



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра \_\_\_\_\_ французского языка и литературы \_\_\_\_\_

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

На тему Античные образы в поэзии школы Парнаса (Т. Готье и Ш. Леконт де Лиль)

Исполнитель \_\_\_\_\_ Шестакова Инна Владимировна \_\_\_\_\_  
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель \_\_\_\_\_ кандидат филологических наук, доцент \_\_\_\_\_  
(ученая степень, ученое звание)

\_\_\_\_\_ Нужная Татьяна Владимировна \_\_\_\_\_  
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»  
Заведующий кафедрой \_\_\_\_\_  \_\_\_\_\_  
(подпись)

\_\_\_\_\_ кандидат филологических наук, доцент \_\_\_\_\_  
(ученая степень, ученое звание)

\_\_\_\_\_ Нужная Татьяна Владимировна \_\_\_\_\_  
(фамилия, имя, отчество)

«15» июня 2018 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2018

## Оглавление

|   |    |
|---|----|
| Введение.....   | 3  |
| Глава 1. Школа Парнаса в литературной традиции XIX века.....  | 6  |
| 1.1. Понятие образа.....  | 11 |
| 1.2. Мифологемы Античности как основа создания художественных приемов<br>в литературном произведении..... | 14 |
| 1.3. Жизнь и творчество Теофиля Готье.....  | 17 |
| 1.4. Жизнь и творчество Леконта де Лиля.....  | 20 |
| Выводы.....   | 23 |
| Глава 2. Античные образы в поэзии представителей школы Парнаса.....                                       | 24 |
| 2.1 Античные образы в поэзии Теофиля Готье.....   | 24 |
| 2.2. Образы Античности в поэзии Леконта де Лиля.....  | 44 |
| Выводы.....   | 58 |
| Заключение.....   | 56 |
| Список литературы:.....   | 60 |

## Введение

Античность – культурный пласт, обращение к которому неизбежно во все времена. Античность — это такая эпоха, в которую преобладал риторический тип культуры, что предполагает взаимосвязанность и взаимозависимость слова, знания и морали. В рамках такого типа культуры нельзя сделать так, чтобы существовало какое-либо знание, не имеющее морального подтекста [9, С.310]. И потому, естественно, что поэт на тот момент был выразителем универсальной истины, и мог пользоваться лишь готовым словом, заранее данным ему как готовый смысл.

Такую культуру можно назвать мифориторической. Ее постоянные — имена собственные из огромного мифологического и риторического репертуара, то есть фиксированные содержания, образцы, представления. [9, С.313]. Мифориторическая система просуществовала вплоть до 19 века.

По мнению Ролана Барта, в этот период «писатель из носителя универсальных истин превратился в носителя собственного несчастного сознания» [2, С.3]. Отдалившись в эпоху романтизма от античной формы бытования слова, писатель стремился к ее переосмыслению, что отчасти и породило такое направление в литературе как школа Парнаса.

Целью данной работы является исследование влияния античности на поэзию представителей парнасской школы, Теофиля Готье и Леконта де Лиля

Задачами исследования являются:

1. Рассмотреть в каком русле развивалась французская литература в 19 веке  
Определить в чем специфика творчества школы Парнаса
2. Изучить какую роль играет Античность в создании художественных образов в литературном произведении
3. Выявить в чем значимость античных образов в выражении художественных идей Теофиля Готье и Шарля Леконта де Лиля
4. Изучить особенности бытования античных образов в стихотворениях представителей школы Парнаса

5. Провести анализ произведений сборников «Эмали и камеи» Теофиля Готье и «Античные стихотворения» Леконта де Лиля

Актуальность данной работы заключается в необходимости переосмысления литературных произведений, не заслуженно вытесненных на периферию литературоведческих исследований.

В отечественном литературоведении изучены некоторые аспекты творчества Теофиля Готье и Шарля Леконт де Лиля: Исследования С.Н. Зенкина «К проблеме позднего романтизма», О. С. Павловой «Концепция Античности в поэзии Т. Готье», А.Н. Хорева «Леконт де Лиль и французская романтическая поэзия середины XIX века».

В зарубежном литературоведении творчеству Теофиля Готье и Шарля Леконт де Лиля посвящены такие работы как: «Leconte de Lisle ou la passion du beau» (Christophe Carrère), «Images de Paris dans la poesie de Theophile Gautier» (Giovanna Bellati)

Однако работ посвященных исследованию античных образов в творчестве поэтов Теофиля Готье и Леконт де Лиля не было обнаружено. Этой причиной обусловлена новизна данного исследования.

В ходе исследования были применены такие методы как:

Культурно–исторический метод, в рамках которого литература трактуется как продукт общественной жизни и конкретных культурно-исторических условий.

Биографический метод для установления взаимосвязи между биографией писателя и особенностями созданного им литературного произведения.

Мифо-поэтический метод в связи со спецификой данной исследовательской работы.

Описательный метод для последовательного описания выбранного материала и систематизации его в соответствии с поставленной целью.

Практическая значимость работы заключается в возможности применения ее материала в курсах дисциплин «История мировой литературы», «История французской литературы», «Анализ текста», «Углубленный практический курс французского языка» в образовательных учреждениях.

Теоретическая значимость исследования в том, что оно расширяет теоретические представления, уже сложившиеся в отечественном литературоведении о литературе XIX века во Франции.

## Глава 1

### ШКОЛА ПАРНАСА В ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ XIX ВЕКА

Несмотря на то, что литература относится к гуманитарным дисциплинам, у нее есть законы, по которым она существует. Один из основных таких законов – это сохранение традиции. Общество, приходя в новую эпоху, учится и заимствует что-то у предыдущих поколений.

Существует диалог культур, который мы можем находить, читая любой текст. Понятие «диалога культур» разрабатывалось М.М. Бахтиным, а также В.С. Библером. По мнению М.М. Бахтина диалог — всеобщая основа человеческого взаимопонимания; «Диалогические отношения...- это почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления жизни, вообще всё, что имеет смысл и значение...Где начинается сознание, там...начинается и диалог» [ 1, С.92].

Этот диалог можно проследить на различных уровнях бытования текста. В 20 веке Юлией Кристевой было предложено понятие интертекстуальности, суть которого состоит в понимании текста как средоточия языковых единиц, которые содержатся в нем независимо от воли автора. В современном литературоведении термином интертекстуальность часто обозначается общая совокупность межтекстовых связей, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам [16, С.274].

Как отметил В. Е. Хализев интертекстуальность «порой становится достоянием творчества писателей крупных и оригинальных» [16, С.273]. Интертекстуальность обогащает сферу речевой деятельности и арсенал художественно-речевых средств писателей. Во многом этот арсенал формируется благодаря мифологиям, которые создает та или иная эпоха. В современном обществе миф трактуется чаще всего как сказка или выдумка. Однако понятие мифа более обширно. Миф – один из центральных феноменов в истории культуры и древнейший способ концептирования окружающей

действительности и человеческой сущности [10, С.6]. Одним из важнейших исследователей мифа является Джамбаттисте Вико. В своей работе «Основания новой науки об общей природе наций», он говорит, что мифология отражает еще очень юную, неразвитую культуру, когда представления человека о мире невелики, что является причиной того, что человек наделяет окружающий мир характеристиками уже известными и чаще всего, относящимися к нему самому. Однако даже тогда, когда стала стремительно развиваться наука, которая дала объяснения многим явлениям и понятиям, мифотворчество не прекратило своего существования. Потому что его цель в решении метафизических проблем, которые не может разрешить наука – смысле существования, смерти, любви и т.д.

Мифология той или иной культуры становится средством художественного арсенала автора тогда, когда эта культура прекращает свое фактическое существование, и становится объектом для исторического рассмотрения. Историческое рассмотрение – это всегда взгляд со стороны, который дает возможность художественного переосмысления или интерпретации какого-либо памятника культуры.

История как наука стала формироваться в 18 – 19 веках, когда стала востребованной обществом и властью, которые увидели в ней эффективное орудие для решения социальных и политических проблем. Общество стало интересоваться не только историей своего народа, но и историей, культурой и традициями иных стран, что также нашло свое отражение в литературе. Эту тенденцию можно легко проследить в литературных произведениях Франции 19 века, который был временем развития романтизма. Это направление в литературе было ознаменовано разочарованием в современности и бунтом против буржуазного общества. Романтиков интересовали Италия, Испания, Греция, незатронутые капитализмом и контрастирующие со скучной буржуазной обыденностью. Еще одной отличительной чертой этой школы был протест против литературных канонов классицизма. Во-первых, романтики требовали смещения жанров. Во-вторых, они отстаивали свободу в выражении

чувства и прославляли естественные движения человеческого сердца. Интерес, сосредоточенный на «субъективном», личном, особая лирическая настроенность — все это было выражением протеста против житейской прозы окружающего мира.

В русле романтизма, также в качестве протеста возникло новое литературное движение, именуемое школой Парнаса. Однако протест этой школы был направлен не только против сложившейся ситуации в стране (эта ситуация характеризуется революциями, постоянными сменами власти, недовольством общества и прочими катастрофами), но и против вмешательства искусства в эту ситуацию. Парнасцы противопоставляли себя романтикам в их стремлении выражения личного бунта, протеста, одним словом, ярко выраженной субъективности, которая по их мнению не способствует созданию совершенной формы стиха.

Стремление парнасцев к созданию совершенной формы литературного произведения породило отдельную, неповторимую поэтику. В данном случае понятие поэтика рассматривается как совокупность литературных установок и принципов представителей школы Парнаса.

