

ФИЛОЛОГИЯ

Надежда Федоровна ШВЕЙБЕЛЬМАН —
доцент кафедры зарубежной литературы,
доктор филологических наук

Взаимодействие поэзии и прозы во французской литературе XVIII–XIX веков: опыт предшественников

УДК 821.133.1.09

АННОТАЦИЯ. Предмет исследования статьи — проблема взаимодействия поэзии и прозы во французской литературе XVIII–XIX веков. Изучение опыта предшественников позволяет выявить истоки той «неделимой поэтической современности», которая связана с творчеством Бодлера, Рембо, Малларме.

The subject of the article is the problem of communication of poetry and prose in French literature of the XVIII–XIX centuries. Research of predecessors' experience allows the author of the article to bring to light sources of «indivisible poetic modernity» that is connected with works of Baudelaire, Rimbaud, Mallarme.

История французской литературы XIX в. свидетельствует о том, что в ней достаточно сильной и плодотворной была традиция обращения к прозе: Э. Парни, А. Бертран, Ш. Бодлер, А. Рембо. С. Малларме, Т. де Банвиль... В XX веке эта традиция нашла выражение в творчестве Л.-П. Лафарга, Г. Аполлинера, Р. Шара, П. Реверди, М. Жакоба, П. Элюара, Р. Десноса, А. Мишо и др. Д. Леверс, рассматривая основные этапы истории французской поэтической «современности», связывает ее становление с именами Ш. Бодлера, С. Малларме, А. Рембо, с авангардом начала XX в. и сюрреалистами. Бодлер — «предвестник революции поэтического языка»; Малларме «осуществил эту революцию в поэзии»; авангард начала XX в. и сюрреалисты «способствовали этой революции» [8: 54]. С точки зрения Ж. Грака, именно эти поэты создали «литературу разрыва», для которой характерны «выход за пределы нормы, линии изломов, которые пересекаются хоть по диагонали, хоть зигзагом, невзирая на школы, «влияния» и официально узаконенную преемственность...» [6: 282].

Поиск истоков, литературных влияний дает возможность более глубоко и основательно проследить связь прозы французских поэтов XIX–XX вв. с традициями их предшественников.

О взаимодействии поэзии и прозы во французской литературе много писал Г. Лансон. Название первой главы его объемной работы уже содержит сомнение в существовании искусства прозы. Она называется «Есть ли искусство прозы?» Г. Лансон рассуждает: «Есть искусство стиха: никто в этом не сомневается. Но есть ли искусство прозы? Не лишним будет спросить себя об этом и не будет абсурдным усомниться в этом» [7: 9].

Он прослеживает в хронологической последовательности историю взаимодействия поэзии и прозы во французской литературе XVII–XIX веков. Исторически сложилось так, отмечает Г. Лансон, что отношение к прозе было преимущественно негативным. Проза — это все то, что не является стихом. Не самые лучшие образцы прозы, по Лансону, — слова мольеровского господина Журдена, просящего у Николь домашние туфли. Г. Лансон не видит в этом обмене словами «никакой заботы о художественности» [7: 9].

Поэзия, с точки зрения Г. Лансона, явление более раннее, чем проза, и поэтому одним из важных законов истории литературы он считает закон о том, что «всякая литература начинается с поэзии и нисходит до прозы через отмену и неприятие тех пут, которые связывают поэтический язык, т. е. через отказ от всех обязательств, если не от всех художественных эффектов» [7: 10]. Он считает, что в прозе преобладают «слова с малым эстетическим значением» [7: 15]. Французский исследователь полагает, что прозе мешают бесконечные «правила стиля и законы жанра, уточняющие стиль и жанр», и только выход за пределы литературных правил и законов увеличивает степень художественности прозы [7: 10].

Прозаик использует слово, первоэлемент как прозы, так и поэзии, исходя из его понятного значения. Но этого недостаточно, чтобы говорить о художественности прозы. Поэт не работает со словом только для того, чтобы выразить идею, он работает со словом из-за самого слова, он работает в поисках ритма и гармонии [7: 14]. Опыт Малларме позволяет Г. Лансону сказать: «Малларме был прав, когда, говоря о своем «Первом разглагольствовании», он высказал очевидную истину, факт, который бросается в глаза: Малларме говорит о двух состояниях слова, из которых одно он называет *необработанным, или непосредственным*; другое *основным, главным*; (курсив Г. Лансона. — Н. Ш.). Одно из них ограничено практическим общением; другое предназначено для эстетической функции, и целью его является наслаждение тем, что порождает искусство» [7: 16].

