъятного неба, где тяжко царит вечный зной. В гжучем очаге твоих

волос я вдыхаю запах табака, смешанного с опиумом и сахаром; в ночи твоих волос мне сияет бесконечность тропической лазури, на пушистых берегах твоих волос я опьяняюсь смешанным запахом смолы, мускуса и кокосового масла»²⁷.

Наряду с символическим, эстетическим и философским смыслом Бодлер наделяет пейзаж совсем другой функцией. Он иронизирует, используя романтическую иронию для сопоставления поэзии и жизни. В стихотворении в прозе «Суп и облака» мы видим назначение пейзажа в том, чтобы показать столкновение идеала и действительности: «Моя маленькая дурочка, моя милая возлюбленная подавала мне обед, а я созерцал в открытое окно столовой плавучие замки, которые Бог соорудил из паров – эти волшебные строения из неосязаемого. И я говорил себе, созерцая: «Все эти призрачные видения почти так же прекрасны, как глаза моей прекрасной возлюбленной, милого маленького чудовища с зелеными глазами. Но вдруг я получил яростный удар кулаком в спину и услышал хриплый и чарующий голос, истерический и словно осипший от водки, голос моей милой маленькой возлюбленной: «Скоро ли вы приметесь за суп, грязная скотина... торговец облаками?»²⁸.

За очарованием пейзажа следует столкновение идеала и действительности – прозаический и суровый вопрос о куске хлеба в стихотворении в прозе «Пирожок», в котором Бодлер также использовал принцип романтической иронии, чтобы показать несовместимость мечты и реальности: «Я путешествовал. Окружающий меня пейзаж был полон неотразимого величия и благородства. И в тот миг, несомненно, что-то передалось из него в мою душу. Мысли мои царили с легкостью, равной дуновеньям воздуха; низменные страсти, вроде ненависти и нечистой любви, казались мне теперь такими же далекими, как облака, проплывавшие у моих ног в глубине пропастей... По небольшому, недвижному озеру, черному от своей неизмеримой глубины, по временам пробегала тень облака, словно отражение плаща проносившегося по небу воздушного великана. И я помню, что это торжественное и редкое ощущение, вызванное величественным, но совершенно безмолвным движением, наполняло меня радостью, смешанной со страхом. Словом, я чувствовал себя, благодаря вдохновляющей красоте, которая меня окружала, в совершенном мире с самим собой и со всей вселенной; мне кажется, что в этом состоянии совершенного блаженства и полного забвения всего земного зла я уже дошел до готовности признать не столь смешными утверждение газет, что человек добр от природы, – когда, уступая возобновленным требованиям неисправимой материи, я подумал о том, чтобы утолить усталость и голод, возбужденные во мне столь продолжительным восхождением».

Стихотворение в прозе «Пирожок» заканчивается такими саркастическими словами: «Есть же такая прекрасная страна, где хлеб называется пирожком, лакомством столь редким, что из-за него может возгореться поистине братоубийственная борьба!»²⁹.

Стихотворение в прозе «Confiteor художника» («Исповедь художника») раскрывает тему достижения совершенства в искусстве в трагическом плане. Произведение начинается эстетическим созерцанием видения неба и моря: «Какое огромное наслаждение – купать взор в бесконечности неба и моря! Уединение, безмолвие, несравненная чистота лазури! Маленький парус, трепещущий на горизонте, своей незначительностью и одиночеством так напоминающий мое неисцелимое существование; монотонная мелодия прибоя – все это мыслит мною, или я мыслю ими (ибо в безмерности мечтаний быстро теряется Я!)»³⁰.

Напряженное созерцание пейзажа заставляет художника воскликнуть: «О! неужели же вечно страдать или вечно убегать от прекрасного? Природа, безжалостная волшебница, соперница, всегда победоносная, оставь меня! Перестань искушать мои желания и мою гордость! Созерцание прекрасного – поединок, где в ужасе кричит художник перед поражением»³¹.

Здесь, как нам кажется, будет уместным обратить внимание на понимание Ш. Бодлером «красоты». О специфичности его понимания пишет в своей статье Г.К. Косиков: «...поскольку же красота, отождествленная с бесконечным, наиболее полное свое воплощение находит в искусстве, в поэзии, постольку именно поэзия оказывается привилегированным способом в один прием очутиться в раю. Всякий поэт, в силу своей природы, осуществляет возврат в утраченный Эдем. Поэзия, по Бодлеру, это еще один, главный, «искусственный рай»³².