Поэтика данного направления включает в себя четыре основных составляющих:

1. Безличность, то есть сокращение до минимума присутствия собственной персоны в тексте
2. Стремление к красоте и совершенству слога.
3. Культ труда. В качестве иллюстрации для третьего издания журнала «Современный Парнас» Альфонс Лемер будет использовать виньетку Феликса Бракемона. На этой виньетке изображен крестьянин, а над ним максима, отражающая стремление парнасцев достичь совершенства, не переставая упорно работать: «*Fac et spera: «Agis et espère »»*, что означает трудись и надейся.
4. Дистанцированность от политической и общественной жизни.

Таким образом, становится очевидным преобладающая важность формы для поэтики школы Парнаса. Однако нельзя утверждать, что для представителей этого направления содержательная составляющая произведения не была значимой. Напротив, стремление найти изящное выражение идеи, подчеркивает ее значимость.

Содержание и форма — два основополагающих понятия поэтики. Это понятие Аристотель в «Поэтике» разграничивал в произведениях некое «что» (предмет подражания) и некое «как» (средства подражания) [ 16, С.175].

Термину «содержание» синонимичны слова «концепция» «идея», «смысл». Художественное содержание является синтезирующим началом произведения. Это его глубинная основа, составляющая назначение формы как целого.

В составе формы традиционно различают три составляющих: 1. все те явления и факты, которые составляют мир художественного произведения. 2. художественная речь или «поэтический язык», «стилистика». 3. композиция.

Все эти составляющие имеют исключительную важность для парнасцев. Они особое внимание уделяют лексическому составу, метрике. Александрийскому стиху они предпочитают декасиллабический. Что касается композиции, то излюбленным композиционным решением парнасцев является сонет.

Во всей этой строгости поэтики школы Парнаса прослеживается риторическая культура Античности. Опора парнасцев на традицию этой культуры обуславливается не только стройностью ее канонов, но также особой эстетикой Античности, которая как нельзя лучше подходила под художественные установки данного литературного направления.

Говоря об эстетике Античности мы говорим о гармонии, которую древние греки стремились соблюдать во всем, от скульптуры и архитектуры до литературы. Именно стремление к гармонии, является фундаментом для создания любой законченной формы, любого образца для подражания и переосмысления.

По этой причине поэты школы Парнаса будут опираться на мифологии, созданные Античностью, формируя тем самым оригинальную условность литературных произведений.

## 1.1. Понятие образа

Образная система — основополагающая часть формы литературного произведения. Существует много определений категории художественного образа, наиболее удачное принадлежит М.Н. Эпштейну: «Художественный образ — это категория, характеризующая особый, присущий только искусству, способ освоения и преобразования действительности»[19, С.253]. Образом также называют любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении.

Эпштейн классифицирует образы по предметности, смысловой обобщенности, по соотношению предметного и смыслового плана [19, С.252].

Предметная классификация:

1. Детали — мельчайшие единицы предметного изображения в литературном произведении. Они необходимы не только для описания, но могут выполнять психологическую функцию, наполняясь даже символическим смыслом;

2. Предметные образы — организуют художественное пространство, конкретизируют смысловое и материальное бытие персонажей. Предметные детали-вещи, неразрывно связанные с человеком. Чем ближе предмет к человеку, тем больше свойств он перенимает;

3. Образы мысли и переживания. Имеют вещественно-чувственное воплощение;

4. Звуковые образы (соносфера) — образы природы, звуки, порождённые человеческой жизнью, музыкальные образы. В сатирическом произведении используются для принижения человека, но могут вызывать и сострадание. Могут обретать символический смысл. Существует звуковая проблематика. Звуковые образы могут иметь комический эффект. Пауза — звуковой образ, позволяющий раскрыть глубину подтекста;

5. Зрительные образы — цветовые образы, контурные (иллюзия пространственного объёма).

Синестезия — соотношение определённых цветов с ассоциациями, вызываемыми теми или иными ощущениями;

6. Вкусовые образы — образы еды. Хлеб насущный противопоставлен духовному. Снижены темы физического насыщения;

7. Образы-запахи — природные и искусственные. Запахи природы иные, нежели в городе, но не всегда служат для эстетической функции;

8. Тактильные образы — сообщают художественному миру характерные вещественно-телесные ощущения, передают фактуру;

9. Образы-события, поступки — составляют сюжетно-фабульный уровень структуры художественного текста;

10. Образы-характеры, обстоятельства связаны с изображением человека в литературе. Это могут быть очеловеченные образы животных, птиц, фантастических существ, наполненных человеческим смыслом. Обстоятельства определяют взаимодействие человека с окружающим миром;

11. Образ мира — раскрывает целостный взгляд писателя на действительность и человека.

Классификация по смысловой обобщённости:

1. Индивидуальные — самобытные и неповторимые. Являются плодом воображения писателя. Чаще всего встречаются у романтиков и фантастов (демон, Воланд, Квазимодо);

2. Характерные — являются обобщёнными, содержат общие черты нравов, присущие многим людям определённой эпохи;

3. Типичные — высшая степень характерности, главная цель реалистической литературы XIX века (Платон Каратаев, Печорин, Анна Каренина). В этих образах могут быть запечатлены не только исторические, но и общечеловеческие черты;

4. Образы-мотивы — устойчиво повторяющиеся в творчестве какого-либо писателя или группы писателей образы, выраженные в различных аспектах с помощью варьирования наиболее значимых элементов (метель, Прекрасная Дама). Несут символично-смысловую нагрузку.

5. Образы-топосы — обозначают общие и типичные образы, характерные для литературы целой эпохи, нации (мир – театр);

6. Образы-архетипы — первообразы, содержащие в себе наиболее устойчивые формы человеческого воображения и сознания. Введены Карлом Юнгом, который считал, что это общечеловеческие образы, наделённые свойством вездесущности. Они передают бессознательное из поколения в поколение, пронизывают всю человеческую культуру от мифов к современности (мифологические образы). Гениальные писатели способны репродуцировать эти образы, наполняя их новым содержанием.

Структурная классификация образов:

1 Автологические — предметный и смысловой планы совпадают;

2 Металогические — переносное значение (тропы);

3 Аллегорические (символические) — несовпадение предметного и смыслового планов. Содержат всеобщее, многозначное, отвлечённое и значительно превышают предметный план.

## **1.2. Мифологемы Античности как основы создания художественных приемов в литературном произведении**

Мифологема — Термин используемый для обозначения мифологических сюжетов, сцен, образов, характеризующихся глобальностью, универсальностью и имеющих широкое распространение в культурах народов мира.[32]

Говоря о включении мифологемы в литературное произведение мы говорим о ней как об обломке мифа, мифеме, потерявшей свои автохтонные характеристики в силу ее включения в контекст, которым обуславливается значение любых многозначных лексических единиц. Мифологема может содержать в себе множество значений в силу своей природы, которая характеризуется сочетанием общего и единичного, предметно – образного и символического значений, которые в свою очередь могут быть основой художественных приемов в литературном произведении (в данной работе, это поэтический текст)

Анализ поэтического произведения, включающего в себя мифологемы, подразумевает следующие этапы:

1. Распознавание и выявление в стихотворении мифов и установление мифа – основы.
2. Определение характера смещения мифа, то есть установление полноты заимствования. Оно может быть полным или частичным ( мифологический герой или факт, мифологический сюжет или мотив)
3. Выявление авторской трактовки определенной мифологемы.

Авторская трактовка мифологемы подразумевает под собой включение ее в идейное содержание собственно произведения, в результате чего она будет претерпевать те или иные семантические сдвиги. Семантические сдвиги в мифологеме осуществляются посредством акцентирования того или иного ее значения. Именно это акцентирование лежит в основе художественного переосмысления мифологемы и включения ее в состав тех лексических единиц, в окружении которых она будет приобретать то или иное значение. Мифологемы тесно взаимодействуют с образными средствами. На их основе

могут формироваться компаративные тропы, среди которых выделяют те, в основе которых лежит уподобление и аналогия: сравнение, метафора, метаморфоза.

Метафора — совершенно удивительный прием, к которому поэзия не может не тяготеть. Метафора отвергает принадлежность объекта к тому классу, в который он на самом деле входит и утверждает включенность его в категорию, к которой он не может быть отнесен на рациональном основании. Источник Метафоры – сознательная ошибка в таксономии объектов. Метафора работает на категориальном сдвиге .

Со времен Аристотеля метафору классифицировали как сокращенное сравнение, из которого исключены предикаты подобия и компаративные союзы. Однако в метафоре можно увидеть не только сокращенное сравнение, но также и сокращенное противопоставление. В первом случае подчеркивается роль аналогичного принципа в формировании мысли, во втором акцент переносится на то, что метафора выбирает самый короткий и нетривиальный путь к истине, отказываясь от обыденной таксономии. Вместо нее метафора предлагает новое распределение предметов по категориям и тут же от него отказывается.

Особое место занимает генитивная метафора, в которой сравниваемый объект стоит в родительном падеже, а объект сравнения в именительном.

Сравнением называется образное словесное выражение, в котором изображаемое явление уподобляется другому по какому – либо общему для них признаку, при этом в объекте сравнения выявляются новые неординарные свойства. Сравнение может выделять какой – либо один признак; а может соотносить друг с другом и две параллельные ситуации, которые в дальнейшем ложатся в основу метафорического переноса.