Эти два состояния слова, считает Г. Лансон, привели в литературе к тому, что в ней можно найти «два качества прозы и две категории прозаиков: есть хорошая проза и есть проза прекрасная; есть писатель, который может просто высказаться, но и есть художник, который может создать форму. О прозе Декарта мы скажем, что это хорошая проза, а о прозе Шатобриана мы скажем, что это — прекрасная проза» [7: 16]. Предлагая такое деление, сам Г. Лансон замечает, что довольно трудно провести эти разграничения.

Истоки художественной прозы во французской литературе Г. Лансон видит в XVI веке: «Художественная проза появилась у нас на заре Ренессанса» [7: 221]. Искусство новеллы породило жанр романа. «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, по мнению Г. Лансона, это мастерски объединенные новеллы. В новеллах — страстные, пламенные, трогательные речи, но слово здесь находится на службе у практики. В прозе мадам де Севинье уже есть фразы, которые содержат музыкальные и ритмические элементы, но они неотделимы от элементов ораторского использования слова.

Французских прозаиков XVIII в. Г. Лансон упрекает в переизбытке ложного пафоса и «ложной красоты». Особенно достается Руссо. Г. Лансон приводит «образец этого ложного искусства, заимствованного у Руссо: «Ты знаешь, что я живу на берегу Сены, в той точке этого острова, с которой виднеется статуя лучшего из королей». Исследователь отмечает в этом предложении двойную банальную перифразу: «точка этого острова» = «остров Сите»; «лучший из королей» = «Генрих IV» [7: 292].

Движение прозы к художественности происходит, по мнению Г. Лансона, внутри фразы. Во французской литературе XIX в. он выделяет разные типы фраз, в той или иной мере лишенных художественности или к ней приближающихся. У Шатобриана, которого Г. Лансон считает одним из «первых современных мэтров», фраза — «пластичная, гармоничная и часто все еще торжественная». У романтиков фраза — «цветистая и стенающая, вдохновенная или конвульсивная». У Гюте и парнасцев «фраза обладает высочайшей выразительностью и она — холодная как мрамор». В натурализме «фраза — нервная или плотская, взволнованная или медлительная». У символистов «фраза — гибкая и сложная, диссонирующая и музыкальная» [7: 290]. В прозе, в еще большей степени, чем в стихе, «эти различия школ являются искусственными и реальность постоянно преодолевает наши рамки: индивидуальные темпераменты могут выразить себя лишь через индивидуальный способ выражения» [7: 290]. Призыв «наслаждаться творчеством тех редких индивидуальностей, которые еще могут творить», завершает исследование Г. Лансона. Проза практическая должна, по мысли Лансона, стремиться стать прозой художественной.

С. Бернар говорит об особой роли поэзии, которая в XIX в. играет в какой-то степени «компенсаторную роль»: «поэзия, восстанавливая связь с возможностями человека и языка, стремится с их помощью, не прибегая к какому-либо рациональному действию, вновь обрести глубокий смысл вселенной. Поразительно то, что в основе любого современного поэтического движения лежат духовные потребности, которые соотносятся с усилиями, направленными не только на изменение видения, но и на изменение поэтической выразительности (*l'expression poétique*)» [3: 97].

Выразительность, с точки зрения С. Бернар, это в высшей степени поэтический инструмент. Одновременно она является инструментом познания и созидания. «Поэтическая реальность неотделима от своего способа выразительности. У Нерваля, у тех, кого можно назвать «маяками» новой поэзии, — Бодлера, Рембо, Малларме, — у всех был свой способ выразительности» [3: 97]. Эти поэты первыми почувствовали, что «поэтическая проблема глубоко связана с проблемой языка». С. Бернар пишет: «Поражает их упорное стремление «найти язык». Об этом мечтали Рембо и Малларме. «Орфическое объяснение» вселенной (выражение Малларме) нуждалось в новом языке, в новых повествовательных формах. Поэты «отказываются от слишком механических средств поэзии рифмованной, основанной на размере: они требуют более тонкого «волшебства» от самих слов, от тайных соответствий между смыслом и звуком, идеей и ритмом, поэтическим экспериментом и языком, который его выражает» [3: 98]. С. Бернар считает, что жанр «стихотворения в прозе» был идеальной формой «современной поэзии с метафизическими устремлениями; устремлениями, которые придали этой форме динамизм, неистовые порывы, заставили испытать определенные поражения и укрепили ее высокое положение» [3: 99].