«...Именно в поэзии и посредством поэзии, в музыке и посредством музыки душе удастся хотя бы мельком взглянуть на те сокровища, которые находятся по ту сторону могилы... Таким образом, принцип поэзии, в строгом и прямом смысле слова, есть человеческая устремленность к высшей красоте, а воплощается этот принцип в энтузиазме и воспарении душ»³³.

Исходя из выше сказанного, можно сделать вывод о том, что природа, представленная в произведениях различных литературных направлений и эпох, образует богатую историческую традицию.

Понимание природы, пейзажа является ключевым для эстетики Шарля Бодлера. Пейзаж является важным для осмысления не только эстетики Бодлера, но и всего его творчества в целом.

Анализируя «Стихотворения в прозе», мы увидели, что пейзаж представлен Бодлером как хронотоп и как художественный образ. Являясь новатором символизма, Бодлер представил образ-пейзаж в «Стихотворениях в прозе» в «двуплановой структуре». На первом плане показана окружающая действительность, которая является «подступом» к душевному миру человека. А воспоминания, мечты лирического героя, вызванные действительностью, составляют второй план образа. Это то, что отличает миропонимание Бодлера от миропонимания романтиков и парнасцев. Тем самым Бодлер открывает новый этап поэзии и прозы. С традициями романтизма связано у Бодлера его двоемирие. Чувство идеала, которое является определяющим в творчестве Бодлера, проявляется через воспоминания человека об ином мире, мире детства или путешествий. Идеал Бодлера принципиально отличен от окружающей действительности.

Рассматривая «Стихотворения в прозе» Шарля Бодлера, мы выделили несколько элементов пейзажа, назначение и роль которых попытались проанализировать в данной статье.

Примечания

- 1 Эпштейн М.Н. «Природа. мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М., 1990.
- 2 Щемелева Л.М. Пейзаж // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.– С. 272.
- 3 Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. – М., 1987. – С. 63.
- 4 Бодлер Ш. Об искусстве. – М., 1986. – С. 407.
- 5 Косиков Г.К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Сартр Ж.-П. Бодлер. – М., 2004. – С. 165.
- 6 Сартр Ж.-П. Указ. соч. – С. 73.
- 7 Косиков Г.К. Указ. соч. – С. 166.
- 8 Косиков Г.К. Указ. соч. – С. 168.
- 9 Косиков Г.К. Указ. соч. – С. 170.
- 10 Бодлер Ш. Статьи об искусстве. Салон 1859 года. Божественный дар // Бодлер Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. – М., РИПОЛ КЛАССИК, 1997. – С. 682–683.
- 11 Косиков Г.К. Указ. соч. – С. 170–171.
- 12 Бодлер Ш. Статьи об искусстве. Салон 1859 года. Божественный дар // Бодлер Указ. соч. – С. 681.
- 13 Косиков Г.К. Указ. соч. – С. 171.
- 14 Бодлер Ш. Статьи об искусстве. Салон 1859 года. Божественный дар // Бодлер Указ. соч. – С. 689.
- 15 Косиков Г.К. Указ. соч. – С. 171.
- 16 Тамарченко Н.Д. Хронотоп // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – С. 1/73.
- 17 Бодлер Ш. Статьи об искусстве. Салон 1859 года. Пейзаж // Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 732.
- 18 Бодлер Ш. Дневники. Мое обнаженное сердце // Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 433.
- 19 Нольман М.Л. Шарль Бодлер: Судьба. Эстетика. Стилль. – М., 1979. – С. 279–280.
- 20 Бодлер Ш. Парижский сплин // Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 221.
- 21 Косиков Г.К. Указ. соч. – С. 172–173.
- 22 Бодлер Ш. Дневники. Мое обнаженное сердце // Бодлер Ш. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники. – М., 1993. – С. 304.
- 23 Бодлер Ш. Парижский сплин // Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 226.
- 24 Бодлер Ш. Дневники. Мое обнаженное сердце // Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 418.
- 25 Бодлер Ш. Парижский сплин // Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 187.
- 26 Бодлер Ш. Дневники. Фейерверки // Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 410 VIII.
- 27 Бодлер Ш. Парижский сплин // Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 186.
- 28 Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 231.
- 29 Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 183–184.
- 30 Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 165.
- 31 Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 166.
- 32 Косиков Г.К. Указ. соч. – С. 162–163.
- 33 Косиков Г.К. Указ. соч. – С. 172–173.