Метаморфоза — Тропеическое преобразование, в котором признак сравнения заключен в форму творительного падежа имени. Метаморфозу считают переходным преобразованием между метафорой и сравнением, на что указывает ее возможность ее семантического развертывания при помощи

глагола. В то же время сама форма творительного падежа имени в метаморфозе всегда находится в зависимости от глагольного действия, которое собственно и переводит значение имени в творительном падеже в иную семантическую плоскость.

В случае метаморфозы ярче всего проступает предикативная ассимиляция, в результате ее имя и глагольное действие, являющиеся носителями тропа, семантически приспособляются друг другу так, что вместе создают представление о единой образной ситуации.

### 1.3. Жизнь и творчество Теофиля Готье

Теофиль Готье (31 августа 1811 – 23 октября 1872) французский писатель и поэт. Он родился в Тарбе на юге Франции в семье мелкого буржуа. Но затем с семьей переехал в Париж. Первоначально он выбрал карьеру живописца, однако 27 июня 1829 года в его жизни произошла встреча, которая все изменила. В этом году Теофиль Готье познакомился с Виктором Гюго, который привил ему вкус к литературе.

25 февраля 1830 года Готье присутствовал на премьерной постановке спектакля по пьесе Гюго «Эрнани», сам же этот день войдет в историю литературы под названием «Битва за Эрнани». Готье встал на сторону романтической труппы, которая защищала Гюго от нападок сторонников классицизма. Красный жилет, который Готье надел в тот вечер в истории литературы рассматривается как символ бунта романтизма против строгости классицизма. Готье всегда оставался верен эстетическому выбору, который он сделал, придя на премьеру «Эрнани». В некотором смысле, даже тогда, когда его творчество развивалось в сторону формалистической эстетики, в душе он все равно оставался романтиком до конца (о чем свидетельствует его «История романтизма»).

В конце тридцатых годов Готье стал участвовать в собраниях маленького кружка группы художников и писателей, которые проводились в мастерской скульптора Джехана Дусейнера. Там Готье подружился с Нервалем, Петром Борелем, Альфонсом Бротом, Филотией О'Недди и Джозефом Бухарди. В то время он вел счастливую богемную жизнь. 4 мая 1831 года было опубликована его первая фантастическая сказка «Кафетерий». С этого момента начинается его литературная карьера. И одни за другими издаются его «Аррия Марцелла» (1852), «Роман мумии» (1858). Параллельно этим небольшим новеллам, Готье публиковал также сборник повестей «Молодая Франция» (1833) и роман «Мадмуазель де Мопен» (1835), в предисловии которого он в провокационной форме выразил свои эстетические принципы.

В 1836 году Готье опубликовал свою первую статью в журнале Эмиля де Жерардена. В этом издательстве он работал до 1855 года, затем до 1868 в гезете «Универсальный вестник». Готье написал около тысячи двухсот статей. Он жаловался на этот рутинный труд, который должен был выполнять, потому что публикации в газетах и журналах были не только источниками средств к существованию, но и существенным препятствием для реализации творческого потенциала.

Несмотря на все трудности, Теофиль Готье в конце своей карьеры становится признанным поэтом. В 1868 году он был назначен библиотекарем принцессы Матильды.

Когда Готье умер в 23 октября 1872 года, Виктор Гюго и Стефан Малларме посвятили ему стихи, которые были объединены под названием «Могила Теофиля Готье» (1873), а в 1857 году Шарль Бодлер посвятил ему свои «Цветы зла»: «Безупречному поэту, совершенному волшебнику французской словесности, очень почитаемому мной мастеру и моему очень дорожку другу, Теофилю Готье».

Приверженность Готье к романтизму безусловна и отражает его страстную натуру, однако помимо этого он был поэтом тонко чувствующим красоту, и в литературе ценил изящность слога, что заставило его сделаться парнасцем. В творчестве Готье тема имеет меньшую значимость, чем каждое слово, которое он выбирает. Он придавал большую значимость эстетической функции искусства, нивелируя его нравственные и дидактические задачи. Этот эстетизм – главная составляющая его сборника стихов «Эмали и Камеи» (1852), романов «Капитан Фракас» и «Роман мумии». «Капитан Фракас» – это веселая пародия на один из романов П. Скаррона: невероятные приключения, архетипические персонажи и пейзажи вместе составляют совершенную гармонию повествования

«Эмали и Камеи», которые, можно сказать находятся на пересечении романтизма со школой Парнаса, очень точно иллюстрируют художественные принципы Готье, и его стремление к совершенству. Каждое стихотворение

этого сборника написано традиционным восьмисложником и представляет собой идеально отточенное словесное изображение объекта, выбор которого был обусловлен возможностью отнести его к прекрасному. Это могут быть объекты реальные или мифологические, природные или произведенные человеком, одушевленные и неодушевленные.

Параллельно с созданием поэтическим текстов и романов, Готье был увлеченным наблюдателем своего времени, о чем свидетельствуют его работы: «Путешествие в Испанию» (1845), «Изящные искусства в Европе» (1855), сборник критических статей по искусству «Путешествие в Россию», эссе, посвященное жизни Оноре де Бальзака, и конечно балетные либретто, в особенности Жизель и кольцо Сакунталы.

#### 1.4. Жизнь и творчество Леконта де Лиля

Леконт де Лиль остался в истории французской литературы благодаря классическому совершенству своих произведений в сочетании с их образной насыщенностью. При этом де Лиль никогда не был популярным, хоть и мечтал своей поэзией дотронуться до человеческой души. Шарль Мари Леконт де Лиль родился в 1818 году на острове Бурбон, невероятная природа которого покорила его сердце навсегда. Отец де Лиля, работая на плантациях, мечтал, чтобы сын пошел по его стопам. Но будущий писатель хотел увидеть мир, и отправился во Францию, где изучал право, затем некоторое время путешествовал, и когда ему было почти тридцать, обосновался в Париже. Он был ярким приверженцем классики, знатоком античного искусства и литературы. Проведя же, большое количество времени в путешествиях, к этим знаниям прибавились еще и впечатления от стран, народов и религий, с которыми де Лиль познакомился. Париж с его агитированностью и мирской суетой оттолкнул поэта, подавляли его также и другие обстоятельства, связанные с непониманием родителей, которые не могли принять абсолютно непрактичных устремлений сына. Возможно, что та подавленность, какая ясно предстает перед нами, когда мы читаем стихотворения де Лиля объясняется отсутствием понимания и принятия со стороны семьи. В то время, когда писатель переехал в Париж на его родном острове начались восстания среди рабов, которые он поддерживал. Из-за этого безрассудного великодушия отец де Лиля перестал оказывать ему материальную поддержку, чтобы его спустить с небес на землю.

Последующий период его жизни внешне не был богат на события – назначение офицером Почетного Легиона, а в 1886 избрание в качестве преемника Виктора Гюго во Французскую Академию, о чем за тем говорил с гордостью. С 1873 года до его смерти в 1894 Леконт де Лиль работал помощником библиотекаря в Люксембургской библиотеке. Там в прекрасном старом дворце, расположенном в старинном саду, будучи уже авторитетным

мастером он также делился знаниями о своем ремесле с молодым поколением поэтов.

Леконт де Лиль стал известен благодаря искусным переводам Гомера, Феокрита, Горация и Софокла. И та прекрасная репутация, которую он заработал благодаря этим своим работам мотивировала Наполеона III предложить ему очень приличную пенсию в обмен на то, что тот будет поддерживать Императора. Леконт де Лиль отказался от этого предложения, и тогда ему была предложена пенсия в триста франков в месяц, которую он получал вплоть до падения Империи.

С участием молодых, но выдающихся поэтов, которые были приисполнены романтических стремлений, но в то же время искали искусные и тонкие формы выражения, Леконт де Лиль опубликовал «Современный Парнас», несколько сборников стихотворений, благодаря которым авторов этих произведений стали называть Парнасцами, и которые составили отдельную поэтическую школу. Основной характеристикой их творчества была безличность. Они отрицали радость, страдания, ту чувственность в литературе, которая была предложена Жан Жаком Руссо. Они настаивали на том, что эмоциональная составляющая в поэзии должна выражаться не личным чувством, а всеобщим человеческим опытом, выраженной правдиво, красиво и деликатно. Конечно, многие критиковали Парнас, но находились и те, кто по достоинству могли оценить утонченную поэзию этой школы.

Первым, кто отметил заслуги Леконта де Лиля был Сент Бев, который даже устроил прием в его честь и познакомил поэта с Виктором де Лапрадом, у которого де Лиль, как и Готье научился выразительности и точности, которые по словам Фердинанда Брюнетьера сделали его стихотворения нерушимыми словно мрамор.

Леконт де Лиль был очень усердным в своем ремесле, чтобы быстро писать, даже после того, как «Античные стихотворения» были готовы, прошло несколько лет, прежде чем де Лиль их опубликовал. Но когда в 1852 году «Античные стихотворения» увидели свет, они были восторженно приняты

критиками и единомышленниками. В этом сборнике, как и в «Варварских стихотворениях», которому Академия присудила премию Жана Регнарда в десять тысяч франков, и в «Трагических стихотворениях» прослеживается горечь поэта. Стремление к обезличенности у Леконта де Лиля связано с более глубокими причинами, нежели создание формального совершенства. В своих стихах он хотел забыть себя и свою боль, спрятать ее за изображением всеобщей.

## Выводы

Школа Парнаса сложилась под влиянием романтизма, который предложил освоение реальности сквозь призму личного переживания, выражая протест строгости классицизма. Эта строгость выражается в беспрекословном следовании законам жанра, для каждого из которых существует определенная последовательность, определенная образная система, уже устоявшаяся в литературе, и автор в этом случае является тем, кто выражает универсальные истины, которые касаются каждого человека.