Свои наблюдения о взаимодействии поэзии и прозы С. Бернар концентрирует на одной форме, которую считает идеальной. Развитие жанра «стихотворения в прозе» она связывает с именами А. Бертрана, Ж. де Нерваля, Ш. Бодлера, А. Рембо,

Лотреамона, С. Малларме. Образцы этого жанра во французской литературе XX в. С. Бернар находит в «модернистских» поэмах Дюртена, в «кубистских» поэмах Жакоба и Реверди, в опытах сюрреалистов. По мысли исследовательницы, их объединяет то, что они используют жанр «стихотворения в прозе» как определенную **форму** (выделено С. Бернар. — *Н. Ш.*), органическое целое, замкнутое на себе» [3: 465]. Органическое целое «стихотворения в прозе» определяется «гармонической связью слов, фраз, образов во вселенной произведения», т. е. связью всего того, что должно служить освещению основной идеи произведения.

Появление элементов прозы в стихе Л. Морье связывает с «бунтом **слова** против **фразы**»: это одно из проявлений бунта художественности против правил [11: 41]. Л.-П. Томас противопоставляет «закон статического равновесия», царящего в поэзии, «закону динамического нарушения равновесия», характерного для прозы. Это противопоставление, полагает Л.-П. Томас, выявляет большие, чем в поэзии, потенциальные возможности прозы для дальнейшего ее развития [13: 44].

Р. Этьямбль отмечает, что среди французских исследователей нет единства в определении жанровой специфики некоторых «пограничных» форм. Так, например, Ж. Муке и Р. де Реневиль относят тексты Рембо «Движение» и «Морской пейзаж» к «стихотворениям в прозе», а С. Бернар определяет их как «неоспоримые свободные стихи». «Два самых опытных знатока творчества Рембо С. Бернар и Ж. Муке не могут прийти к согласию в вопросе о природе этих двух текстов...» [5: 156]. В конце XIX в. во французском стихосложении одновременно сосуществовали стих метрический, стих силлабический, стих рифмованный, белый стих и стих свободный. Две последние формы, замечает Р. Этьямбль, уже «грешили против правил просодии, против правил версификации» [5: 157–158].

Д. Комб высказывает предположение о том, что уже в XIX в. во французской литературе стала складываться «новая система жанров» [4: 31]. В терминологии Д. Комб проза представлена понятием «*récit*» (рассказ, повествование). Она пишет о «разделении поэзии и повествования» [4: 32]. Опираясь на современную терминологию, Д. Комб различает «дискурс простой» и «дискурс литературный», который состоит из прозы и поэзии. Объединяющим началом этих двух типов дискурса Д. Комб считает *le récit* (повествование): «По крайней мере, можно быть уверенным в том, что *récit* входит в состав всех форм дискурса, литературных или нелитературных, в стих или в прозу» [4: 33]. Строго говоря, Д. Комб требует «сохранить термин «жанр» только для исторических, институциональных форм литературы...» [4: 33]. Разработка основных понятий «риторики жанров» связана у Д. Комб с проблемой взаимодействия поэзии и прозы. «Фундаментальное различие прозы и поэзии (в стихах или не в стихах), связываемое Малларме с различием языка «необработанного» и языка «основного», имеет отношение к лингвистическому коду. Поэтический язык, вместо того чтобы быть языком в строгом значении этого понятия, является под-кодом (*sous-code*) языка, определяемого специфическими фонетическими, ритмическими, синтаксическими и семантическими факторами» [4: 34]. Границы между этими различными видами дискурса, считает Д. Комб, подвижны, они свидетельствуют о взаимодействии прозы и стиха. Это взаимодействие порождает синтез повествовательных форм и синтез жанров. «Синтетичным» жанром, с точки зрения Д. Комб, является «стихотворение в прозе».

В шестой главе своего исследования, которая называется «Поэзия, роман и синтез жанров», Д. Комб пишет о «примирении поэзии и романа». Образцом такого примирения она считает роман Алена-Фурнье «Большой Мольн» [4: 142]. Д. Комб подвергает сомнению определение «поэтический роман», «которое принято давать

любому роману, более или менее окрашенному (но только окрашенному) поэзией». Она считает, что это определение не отражает сущности взаимодействия поэзии и прозы, и предлагает для таких «смешанных» жанров термин «роман-поэзия», «роман-поэма» [4: 143]. Д. Комб приводит то определение жанра «романа-поэзии», которое дает М. Лейрис в статье, посвященной романам Мишеля Фардули-Лагранжа: «Роман-поэзия» — это такой роман, в котором дискурс является основной пружиной, что является правилом для поэзии. Это такой литературный жанр, который делает язык первоэлементом произведения и, прежде всего, занимается словами или формулировками, в противоположность тому, что происходит в романе, в котором письмо чаще всего играет второстепенную роль, оно в основном направлено на персонажей и ситуации и тем самым поддерживается в ранге простого инструмента изложения» [4: 143].