Для представителей романтизма важным становится их личное чувство, личный бунт и право выражать это чувство в своих произведениях. По мнению большинства исследователей школа Парнаса сформировалась в качестве протеста против ангажированного искусства, а также излишней субъективизации поэзии. Однако нельзя говорить о том, что парнасцы ставили своей целью возвращение к канонам классицизма. Скорее речь идет о переосмыслении некоторых художественных установок, что предложили романтики: обращение к искусству, религиозность, возвращение к древностям цивилизаций.

Так, романтизм – это явное выражение личного отношения, школа Парнаса – скрытое за совершенной формой произведения, которая отрицает излишнюю эмоциональность. То есть школа Парнаса – это литературное течение, которое восприняло те идеи, что предложил романтизм, однако не прерывало связь с классической традицией, предложив тем самым компромисс между новыми идеями и устоявшимися канонами литературы.

Поскольку Парнасцы являются сторонниками обезличенной поэзии, для выражения какой – либо идеи они пользуются системой готовых образов, значительный вклад в которую внесли мифологии древних цивилизаций. Важной единицей в создании образа взятого из мифологии является мифологема. Мифологема как правило, в силу своей природы, участвует в создании таких выразительных средств как компоративные тропы: метафора, метонимия, сравнение, метаморфоза.

## ГЛАВА 2

### АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ШКОЛЫ ПАРНАСА

#### 2.1 Античные образы в поэзии Теофиля Готье

Первое на что нужно обратить внимание, обращаясь к творчеству Теофиля Готье это на его любовь к визуальным искусствам, таким как живопись и скульптура. В его стихотворениях очень часто можно встретить упоминание или описание какого – либо произведения искусства. Как правило этими произведениями являются те, что являются воплощением образов античных богов и богинь или мифических существ. Эта манера Теофиля Готье связана не только с его предпочтениями и вкусами, но с данью античной традиции, которая большое значение придавала помимо всего прочего жанровой принадлежности литературного произведения; строгому следованию канонам жанра, что затем отменил Романтизм 19 века, придав этой традиции необязательный характер. Те стихотворения Готье, что воссоздают готовое скульптурное или живописное воплощение образов Античности восходят к жанру экфрасис. Этот жанр у Готье теряет свое первоначальное значение, а именно объяснять скрытый смысл предметов, но становится частью его поэтики, вобрав в себя главную ее черту – наглядность, или как выразился Косиков «почти визионерскую интенсивность зрительного восприятия». Косиков среди экфрасисов Готье выделяет «чистые» экфрасисы - прямые описания тех или иных произведений живописи, скульптуры и целый ряд пьес о предметах, «на предмет» и пейзажные зарисовки. Что касается античных образов, как воплощенных в произведениях искусства, так и самих по себе, то они, как правило, в стихотворениях Готье служат для наиболее выразительного описания предмета. Исключение составляет только стихотворение «Нереиды», которое является словесным воссозданием акварели Теофиля Квиатовского. Сама эта акварель, как можно узнать из стихотворения, является иронией, одновременно метафорой современного и Квиатовскому и Готье общества. На этой акварели изображены нимфы, что уплывают от приближающего судна.

Описание этого судна снабжено такими деталями, которые являются маркерами той эпохи, к примеру триколор который к тому времени уже был флагом французской республики. Также надо отметить, что описываемое Готье судно с дымящимися трубами является ничем иным как пароходом, появление которого относится к 19 веку. То есть, с одной стороны, прекрасные нимфы, существа относящиеся к греческой древности, с другой механизированное изобретение современности: «На горизонте как смешенье истины и сна несется судно, беспокоя певиц, поднявшихся со дна». Однако надо заметить, что Теофиль Готье не представляет возможным существование этих чудных водных созданий в мире, что захватывает индустриализация. Об этом можно судить по следующим строкам:

*Adieu, fraîche mythologie!*

*Le paquebot passe et, de loin,*

*Croit voir sur la vague élargie*

*Une culbute de marsouin». [32, С.146]*

*Прости, о свежестъ мифологий!*

*Корабль прошел и средь струи*

*Заметил на своей дороге*

*Кувырканы морской свиньи». [32, С.147]*

Таким образом, стихотворение Теофиля Готье «Нереиды» является интерпретацией одной из картин, относящихся к его современности. Эта интерпретация включает в себя как описание зримого, то есть той эксплицитной информации, что несет это изображение и имплицитной, а именно какой смысл оно в себе заключает.

К экфрасисам, античные образы в которых служат выразительному описанию предмета размышлений Готье являются: «Этюд рук», «К розовому платью», «Зимние фантазии», «Подвески для сердец», «Мансарда», «Тучка»

#### *Etude de main*

«Этюд рук» – стихотворение, которое состоит из двух частей, названия которых – «Империя» и «Лаценер». Это произведение представляет собой антитезу, противопоставление отвратительного прекрасному. В первом случае

это экфразы выполненной из гипса руки, что напоминает герою изящную руку Аспазии. Это ассоциация, с утонченной натурой образованной и красивой женщины древних Афин.

Надо заметить, что Теофиль Готье был искусным хиромантом, и умел судить о человеке по его рукам. И в данном стихотворении рука – это не просто красивая фигура, выполненная из гипса, она имеет более глубокое, и даже таинственное значение. Такие фигуры, по обыкновению, используют художники для наглядности, понимания формы. Готье же важна каждая деталь этой руки: тонкость пальцев, их белизна:

*Sous le baiser neigeux saisie  
comme un lis par l'aube argenté,  
comme une blanche poésie  
s'épanouissait sa beauté [32, С.42].*  
*Оцепенев под лаской снежной,  
как утром лилия, чиста,  
и как строфа поэмы нежной,  
ее открылась красота[29, С.43.]*

Теофиль Готье использует метафору, сравнивая распустившийся цветок лилии и то положение, что принимает рука. И конечно, нужно обратить внимание на самое важное в описании этой ладони, *линии и знаки*:

*On voit tout cela dans les lignes de cette paume,  
livre blanc où Vénus a tracé des signes  
que l'amour ne lit qu'en tremblant [29, С.44]*  
*Все на ладони этой скрыто  
Средь тонких линий чертежа,  
Где ставит знаки Афродита,  
Чтоб их любовь прочла, дрожа.*

Трудно разгадать, что по – настоящему значит в этом стихотворении «Чертит знаки Венера, которые только любовь может прочесть, дрожа». Если обратиться к самому этому способу гадания – хиромантии, то становится известно, что на ладони есть так называемые «холмы», отвечающие за различные стороны жизни. Один из таких «холмов» называется Венериным,

поскольку отвечает за чувственную сторону жизни. На этом холме может быть множество разных «черточек», формирующих разные формы, которые в хиромантии принято называть знаками, каждому из которых существует объяснение.

Хиромантия относится к оккультным наукам, в терминах которых часто можно увидеть метонимические переносы. Такие понятия могут служить основой для создания в литературном произведении нужного для художественного замысла образа. Это так поскольку название само такое понятия основано на употреблении слова в переносном значении. Включение в стихотворение «Этюд рук» образа богини Венеры, осмысленного хиромантией, обусловлено попыткой автора сделать акцент на фатальности любви.

Вторая часть стихотворения называется «Ласнер» В самом названии присутствует отсылка на французского поэта, вора и убийцу 19 века, Пьера – Франсуа Ласнера. Эта часть стихотворения посвящена описанию мумифицированной руки убийцы:

*Pour contraste, la main coupée  
De Lacenaire l'assassin,  
Dans des baumes puissants trempée,  
Posait auprès, sur un coussin [32, С.44]  
«Но для контраста, для примера,  
В бальзам не раз погружена,  
Рука убийцы Лаценера  
Мне рядом с той была видна [32, С.45].*

Эта контрастность положена в основу стилистики теста.

Если в первом случае описание руки складывается из таких деталей как тонкость, белизна и изящно переданные отдельные линии, то во втором случае – из складок, морщин, линий, говорящих о многочисленных пороках:

*Tous les vices avec leurs griffes  
Ont, dans les plis de cette peau,  
Tracé d'affreux hiéroglyphes,  
lus couramment par le bourreau [32, С.46]  
Здесь, в складках кожи, все пороки*

*Вписали когтем, хохоча,  
Незабываемые строки  
Для развлечения палача [32, С.47]*

В первой части Готье сравнивает пальцы ладони с распустившимся цветком лилии, во втором – с пальцами фавна. Несмотря на положительную семантику этого мифологического образа, в самом произведении он приобретает негативную коннотацию, связанную с пугающим видом этого существа.

Также стоит обратить внимание на некоторую двойственность образа в стихотворении, характерная для самого Ласнера:

*En même temps molle et féroce,  
Sa forme a pour l'observateur  
Je ne sais quelle grâce atroce,  
La grâce du gladiateur! [32, С.46]  
Но, мягкая и злая, все же  
Для праздных зрителей она,  
Та гладиаторская кожа,  
Жестокой прелести полна! [32, С.47]*

Однако Художественное оформление стихотворения выражает отрицание сосуществование прекрасного и отвратительного. Стихотворение завершается строками:

*«Vrai meurtrier et faux poète, il fut le Manfred du ruisseau!»  
[32, С.46]  
«Зверь явный и поэт фальшивый Был только уличный Манфред».  
[32, С.47].*

Эти строки отрицают в убийце всякую прекрасную, поэтическую сущность.

*À une robe rose*

Теофиль Готье в изображении женщины большое значение придавал ее внешнему облику, а особенно предметам ее одежды. Выделяя из всех атрибутов одежды именно платье, он считал, что оно создает женщину. И именно эта идея лежит в основе стихотворения.

Именно платье является главным персонажем в этом произведении. Автор описывает его весьма детально, вплоть до складок. Но важным в описании этого предмета одежды является его цвет, который то бледно розовый, то на него падает тень, и от того, он становится темнее, или напоминает автору зарю. Цвет – это наиболее важная составляющая именно живописного произведения, а значит является прекрасным элементом для создания зримости, к которой стремился Теофиль Готье.

Интересна в фигурировании этого цвета в стихотворении его ассоциативная соотнесенность со смущением:

*«Ou bien l'étoffe est-elle teinte Dans les roses de ta pudeur?»*

*[32, С.102]*

*«Иль, может быть, те переливы Лишь розы твоего стыда?»*

*[32, С.103]*

и также с иконографическим элементом изображения Венеры – ракушкой:

*Est-ce à la rougeur de l'aurore,*

*A la coquille de Vénus,*

*Au bouton de sein près d'éclorre,*

*Que sont pris ces tons inconnus?» [32, С.102]*

*«То раковина ль Афродиты,*

*Заря, что пламенней вина,*

*Иль груди, что почти налиты,*

*Ему снесли свои тона?» [32, С.103]*

Таким образом, здесь мы находим «осколок» мифологемы, сюжета связанного с рождением Венеры, осмысленного художником Сандро Боттичелли, чья картина выполнена в нежно – розовых тонах.

#### *Fantasies d'hiver*

«В зимних фантазиях» [1, С.118] Готье описывает атмосферу парижского сада, Тюльери. Это стихотворение являет собой образец изображения природы, в парнасском вкусе. «Зимние фантазии» - это одновременно и «поэзия времен года» и «симфония белого», поскольку в стихотворении есть множество вариаций на тему белого цвета: образ лебедя, «посеребренные» ветви деревьев,

«морозные цветы», «ковёр снега», - все это создает картину триумфа зимы в городской природе. Тщательно отобранная лексика, что создает филигранную форму стихотворения, кропотливая работа поэта – живописца обнажают в повседневности города нечто особенное. Это стихотворение выражают всю поэтику «Эмалей и камей», которые для описания выбирают предметы из обычной жизни, чтобы пролить свет на красоту, что в них запрятана, на их тайную жизнь. Такими «предметами» в частности являются скульптуры сада Тюльери, созданные Антуаном Куазево и Николой Кусту, что изображают древнегреческих богинь Венеру Анадиомену и Флору. Теофиль Готье применяет к описанию скульптуры очень интересный прием. Он изящно создает присутствие образа античности в современности, как будто его путешествие во времени. Венера относится к образам средиземноморья, что характеризуется теплым климатом. А в этом стихотворении Венера, воплощенная в скульптуре находится в заснеженном саду холодного Парижа, современного Готье. В том слое снега, что покрыл Венеру он видит меховую шубу, обычный элемент одежды русских женщин и абсолютно чуждый теплым странам Средиземноморья. Сочетание несочитаемых с друг другом вещей – один из главных художественных приемов Теофиля Готье.

В стихотворении также присутствует образ Амура, который Готье часто включает в те тексты, в которых есть образ Венеры, богини любви.

*La neige saisit comme un moule  
L'empreinte de ce pied mignon  
Qui, sur le tapis blanc qu'il foule,  
Signe, à chaque pas, votre nom.  
Ainsi guidé, l'époux morose  
Peut parvenir au nid caché  
Où, de froid la joue encor rose,  
A l'Amour s'enlace Psyché[32, C.122]*  
*«Но бойтесь ваших детских ножек,  
Коль есть на тротуаре снег <...>  
И, разгадав его намеки,  
Придет супруг ваш, прям и хмур,*

*Туда, где розовые щеки*

*Вам поцелуем жжет Амур [32, С.123].*

Автор использует в данном случае метонимический перенос, дабы избежать ненужных конкретизаций, что мешают по мнению представителей школы Парнаса созданию совершенной формы поэтического текста.

Таким образом, в стихотворении «Зимние фантазии», что является экфрасисом по своей визионерской природе присутствуют образы античности, как воплощенные в скульптуре, Флора, Венера, так и те, что взяты не независимо от их воспроизведения в искусстве, Амур. Они являются элементами как формы стихотворения, так и его содержания, поскольку выполняют в произведении функции как идейную так и стилистическую.

### *La Mansarde*

Мансарда также относится к парижским зарисовкам и представляет собой описание одной из частей дома. Готье выбирает Мансарду потому, что она элемент парижского пейзажа того времени, с культурной точки зрения, наиболее характерный.

Мансада здесь имеет символичное значение, она помогает выразить противопоставление двух литературных стилей. В первом случае она представлена посредством поэтических клише: «cadre de pois de senteur», гризетка, смеющаяся перед зеркалом или поливающая цветы; молодой поэт, что сочиняет стихи, любуясь Монмантром. Примечателен здесь и образ Амура, который здесь нужен для создания архаичности.

Во втором случае это изображение прозы жизни – старый шефрон, погруженная в свое шитье старуха.

Создается впечатление, что в этом стихотворении сравниваются два разных видения реальности, главным символом чего выступает поэт:

*Voilà longtemps que le poète*

*Las de prendre la rime au vol,*

*S'est fait reporter de gazette,*

*Quittant le ciel pour l'entresol [32, С.182]*

*Давно поэт с горящим взором*

*Оставил рифм восторг и боль:  
Он стал газетным репортером,  
Ведь небеса не антресоль[32, С.183]*

В образе этого поэта можно разглядеть самого Готье, по воле судьбы вынужденного тратить большую часть жизни не на творчество, а на газетные фельетоны.

Теофиль Готье жил в эпоху больших перемен в обществе, которые, создавая впечатление, ранили его. В его стихотворениях присутствует одновременно и ирония над тем, что происходит и глубочайшее сожаление об утрате красоты, которая существовала повсеместно в дореволюционное время. Об изящной красоте, на смену которой пришло нечто далекое от нее, сформированное вкусами буржуазии.

#### La nue

Наверное любой художник когда-нибудь всматривался в кучевые облака, находя в них знакомые черты людей, птиц, зверей или каких-нибудь немислимых существ. «La nue»— это фантазия Теофиля Готье и одновременно глубокое размышление о любви. Но это стихотворение - также и живописное описание. Читатель может представить себе голубое небо рассвета, на фоне которого плывет пушистое белое облако.

Совершенно иное видит в этой картине Готье: Созданную из воздушных пен Афродиту, что выходит из голубых озер. А красный свет зари представляется поэту розами на белых плечах богини. Автор восхищен ее красотой:

*Elle plane dans la lumière  
Plus haut que l'Alpe ou l'Apennin;  
Reflet de la beauté première,  
Sœur de «l'éternel féminin[32,С.184]  
Она в лучах, необычайна,  
В ней все сиянья, все мечты:  
То – вечной женственности тайна,  
То – отблеск первой красоты[32, С.185]*

Но все же рассудком герой понимает, что его облачная Афродита это всего лишь «призрак дыма», где каждый видит что желал. Это наводит поэта на размышление о красоте, что так мимолетна.

Афродита в этом стихотворении богиня красоты и любви, но в итоге семантическая значимость этого образа смещается в пользу второго. В конечном счете для автора самой важной способностью человеческого сердца становится способность к любви:

*C'est un merle, chanteur crédule,  
Ignorant du calendrier,  
Qui rêve soleil, et module  
L'hymne d'avril en février[32, С.184]  
Ты, сердце, жадно до созвучий,  
Так будь же светом залито,  
Люби хоть женщину, хоть тучи...  
Люби! — Всего нужнее то![32, С.185]*

#### *Les accroche – coeurs*

«Подвески для сердец» — стихотворение, где предметом изображения являются, случайно упавшие на лицо какой – то неизвестной женщины, две пряди волос, два локона, что так очаровали Готье. Автор описывает всего две их детали: то как в них переливается свет и изгиб этих локонов. Снова форма и свет — дефиниции относящиеся к живописи или к рисунку. Но автор о них говорит поэтическим языком, используя стилистические средства, главным образом метафору, сравнивая эти две пряди то с колесами колесницы феи Маб, что относится к английскому фольклору, то с луком Амура:

*Заметь в них переливы света,  
Их кольца, где изгиб так слаб,  
И скажешь, что колеса это  
От колесницы феи Маб; [32, С.147]  
Или Амура лук, крылатой  
Стрелой натянутый слегка,  
И круглые концы прижаты  
К вискам веселого стрелка[32, С.147]*

Таким образом, в стихотворении «Подвески для сердец» также используется обломок мифологемы, а именно деталь образа Амура – его лук, форма которого, как правило, изогнутая, что дает ему право ассоциироваться с локоном и служить основой для создания метафоры.

Следующую группу стихотворений сборника «Эмали и камеи» составляют те произведения, «предметы» описания которых не являются столь конкретными, осязаемыми. Это такие стихотворения как: «Контральто», «Вариации на тему венецианский карнавал», «Апполония». В этих стихотворения описания сводится к внутренней сути явлений, тех их деталей, в которых Готье видит нечто прекрасное.

### *Contralto*

Контральто – это стихотворение представляет собой метафорическое сплетение между способностью голоса контральто звучать одновременно как мужской и женский с мифом о Гермафродите, потомке Гермеса и Афродиты, который обладал мужскими и женскими качествами. Интересен порядок повествования в этом стихотворении, особенность которого состоит в том, что контральто, восхваление которого происходит в произведении в первый раз упоминается только в 10 части стихотворения, в котором их двадцать. Идея, что содержится в перых десяти строфах связана с овидийским мифом о нимфе Салмасисе, которая влюбилась в Гермафродита и попросила богов, чтобы они соединили ее и возлюбленного в одно тело. Этот миф содержится в пятой строфе стихотворения.