Д. Комб констатирует, что в реальной жизни писатели стараются избежать той двусмысленности, которая таится как в определении «поэтический роман», так и в определении «роман-поэзия»: «Одиберти определяет свой роман «*La Beauté de l'amour*» как «роман в стихах»; Кено относит свой роман «*Chêne et chien*» к тому же жанру; Жорж Перро, не колеблясь, называет свой роман «*Une vie ordinaire*» «поэмой-романом»; Реверди, определяя жанр своей книги «*Le Voleur de Talan*», довольствуется словом «роман», в то время как типографское оформление свидетельствует о наличии стихового начала» [4: 143].

Истоки современного «романа в стихах» Д. Комб видит в средневековом романе, сочетавшем как поэтическое, так и прозаическое начало. «Рождение романа во Франции так тесно связано со стихом, что основной размер французской поэзии даже нашел отражение в названии первого романа, возникшего под воздействием легенд, — «*Roman d'Alexandre*» [4: 144]. Д. Комб считает, что «роман был первой формой, предназначенной для чтения, а не для исполнения речитативом, так что стих не выполнял больше в нем свойственную ему мнемотехническую функцию; кроме того, исчезновение музыкального аккомпанемента и мелодии позволило читателю сконцентрировать все свое внимание на развитии описываемой истории...» [4: 144].

Выводы Д. Комб носят, на наш взгляд, парадоксальный характер. Она полагает, что «идея примирения в смешанном жанре, как кажется, неумолимо становится абстракцией». Само понятие «синтез жанров», по мнению Д. Комб, содержит элемент разделения [4: 149]. От взаимодействия поэзии и прозы, подчеркивает исследовательница, больше выигрывает поэзия, так как роман вносит в поэзию «сюжет», что помогает ее возродить. Именно повествование спасет поэзию — такова точка зрения Д. Комб.

Б. Маршал также делает отправной точкой своей работы уже приводившееся рассуждение Малларме о двойной природе слова: необработанного, сиюминутного — в прозе, и главного, сущностного — в поэзии [9: 20]. Он опирается на статью «Кризис стиха», в которой Малларме выявляет причины преобладания поэзии во французской литературе XIX в. Малларме, как полагает Б. Маршал, в какой-то мере возлагает вину на В. Гюго, который «всю прозу, философию, красноречие, историю свел к стиху и, сам — воплощение стиха, тем лишил почти вовсе права слова всех, кто мыслит, рассуждает либо ведет рассказ» [1: 580]. После смерти В. Гюго «язык, всецело построенный по законам метрики, в ней обретший жизненно важные свои словоразделы, вырвался на свободу и распался на тысячу простых частиц — не без сходства, замечу, с той множественностью отдельных вскриков, из какой слагается всякая оркестровка, здесь — по-прежнему словесная» [1: 580].

В работе М. Сандра, одной из последних по проблеме взаимодействия поэзии и прозы, речь вновь идет о трудностях определения жанровых границ «пограничных»

повествовательных форм, но акцент сделан на анализе «стихотворения в прозе», жанр которого он рассматривает как «неопределенный» [12: 17]. «Неопределенность эта, — полагает М. Сандра, — идет от необычайно расширительного толкования понятия «поэма»: уже корнелевского «Сида» называли «поэмой». Новое значение слову «поэма» дали Малларме и другие новые поэты, которые считали поэму эквивалентом литературы» [12: 19].

М. Сандра считает, что «стихотворение в прозе» заслуживает быть исследованным в большей степени не как жанр, а как ансамбль кратких литературных форм, в котором переопределяются отношения прозы и стиха... [12: 19]. Такое определение «стихотворения в прозе» позволяет понять, почему к этому жанру причисляют писателей с разными художественными задачами: Бертрана, Бодлера, Рембо, Лотреамона, Малларме, Гюисманса, Жакоба, Реверди, Понжа и др. В творчестве каждого из них можно найти образцы «кратких литературных форм». М. Сандра ведет историю жанра «стихотворения в прозе» от А. Бертрана, А. Рабба, К. Форнере и М. де Герена. Этим поэтов объединяет, с его точки зрения, «сохранение лирической традиции» и включение «современности» в их произведения, которая проявила себя наиболее ярко в разработке урбанистической темы. Все они были «певцами современного города» [12: 129]. История этого «гетерогенного и неопределенного» жанра еще не завершена — считает М. Сандра. Каждый автор, обращающийся к этому жанру, привносит в него что-то необычное: П. Реверди воссоздает свой «нарративизированный автопортрет»; М. Жакоб включает элементы «народного рассказа»; А. Мишо тяготеет к мифологии [12: 111].