«Контральто» начинается с описания конкретного произведения искусства, старинной мраморной статуи спящего Гермафродита, которая находится в одном из музеев Парижа, в Лувре:

*On voit dans le musée antique,  
Sur un lit de marbre sculpté,  
Une statue énigmatique  
D'une inquiétante beauté [32, С.68]  
В музее древнего познания  
Лежит над мраморной скамьей*

*Загадочное изваянье*

*С тревожащею красотой [32, С.69]*

Во времена Готье, как и сегодня, эта скульптура находится в углу, спиной к зрителям и окружена своего оградой, которая не позволяет видеть переднюю часть этой скульптуры. Этот факт Готье также раскрывает в стихотворении:

*Est-ce un jeune homme? est-ce une femme,*

*Une déesse, ou bien un dieu?*

*L'amour, ayant peur d'être infâme,*

*Hésite et suspend son aveu [32, С.70]*

*То нежный юноша? Иль дева?*

*Богиня иль, быть может, бог?*

*Любовь, страшась Господня гнева,*

*Дрожит, удерживая вздох [32, С.71]*

Затем, после этой ссылки на Овидия, в строфах семь и восемь речь идет о любви к скульптуре, интересу к ней, который увеличивается от невозможности увидеть всю статую целиком. Поэт говорит о ней как о химере:

*Chimère ardente, effort suprême*

*De l'art et de la volupté,*

*Monstre charmant, comme je t'aime*

*Avec ta multiple beauté! [32, С.70]*

*Химера пламенная, диво*

*Искусства и мечты больной,*

*Люблю тебя я, зверь красивый,*

*С твоей различной красотой [32, С.71]*

Девятая строфа – это поворотная точка всего стихотворения, которая делает метафорой предыдущую строфу. Это достигается благодаря использованию синестезии, между прочим, излюбленного приёма символистов. Через синестезию («passant de la forme au son») поэт преобразует визуальное очарование статуи гермафродита в ее акустический эквивалент, женский голос, контральто.

Отдельное место в сборнике «Эмали и камеи» занимают стихотворения, которые можно назвать «метаморфозами», поскольку превращение, что

характеризует излюбленную Готье пластичность, является важным элементом их замысла. К ним относятся стихотворения «Тайное сродство» и «Паросский мрамор», а также «Анакреотическая песенка»

*Affinités secrètes*

*Affinités secrètes* или в переводе Н. Гумилева «Тайное сродство» или «Тайное слияние» в переводе Ариадны Эфрон – это пантеистический мадригал. В этом стихотворении автор смог сочетает очень древнюю образность с более новыми представлениями о бытии. Пантеизм – это философское учение, которое получило свое развитие в 17 веке, заключающееся в единстве всего сущего 17 век – это эпоха Ренессанса, вобравшая в себя дух Античности, потому обращение к ней Готье имеет очевидную причину. Свое это стихотворение он называет мадригалом, который в свою очередь является формой словесного выражения любовно – лирического содержания, возникшего в эпоху Возрождения. Таким образом, очевидно, что это произведение будет иметь возвышено чувственный характер. В центре повествования две мраморных колонны, две жемчужны, два голубя и две розы. Надо отметить, что автор одушевляет все эти объекты, то есть использует прием олицетворения:

*Deux blocs de marbre ont, trois mille ans, <...>*

*Juxtaposé leurs rêves blancs [32, С.32]*

*Давно две мраморных громады <...> [32, С.33]*

*Лелеяли свой белый сон; [32, С.33]*

*Deux perles au gouffre plongées*

*Se sont dit des mots inconnus [32, С.32]*

*Два перла в бездне говорили*

*друг другу странные слова; [32, С.33]*

*Du temps de Boabdil, deux roses jaser leurs fleurs*

*Ensemble ont fait jaser leurs fleurs; [32, С.32]*

*Две розы при дворе калифа*

*Сплели между собой цветы [32, С.33]*

Автор использует устоявшиеся в литературе образы, наделенные определенной семантикой. Оригинальность стихотворения Готье в том, что он

изменяет эту семантику. Так, в образе античных мраморных колонн, которые, по обыкновению, ассоциируются с нерушимостью и фундаментальностью, в ходе повествования смещаются акценты в сторону их другого признака – цвета, что характерно и для других, присутствующих в тексте образов, жемчужин и роз, которые в результате описываемых метаморфоз становятся белой кожей, блестящей улыбкой и алыми губами влюбленных. Эти метаморфозы служат для выражения идеи о том самом тайном родстве всего сущего, которое неуловимо прослеживается лишь в отдельных чертах. Важным является также образ голубя, который претерпевает не только значимые для сюжета изменения:

*Les ramiers de nouveau roucoulent*

*Au cœur de deux jeunes amants [32, С.34]*

*Голубки снова бьют крылами*

*В сердцах, познавших мир утех [32, С.35]*

но и значимые для стилистического оформления, что выражается в использовании неконтекстуальных и контекстуальных синонимов: un ramier – une colombe и un oiseau.

Оригинален и тот эффект, который Теофиль Готье создает при помощи использования метафизической и научной терминологии, и то как органично они сосуществуют в пространстве стиха: «Dieu» / «Божество», «l'ame» / «душа», «l'atome» / «атом».

Также важным приемом для стилистики стиха является сравнение:

*«L'atome vole vers l'atome comme l'abeille vers la fleur» [32, С.34]*

*«Все к атому стремится атом, как жадная пчела к цветам»*

*[32, С.35]*

Интересно и своеобразие пространственной условности, которую создает Теофиль Готье в этом произведении. Она выражается такими строками как:

*Sur le fond bleu du ciel attique [32, С.32]*

*Под небом пламенным Эллады; [32, С.33]*

*Au frais Generalife ecloses [32, С.32]*

*Среди садов Генералифа; [32, С.33]*

*Sur le coupoles de Venise [32, С.32]*

*В Венеции над куполами. [32, С.33]*

То есть косвенно в стихотворении присутствует Греция, Испания и Италия. В этом еще одно своеобразие стиля Готье, а именно в присутствии мотива Средиземноморья, как воплощения полноты и красоты жизни, к которой так стремился поэт.

Таким образом, Мадригал Теофиля Готье это выражение гармонии, свойственной миру, представленное через топосы, которые переосмысляются в стихотворении заново, создавая его своеобразие и оригинальность.

*Le poème de la femme*

*Marbre de Paros*

«Поэма женщины. Паросский мрамор». Теофиль Готье умалчивает об этом, но в основе стихотворения лежит образ реальной женщины, которая в глазах общества Франции 19 века обладала невероятной красотой и была предметом восхищения для многих скульпторов и художников, среди которых Гюстав Курбе. Все действие стихотворения построено на позировании прекрасной модели художнику. Все образы этой женщины описаны кратко, но так искусно, что всего несколько деталей участвуют в воссоздании каждого из них. Эти облики Готье называет «пластичными стансами», которые, между прочим являются композиционным решением стихотворения.

В названии стихотворения автор упоминает очень ценный в Древней Греции материал – паросский мрамор, который использовался античными скульпторами для создания своих шедевров. Упоминание этого мрамора служит ключом к пониманию поэтики всего произведения, особенностью которой является создание мимолетных, но совершенных словесных изображений.

Автор не называет имени своей героини, она скорее имеет аморфное начало, что дает возможность Готье придавать ей разные облики. Вот Она представлена в батистовой тонкой рубашке и жемчугах, которые автор сравнивает с каплями воды:

*De grosses perles de Venise  
Roulaient au lieu de gouttes d'eau,  
Grains laiteux qu'un rayon irise,  
Sur le frais satin de sa peau [32, С.38]  
И жемчуга столицы дождей,  
Молочно-белы и горды,  
Сияя на атласной коже,  
Казались каплями воды[32, С.39]*

Образ, по мнению поэта, достойный быть изображенным Клиоменом и Фидием — величайшими скульпторами Греции:

*Pour apelle ou pour Cléomène,  
elle semblait, marbre de chair,  
En Vénus Anadyomène  
Poser nue au bord de la mer[32, С.38]  
Она могла бы Клеомену  
Иль Фидию моделью быть,  
Венеру Анадиомену  
На берегу изобразить[32, С.39]*

Еще одна важная культурная отсылка на Античность, а вернее аллюзия на картину Апелесса с изображением Афродиты, что рождается из морской пены и выходит на сушу. Таким образом Теофиль Готье создает облик первозданной и чистой красоты. Вот Она юная султанша:

*Sur un tapis de cachemire,  
C'est la sultane du sérail,  
Riant au miroir qui l'admire  
Avec un rire de corail [32, С.38]  
Султанша юная в серале  
На смирнских нежится коврах,  
Любуясь в зеркало из стали,*

*Как смех трепещет на устах [32, С.39]*

Она – молодая грузинка, что, скрестив ноги, курит кальян:

*La Géorgienne indolente,  
Avec son souple narguilhé,  
Etalant sa hanche opulente,  
Un pied sous l'autre replié [32, С.38]*  
«Потом грузинка молодая,  
Держа душистый наргиле  
И ноги накрест подгибая,  
сидит и курит на земле [32, С.39]

И вот, наконец Она – Одалиска Энгра:

*Et, comme l'odalisque d'Ingres,  
De ses reins cambrant les rondeurs,  
En dépit des vertus malingres,  
En dépit des maigres pudeurs! [32, С.40]*  
То Энгра пышной одалиской  
Вздымает груди, как в бреду,  
Назло порядочности низкой,  
Назло тщедушному стыду [32, С.41]

Здесь автор использует прием реминисценции, схематичное воспроизведение картины французского живописца и графика 19 века, Жана Огюста Энгра.