Работа Ива Ваде «Стихотворение в прозе и его территории» (1996) еще раз подтверждает общую тенденцию французского литературоведения рассматривать прозаические произведения поэтов на «территории» «стихотворения в прозе». Исследование И. Ваде прослеживает историю взаимодействия поэзии и прозы во французской литературе XVIII–XIX веков. Он отмечает, что уже в 1700 г. Н. Буало в своем «Письме к Перро» говорит об «этих поэмах в прозе, которые мы называем романами». «Приключения Телемаха» Фенелона, опубликованные в 1699 г., долгое время были образцом «поэтического романа», или «поэмы в прозе». Сам Фенелон видел свое произведение в ряду великих античных эпикей и представлял его как «сказочное повествование в форме героической поэмы в духе Гомера и Вергилия». Возможность существования эпикей в прозе, считает И. Ваде, становится одним из пунктов Спора старых и новых авторов [14: 19]. Вторая часть работы И. Ваде «Territoires privilégiés» содержит тематическую антологию (Anthologie thématique), которая в значительной степени помогла нам обратиться к оригинальным прозаическим произведениям тех поэтов, которых мы помещаем в ряд предшественников [2].

Французский литературный восемнадцатый век приумножает прозаические произведения, которые, по мнению современников, были отмечены проявлением высочайшей поэтичности. Вплоть до конца века и даже в эпоху Империи появляются произведения в прозе, претендующие в той или иной мере на статус поэмы: «Инки, или Разрушение империи Перу» (Les Incas ou La Destruction de l'empire du Pérou) Мармонтеля (1777), «Руины» (Les Ruines) Вольнея (1791), «Последний человек» (Le Dernier Homme) Гренвиля (1805). П. Моро назвал этот текст «поистине апокалиптическим», в котором «до времени полыхают отблески Лотреамона» [10: 18].

Эти произведения, подчеркивает И. Ваде, «напрямую предвещают творчество Шатобриана. Огромный роман «Начезы» (Natchez), чей полный текст будет опубликован лишь в 1826 г., но эпизоды «Атала» и «Рене» появляются соответственно в 1801–1802 гг., содержит большое количество страниц, чей способ письма принадлежит поэтической прозе» [14: 20].

В истории взаимодействия поэзии и прозы во французской литературе особое место занимает традиция перевода иностранных поэтических произведений прозой. В 1742 г. были переведены «Ночи англичанина» Юнга. В 1756 г. Малле переводит фрагменты «Эдды», появляются переводы «Идиллий» швейцарца Жесснера, писавшего на немецком языке. Французы зачитываются переводами поэм, приписываемых шотландскому барду Оссиану (Джеймс Макферсон). Большая часть переводов была сделана в варианте ритмической прозы (*prose rythmée*). Эти переводы подготовили читателей к тому, чтобы «проявить интерес к небольшим текстам, в которых поэтическая напряженность сохраняется с начала и до конца» [14: 21].

Успех переводных произведений побудил некоторых французских писателей выдавать свои собственные произведения за переводные, хотя, в действительности, они были в той или иной мере вдохновлены «экзотическими» произведениями. В 1787 г. **Эварист Парни** (Evariste de Parny, 1753–1814) опубликовал свои двенадцать «Мадегасских песен» («*Chansons madécasses*»). Совсем молодым Э. Парни прибыл во Францию с о. Режуньон (тогда о. Бурбон). В 1778 г. он издал сборник «Эротическая поэзия» (*Poésies érotiques*), оказавший некоторое влияние на Ламартина. Его считали лучшим французским элегическим поэтом XVIII в., но он также был известен своей сатирической и антирелигиозной поэмой в десяти песнях «Война старых и новых богов» (*La Guerre des dieux anciens et modernes*, 1799). В «Мадегасских песнях» Э. Парни — сознательно упрощенный язык, воссоздающий патриархальную, сладострастную и воинственную атмосферу, которая, по его представлению, царит на о. Мадагаскар.

Приведем пример из X песни:

Où es-tu, belle Yaouna? Le roi s'éveille, sa main amoureuse s'étend pour caresser tes charmes; où es-tu, coupable Yaouna? Dans les bras d'un nouvel amant, tu gouttes des plaisirs tranquilles, des plaisirs délicieux. Ah! presse-toi de les goûter; ce sont les derniers de ta vie.

La colère du roi est terrible. — Gardes, volez, trouvez Yaouna et l'insolent qui reçoit ses caresses.

Ils arrivent nus et enchaînés; un reste de volupté se mêle dans leurs yeux à la frayeur... [2: 23].

Короткие абзацы, повторяющиеся строчки, напоминающие припев, роднят эти тексты с песнями. Шатобриан включает в «Атала» две прозаические «индейские» песни: песнь любви одного из воинов и песнь Атала о родине с фразой-рефреном: «*Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger, et qui ne sont assis qu'aux festins de leurs pères!*». «Два критерия — «эпический» сюжет и ритмическая проза — позволяют отнести «Атала» и «Рене» к «поэмам» [12: 49].

Большое число переводов приходится на период Реставрации (1815–1830). «В 1824–1825 гг. известный эрудит Клод Форьель опубликовал подлинные «Народные песни современной Греции» (*Chants populaires de la Grèce*). Шотландская или немецкая романтическая баллада предлагала французским писателям, начиная с А. Бертрана, «формальную модель произведения, состоящего из строф, включающих часто повторяемые отрезки, переходящие из строфы в строфу на манер припева» [14: 22]. Строфическая баллада (*la ballade à couplets*) — это баллада, распространенная в Англии и Германии, состоящая из строф с рефреном и вдохновенно рассказывающая некую семейную или легендарную историю. Баллады Бюргера, Гете, Шиллера, Уланда были широко известны в романтической Европе.

И. Ваде отмечает, что слово «перевод», поставленное после названия, давало возможность французским писателям выпускать в свет их собственные произведения. Ш. Нодье издает в 1821 г. свои «Народные песни морлахов» (*Les Chants populaires morlaques*) и рассказ «Смарра» (*Smarra*), который состоит из трех так называемых славянских поэм. А. Рабб публикует в 1822 г. «Кентавра» (*Le Centaure*)

и объявляет, что это «переведено с греческого манускрипта, найденного в архивах Ватикана», а в 1823 г. публикует «Кораблекрушение» (*Le Naufrage*) и помечает, что текст «заимствован из античной похоронной записи». В 1827 г. П. Мериме выпускает сборник стихотворений под названием «Гузла, или Подборка иллирических стихов, собранных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцоговине» (*La Gusla ou Choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine*). В этих произведениях И. Ваде отмечает «красочность, энергию лаконичности, отчетливо структурированную строфическую форму» [14: 23].

Поэт **Морис де Герен** (*Maurice de Guélin*, 1810–1839), автор двух прозаических произведений («Кентавр» и «Вакханка»), является, наряду с А. Бертраном, одним из предшественников тех поэтов, которые будут пробовать свои силы в прозе. Его судьба имеет много общих точек соприкосновения с судьбой А. Бертрана: они родились с интервалом в три года (1807 и 1810), оба остались верны провинции Лангедок, родом из которой были; они страстно посвятили себя литературе, оставшись вне каких-либо направлений; они умерли молодыми, и их произведения были опубликованы лишь посмертно. «Кентавр» М. де Герена был представлен в 1840 г. Ж. Санд и опубликован с ее одобрения в «*Revue des Deux Mondes*». «Вакханка» (*La Bacchante*) появилась в печати лишь в 1862 г., когда вышел в свет том произведений поэта. М. де Герен испытал сильное влияние произведений аббата Фелисите де Ламенне (*Félicité de Lamennais*, 1782–1854), в имении которого М. де Герен прожил несколько месяцев. Аббат был автором «Эссе о равнодушии в вопросах религии» (*Essai sur l'indifférence en matière de religion*, 1817) и очерка «Слова верующего» (*Paroles d'un croyant*, 1834), за которые был дважды осужден папой римским. Создавая «Слова верующего», аббат Ламенне ориентировался на форму псалмов, которые «давали образец поэзии в прозе — короткие тексты, разделенные на строфы, размеченные рефренами, выдержанные в лирическом и проповедническом регистре» [12: 49].

М. де Герен не стремился подражать форме версэ, в которой были выдержаны «Слова верующего», он искал свою форму. В течение 1835–1836 годов, когда он создавал «Кентавра» и «Вакханку», М. де Герен в какой-то мере отошел от христианства в сторону своего рода пантеизма, стремящегося к слиянию разума и природы. Кентавр, существо двойственное, проводит свою жизнь во мраке пещер. Как человек, он ощущает тревогу и печаль, пытается найти «науку о могуществе богов». Кентавр достигает спокойствия, безмятежности природы и «подходит к старости спокойным как заход созвездий». Вакханка, напротив, «самая молодая из вакханок, которые выросли на горе Цитерон». Но она тоже стремится к знанию, которое позволило бы ей участвовать в раскрытии секретов природы. Бог Вакх, которому она посвятила себя, «бог сильный и всеведущий», навеивает ей «ясное опьянение»: «...Его всегда обновленное дыхание мчитя по всей земле, подпитываясь в глубинах вечным опьянением Океана...» [2: 29].