Несмотря на такую зримость, созданную при помощи объектов материального мира, повествование все равно создает ощущение абстрактности, и можно предположить, что та героиня, которой посвящено все произведение это некая богиня заново сотворенная Готье, своего рода муза в стремлении вдохновить художника.

В конечном итоге, для автора не важен ее облик, а важна именно ее возвышенная сущность:

*Et que mollement on la pose  
Sur son lit, tombeau blanc et doux,  
Où le poète, à la nuit close,  
Ira prier à deux genoux! [32, С.40]*

*И тихо пусть ее положат  
На ложе, как в гробницу, там,  
Куда поэт печальный может  
Ходить молиться по ночам. [32, С.41]*

Отдельным особняком в поэзии Теофиля Готье стоит грустное и ностальгическое стихотворение «Дворец воспоминаний». Это стихотворение характеризуется высокой степенью присутствия в тексте личных переживаний Готье, хоть они и облачены в отточенную форму.

*Le Château du Souvenir*

Дворец – это важный символ для этого произведения; символ уходящей эпохи аристократии, ее архитектуры, роскошных интерьеров, на смену которым приходят постройки, созданные во вкусе буржуазии. Дворец в этом тексте – это также реминисценция на «замок страданий» Сигоньяка или иначе говоря, Капитана Фракасса. Этот прием создает некое метафорическое обрамление воспоминаниям Теофиля Готье о событиях и людях из молодости, что сменяют друг друга словно театральные сцены. стилистическую основу этих сцен составляют античные образы, такие как Ариадна, Апполон, Дафна, Венера, Купидон и Икар.

Итак, Ариадна – героиня древнегреческой мифологии, которая спасла Тесея, выведя его из лабиринта при помощи клубка ниток. В стихотворении образ *Ариадны* играет сюжетобразующую роль, автор сравнивает с ней собственную память, что стремится воссоздать картины из прошлого:

*Mais voici, blanche et diaphane,  
la Mémoire, au bord du chemin,  
Qui me remet, comme Ariane,  
Son peloton de fil en main [32, С.162]*  
*Но вот, прозрачна и прохладна,  
Явилась память вдалеке,  
Она ведет, как Ариадна,  
С бечевкой легкою в руке. [32, С.163]*

Эта нить ведет его через лес, по тропинке через терновник, затем по мосту, через крапиву и репейник к обветшалому порогу, а затем в гостиную,

стены которой украшают гобелены. Они представляют собой воспроизведение мифологического сюжета о *Дафне* и об *Аполлоне*:

*Daphné, les hanches dans l'écorce,  
Étend toujours ses doigts touffus;  
Mais aux bras du dieu qui la force,  
Elle s'éteint, spectre confus [32, С.166]*  
*Я вижу Дафну. Ноги - корни,  
И руки — сучья у нее,  
Но ласки бога все упорней,  
Она бежит сквозь забытье [32, С.167]*

Поскольку та память, что воссоздает Готье аллегорически представлена в виде дворца, гобелены с изображениями мифологических персонажей служат для детализирования архаики его интерьеров.

Далее, «нить Ариадны» ведет поэта через мраморный стол, покрытый пылью, Сидализу (подруга юности Готье), картину Мурильо (друга писателя) с изображением Андалузки и приводит к бывшей возлюбленной, Викторине, чей облик автор описывает как царственный и статный:

*D'un air de reine qui s'ennuie  
Au sein de sa cour à genoux,  
Superbe et distraite, elle appuie  
La main sur un coffre à bijoux [32, С.168]*  
*Скучающею королевой  
Перед послушною толпой,  
Она облокотилась левой  
Рукой на ящик золотой [32, С.169]*

А далее ее сравнение с *Афродитой*:

*Ici, plus de grâce touchante,  
Mais un attrait vertigineux.  
On dirait la Vénus méchante  
Qui préside aux amours haineux [32, С.170]*

*И то не грация живая —  
Стремительное забытьё.  
Сказали бы — Венера злая,  
И ненависть в любви её [32, С.171]*

Афродита – образ, повторяющийся из текста в текст, но в каждом из них меняющий свое семантическое значение. Здесь Афродита властная и злая, что проявляется также в строках:

*Cette Vénus, mauvaise mère,  
Souvent a battu Cupidon.  
O toi, qui fus ma joie amère,  
Adieu pour toujours... et pardon! [32, С.170]*  
*Как часто была Купидона  
Венера эта — злая мать...  
И моего не помнит стона,  
Прости навек — прости опять [32, С.171]*

Здесь же мы находим образ еще одного мифологического персонажа – купидона, который, как известно, божество любви у древних греков и помощник Афродиты. Эта Антология отношений здесь имеет репрезентативную природу и представляет характер чувственных отношений героя.

Итак, сборник «Эмали и камеи» содержит в себе 46 произведений, в 16 из которых встречаются образы Античности. Наиболее частотными образами являются Венера и Купидон. Это может свидетельствовать о том, что античные образы у Теофиля Готье преимущественно раскрывают тему любви, разные ее стороны. По – мимо образов Венеры и Купидона, что являются очевидными символами любви, в сборнике «Эмали и Камеи» встречаются также мифологические сюжеты, связанные с Овидийским мифом о нимфе Саламсис или, например, миф о Дафне и об Аполлоне.

Тема любви у Теофиля Готье прослеживается даже в тех стихотворениях, которые посвящены в большей степени какому – либо предмету. Теофиль Готье исследует все формы любви и все ее обличия, ее законы, обращаясь при этом к

знаниям, накопленным о ней человечеством и тем застывшим формам, что являются воплощением ее сторон.

## **2.2. Образы Античности в поэзии Леконта де Лиля**

Леконт де Лиль – непостижимая глубина: можно сколько угодно вчитываться в исследовательские работы посвященные его творчеству, в сами его произведения, все равно остается что – то, что не постигается умом, может быть воспринято только на чувственном уровне. Этому есть объяснение, которое заключается в том что поэтические произведения этого автора – это каждый раз намёк на какое – либо личное чувство через устоявшиеся в литературе символы, образы.

В то время, когда жил Леконт де Лиль переводились и изучались литературные произведения древности, как западной, так и восточной, они актуализировались и становились хрестоматийными. Гомер был также важен как Вальмики. А по мнению исследователя Pich Edgar «возникновение эллинской цивилизации и политеизма связано с механизмом того же порядка, который привел к созданию брахманизма и буддизма». Концепцию родства греческого политеизма и религиозных течений Индии можно проследить у многих поэтов XIX века, к примеру у Нерваля, который пишет свои греческие поэмы приближенно к индийским.

Произведения Леконта де Лиля часто имеют отблеск религиозности. Это связано с убежденностью поэта в том, что поэзия существует до тех пор, пока существует религия. Леконт де Лиль христианство считал ненастоящей религией и потому так внимательно всматривался в прошлое.

Помимо религиозности и историчности важной чертой творчества де Лиля является научность. Автор говорит о равенстве науки и искусства: «Искусство и наука, долгое время разъединенные вследствие разнонаправленных усилий ума, должны ныне тяготеть, если не к слиянию, то к тесному согласию друг с другом».

Обращение к древностям, греческой и индийской, их символика; объединение науки и искусства – это все представляют собой произведения

сборника Леконта де Лиля «Античные стихотворения» (1852); в особенности такие поэтические тексты как: «Sourya»/ «Сурия», «La mort de Valmiki»/ «Смерть Валмики», «Nupatie»/ «Гипатия», «Pan»/ «Пан», «Venus de Milo»/ «Венера Милосская». И также отдельным особняком стоят поэмы: «Helene»/ «Елена», «Niobe»/ «Ниобея» и «Khiron»/ «Хирон»; эти произведения Леконт де Лиль считает наиболее важными в этом сборнике для воссоздания Античности и указывает на то, что они являются воплощением трёх важных для греческой древности эпох.

### *Sourya*

Название сборника «Античные стихотворения» на первый взгляд говорит о том, что скорее всего речь пойдет о Древней Греции и Риме. Однако в этот сборник включены также произведения касящиеся древнеиндийской цивилизации, как например «Сурья», о которой речь пойдет ниже. Поэтому скорее всего слово «античный» в этом случае употребляется в широком значении и синонимично слову «древний». В древности Леконт де Лиль ищет ответы на вопросы, касающиеся мироздания. Включение в этот сборник стихотворений, посвященных древностям разных цивилизаций – весьма органично поскольку у них много общего.

Сурия. Ведийский гимн. Прежде чем обратиться к самому стихотворению, нужно расшифровать что имел ввиду Леконт де Лиль, упоминая в названии стихотворении слово ведийский.

Итак, словом веды обозначают четыре сборника священных писаний индуизма. Наиболее выдающаяся из них – четвертый – Ригведа. Эта книга посвящена восхвалению богов. Значительное место в произведении занимает Сурья бог солнца, ему посвящено 10 гимнов. Индусы почитали его как носителя света, всевидящее око богов и небесного стража. Также нужно отметить, что солнце и все явления связанные с ним являются главными элементами ведического политеизма.