Прозу М. де Герена, передающую самые грандиозные и самые неистовые спектакли языком, исполненным неизменного благородства, языком классическим, причисляют к ритмической прозе, и в ней узнаешь черты поэтической прозы, которой М. де Герен владел мастерски и оригинально. Для того чтобы ощутить ритм прозы М. де Герена, процитируем небольшой фрагмент из «Вакханки»: «*Mais Bacchus fait reconnaître l'énivrement de son haleine à tout ce qui respire et même à la famille inébranlable des dieux. Son souffle toujours renouvelé court par toute la terre, nourrit aux extrémités l'ivresse éternelle de l'Océan, et, poussé dans l'air divin, il agite les astres qui se décrivent sans cesse autour du pôle ténébreux*» [2: 29]. Подобный величественный, торжественный слог мы встретим позднее у Сен-Жон Перса в поэме «Анабасис» (*Anabase*, 1924). «Художественный мир М. де Герена населен мифологическими персонажами, живущими на лоне природы, позволяющей чувствовать дыхание

богов. Живописные пейзажи XVII века, например пейзажи Н. Пуссена и К. Лоррена, могли бы быть декорацией для его текстов» [12: 58]. М. Сандра считает, что «Морис де Герен заставляет услышать во французской литературе какое-то неподражаемое звучание» [12: 59].

Литературная традиция рассматривает «Кентавра» и «Вакханку» как «стихотворения в прозе», причем самые красивые, какие когда-либо были написаны на французском языке» [14: 29]. Но как по размерам (десяток, а иногда и больше страниц), так и по их стилю они принадлежат к какой-то другой линии, а не к той, которая была открыта А. Бертраном, автором «Гаспара из Тьмы». «В истории стихотворения в прозе, — пишет С. Бернар, — нет гереновской линии, и это по причине того самого странного равновесия, которое проявляется в этих текстах между «гармонией и мерой больших античных мифов» и «абсолютно современной тревогой» [3: 86]. В творчестве М. де Герена эти два произведения являются единственными, смерть помешала ему завершить третье прозаическое произведение, которое должно было рассказать о Гермафродите.

Еще один из предшественников — поэт **Альфонс Рабб** (Alphonse Rabb, 1786–1829). Его произведения были собраны и опубликованы в 1835 г. под названием «Альбом пессимиста, литературная, политическая, моральная и философская смесь» (Album d'un pessimiste, variétés littéraires, politiques, morales et philosophiques). Некоторые разделы «Альбома пессимиста» буквально предсказывают многие страницы будущих произведений Бодлера, Рембо. Это — «Ад проклятого» (Enfer d'un maudit), «Печальный досуг» (Tristes loisirs), «Отчаяние» (Désespoir). Личность А. Рабба интересовала Бодлера. В его «Фейерверках» есть упоминание о нем: «Стиль. Вечно звучащая нота, вечный, не ведающий границ и рубежей стиль. Шатобриан, Альф. Рабб, Эдгар По». По мнению М. Сандра, А. Рабб «чаще всего создает тексты-размышления, наполненные мыслями, рожденными осознанием горечи бытия» [12: 57]. Его прозаические тексты напоминают афоризмы и фрагменты речей на моральные и философские темы.

И. Ваде выделяет одну примечательную деталь: первые образцы прозы поэтов «были созданы писателями, которых долгое время рассматривали как авторов второстепенных или маргинальных» [14: 30]. К таким маргинальным писателям причисляют **Ксавье Фурнере** (Xavier Fournere, 1809–1884), человека богатого и эксцентричного. Его произведения, опубликованные за счет автора, свидетельствовали о той свободе выражения, которая позволила А. Бретону увидеть в нем предшественника Лотреамона и Сен-Поль Ру. Из его произведений следует отметить следующие: «Причуды, ни стихи, ни проза» (Vapeurs, ni vers ni prose, 1838), «Пьеса из пьес» (Pièce de pièces), «Потерянное время» (Temps perdu, 1840). Произведения эти состоят из максим, рассказов, новелл и других «текстов без определенного статуса» [14: 31]. М. Сандра видит в текстах Фурнере «типографскую эксцентрику»: печатание лишь на одной стороне листа, сверхчастое употребление пробелов и тире [12: 58]. Фурнере опубликовал также свои «рассказы о снах», опередив тем самым Бодлера, который также хотел включить в рамки «Парижского сплина» «рассказы о снах», но не смог осуществить свой замысел.

«Книга любителя прогулок, или Месяцы и дни» (Livre du promeneur ou Les mois et les jours, 1854) **Жюль Лефевра-Демье** (Jules Lefevre-Deumier, 1797–1857) находится также между поэзией и прозой. Она представляет собой сборник из трехсот шестидесяти шести маленьких текстов, сгруппированных в последовательности дней високосного года. М. Сандра видит в композиции этого произведения «принцип отрывного календаря»: каждому дню соответствует один текст, чаще всего меланхолической тональности, с максимальным объемом до трех страниц» [12: 59]. Литературное воспоминание, конкретная реальность или истори-

ческий анекдот служат чаще всего отправной точкой для размышлений морального порядка. Как говорит сам Лефевр-Демье, он «повсюду подстерегает образы» (*guette partout des images*). Находя на дороге сброшенную кожу змеи, он наивно задает себе вопрос: «Если, как я полагаю, все есть символ, все есть урок природы, то что же обозначает вот это?» [2: 31]. Прозаический текст Лефевра-Демье достигает уровня поэзии за счет многочисленных соответствий между миром внешним и миром внутренним: «Я хотел бы уметь заключить всю историю в одну страницу, заставить предстать всю философию в одной фразе, сжать всю человеческую поэзию до нескольких стихов (...). В одной капле розового масла содержится целое поле роз» (миниатюра «Розовое масло») [2: 32].

Многие писатели в эти годы пытаются, с большим или меньшим успехом, писать короткие произведения в прозе. Шамфлери публикует в 1847 г. «Фантазии и баллады» (*Fantaisies et ballades*), «к несчастью, такие же прозаические, как и его романы» [14: 32]. В 1849 г. Арсен Уссе включает в свое полное собрание поэзии прозаические тексты, на один из которых — «Песнь стекольщика» — сошлется в своем предуведомлении к «Парижскому сплину» Бодлер. Барбье д'Оревилли группирует под названием «Забывшие ритмы» (*Rythmes oubliés*, 1853) многочисленные фрагменты, которые он определяет как «что-то поэтическое и экзальтированное, что находится посередине между поэзией и прозой».

Таким образом, мы видим, что «новый жанр прозы, открытый Бертраном, к шестидесятым годам XIX в. все еще не получил окончательного наименования» [14: 33]. Бодлеру предстояло пустить в обиход выражение «маленькие стихотворения в прозе», которым воспользуются многие поэты. Но, например, Малларме и Клодель не выносили это жанровое определение на обложки своих прозаических произведений. П. Валери и А. Мишо также отклонили это определение, но создали такие прозаические произведения, которые были восприняты как бесспорно поэтические. Проза поэтов, по всей вероятности (и об этом свидетельствует история взаимодействия поэзии и прозы), не исключает поэзию. Надо иметь в виду то, что «поэзия и стихосложение не всегда совпадают» [14: 19].

Анализ критических работ французских литературоведов выявляет тенденцию включать все образцы так называемой малой прозы в ведомство «стихотворения в прозе», что переносит акцент в исследовательских работах на «риторику жанров» и специфику способов выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малларме С. Кризис стиха // Верлен. Рембо. Малларме. Стихотворения. Проза. М., 1998.
2. *Anthologie thématique* // Vadé Y. *Le poème en prose et ses territoires*. P., 1996.
3. Bernard S. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu' à nos jours*. P., 1959.
4. Combe D. *Poésie et récit: une rhétorique des genres*. P., 1989.
5. Etiemble R. *Poètes ou faiseurs?* P., 1966.
6. Gracq J. *En lisant en écrivant*. P., 1982.
7. Lanson G. *L'Art de la Prose*. P., 1907.
8. Leuwers D. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. P., 1996.
9. Marchal B. *Lire le symbolisme*. P., 1993.
10. Moreau P. *La tradition française du poème en prose avant Baudelaire* // *Archives des Lettres modernes*. 1959. № 19–20.
11. Morier H. *La psychologie des styles*. Genève, 1985.
12. Sandras M. *Lire le poème en prose*. P., 1995.
13. Thomas L.-P. *Le vers moderne, ses moyens d'expression, son esthétique*. Bruxelles, 1951.
14. Vadé Y. *Le poème en prose et ses territoires*. P., 1996.