«Сурья» Леконт де Лиль – это резюмирование восхвалений солнца, иначе говоря гимн жизни, который имеет ведический характер. В своем произведении

Лиль использовал имена бога солнца и их синонимы, позаимствовав их из гимнов Ригведы к Варуну, Савитри и Авроре:

*Tu montes, O guerrier, par bonds victorieux;  
Tu roules comme un fleuve, Ô Roi, source de L'Etre!  
О воин, ты встаешь в победном торжестве!  
Источник Бытия, ты мчишься, Царь, потоком!  
Roi du monde, entends-nous, et protège à jamais  
Les hommes au sang pur, les races pacifiques  
Qui te cjaquent au bord des océans antiques ! [31,С.1]  
Царь мира, слух склони к молящимся, храня  
Народы мирные, что всею чистой кровью  
Тебе у древних Вод возносят словословье! [33, С.28]*

Эпитеты: guerrier , Roi du monde и source de l'Être вдохновлены индийскими гимнами. Аккумуляция в этом стихотворении множества великолепных деталей, взятых из ригведы придает красоту этому поэтическому произведению.

Несмотря на то, что Сурья Леконта де Лиля вышел более трогательным, чем в оригинале, автор не искажил источники, собрав в своем стихотворении много черт по – настоящему присущих этому богу солнца или, иначе говоря, жизни.

Итак – стихотворение Леконта де Лиля «Сурья» является отсылкой к древнеиндийской цивилизации, а также к ее священным писаниям, ее мифологии. Но примечателен здесь образ Авроры.

В своем переводе этого стихотворения Игорь Поступальский в одном из отрывков использует перефраз и переводит слово «Aurore» как Заря, в то время как Аврора – это ее покровительница в римской мифологии. Но все же и ее автор помещает в индийский контекст: цветы лотоса, Апсары, пальмы:

*Elle vient, elle accourt, ceinte de lotus blancs,  
L'Aurore aux belles mains, aux pieds étincelants ;  
Et tandis que, songeur, près des mers tu reposes,  
Elle lie au char bleu les quatre vaches roses.[31,С.1]  
В венке из лотосов, уже бежит, горя*

*Красою рук и ног, слепящая Заря;  
Пока ты спишь, она торопится с разбегу  
Впрячь розовых коров в лазунную телегу [33, С.27]*

Помещение персонажа античной мифологии в такой контекст связано с тем, что автору необходимо создание атмосферы рассвета в стихотворении что метафорически подчеркивает значимость всего идейного содержания.

#### *La mort de Valmiki*

Стихотворение Леконт де Лиля «Смерть Вальмики» вдохновлено одним из эпизодов Маха Бхарты: один из героев индуистской мифологии Чьявана долгое время находился на одном месте, абсолютно обездвижен, на берегу реки, воспитывая в себе покой, а затем становится подобен муравейнику. Леконт де Лиля потрясло то, что Чьявана был настолько сконцентрирован, что не заметил своего превращения. Однако в своем произведении де Лиль делает некоторые трансформации, так вместо Чьяваны в тексте фигурирует Вальмики – автор Рамаяны. Вальмики предстает здесь как старый, уставший поэт, который мечтает о тишине. Центральным событием произведения является его смерть. То что в индийском предании воспринималось как благородная аскетичность, у Леконта де Лиля становится причиной мучительной смерти. Поэт Леконт де Лиля уходит из жизни – он взбирается на Химават. Любуясь красотой, которой наполнена каждая былинка, каждая птица, душа Вальмики погружается в величие мира, а "vision des jours anciens"/ призрак древних дней прокручивает перед глазами героев поэта:

*Ô large chant d'amour, de beauté, de vertu  
Qui berces à jamais de ta flottante haleine  
Le grand Dacarathide et la Mytiléenne,  
Les sages et les guerriers, les vierges et les Dieux  
Et le déroulement des siècles radieux[31, С.26]  
О песнь великая любви и доброты,  
баюкающая, как нежный вздох парящий,  
Дасартида сон и Митиленну в чаще,  
Героев, мудрецов, и женщин и богов [33, С.30]*

В этот отрывок де Лиль включает два имени собственных Дашарахтид и Митиленка. Дашарахтид – это потомок царя Айодхи, который в свою очередь был отцом Рамы. Митиленка – это, скорее всего, перефраз имени Сапфо . Потому как слово «Митиленка» восходит к слову Митилен, что является наименованием одного из городов острова Лесбос, где жила и творила великая и прекрасная Сапфо.

Таким образом, здесь речь идет об объединении древностей двух культур – восточной и европейской посредством использования двух этих образов.

### *Гипатия*

Гипатия – блестящий математик, Неоплатонист и женщина, известная своей красотой, которая была жестоко убита толпой христиан в Александрии в 415 году. Этот исторический сюжет послужил Леконт де Лиллю источником для создания его «Гипатии».

Однако Гипатия Леконт де Лиля не столько антихристианское стихотворение, сколько обнаружение важнейших ценностей древности, их непрекращающегося существования. Как один из основоположников парнасской школы, которая черпала вдохновение в классической древности, Леконт де Лиль любил классическую литературу. Он не просто переводил греческих поэтов и драматургов, у него было личное отношение к эллинизму. Леконт де Лиль сожалел об этой ушедшей культуре, что воплощает в себе идею о сочетании мудрости с красотой. Таким образом, несмотря на трагическую смерть, Гипатия для Леконта де Лиля является воплощением бессмертного духа:

Elle seule survit, immuable, éternelle.  
La mort peut disperser les univers tremblants,  
Mais la beauté flamboie, et tout renaît en elle,  
Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs ![31,С.65]  
*Она одна живёт, бегрешна и извечна,  
Смерть может разбросать миров дрожащий строй,  
Но красота горит , рождаясь бесконечно,  
И катятся миры под белую стопой [33, С.34]*

## *Pan*

Пан – это древнегреческий бог пастушества, скотоводства, плодородия и дикой природы.

Стихотворение Леконт де Лиля, посвященное этому персонажу – это как будто набросок или этюд, вдохновленный образом пана, который раскрывается в стихотворении весьма подробно; то есть весьма отчетливо можно представить себе как его внешний вид, так и психологический портрет.

*Pan d'Arcadie, aux pieds de chèvre, au front armé de deux cornes.*

*La peau du lynx revêt son dos; sa tête est ceinte*

*De l'agreste safran, de la molle hyacinthe [31, С.128]*

*Пан из Аркадии, копытцами и лбом двурогим;*

*Мех рысий на спине; на голове кудлатой –*

*Шафран, и гиацинт, и листья нежной мяты [33, С.35]*

Также читатель может узнать, что он играет на флейте: *Emplit les verts roseaux d'une amoureuse haleine / Дыханием радует ствол флейты камышовой*; а также что составляет конфликт произведения – пан охотится за нимфами: *Pan, d'amour enflammé, dans les bois familiers*

*Poursuit la vierge errante à l'ombre des halliers,*

*La saisit au passage ; et, transporté de joie,*

*Aux clartés de la lune, il emporte sa proie [31, С.128]*

*Пан страстью вновь горя, во мгле родных лесов*

*За девой крадется, бродящей меж кустов,*

*Хватает на бегу, и радость бурно кляча,*

*В сиянии луны несет свою добычу. [33, С.35]*

Однако все же стихотворение носит как будто идиллический характер, что создается благодаря включению в произведение таких слов как флейта, пастух, венок из листьев, нимфы И не случайно в первой же строке упоминание Аркадии, которая является образом счастливой и беззаботной жизни. Пастухи Аркадии с их фантастическими характеристиками воспевались поэтами, что составило особый род поэзии – пастораль, которая была очень популярна в Античности. То есть, «Пан» Леконт де Лиля является в каком – то смысле

воплощением этого буколического жанра поэзии. Однако это воплощение переосмыслено автором в русле романтической традиции.

### *Venus de Milo*

Венера Милосская – это древнегреческая скульптура из белого мрамора, созданная приблизительно между 130 и 100 годами до нашей эры.

В целом, «Венера Милосская» Леконт де Лиля представляет собой восхищение этим творением Древней Греции – это формальная сторона. Есть и другая: Венера Милосская осмысливается поэтом как символ той ушедшей эпохи, о которой он так грустит:

*Îles, séjour des Dieux ! Hellas, mère sacrée !  
Oh ! que ne suis-je né dans le saint Archipel,  
Aux siècles glorieux où la Terre inspirée  
Voyait le Ciel descendre à son premier appel ! [31, С.134]  
Край мифов, острова! Эллада, мать святая!  
О, если б родиной мне был Архипелаг  
В тот век торжественный, когда земля пылая,  
Сходило Небо, вняв ее призывный знак! [33, С.37]*

В основу этого поэтического текста положен прием отрицающего сращения. Леконт де Лиль сравнивает Венеру Милосскую с Афродитой Анадиоменой, Цитерой, Музой, Астартой. Эти образы объединяет схожая семантическая наполненность: любовь, красота, манументальность (историческая). Но все же Венера Милосская не Афродита Анадиомена :

*Tu n'es pas Aphrodite, au bercement de l'onde,  
Sur ta conque d'azur posant un pied neigeux,  
Tandis qu'autour de toi, vision rose et blonde,  
Volent les Rires d'or avec l'essaim des Jeux [31, С.134]  
Не Афродитою, из волн возникнув смело,  
над раковиною стоишь ты голубой,  
не вьются вокруг тебя, мечты розово – белой,  
рой золотистых Игр и лёгких Смехов рой [33, С.36]*

Это воссоздание иконографии рождения Афродиты, которое всегда в себя включает такие элементы как: обнаженная богиня, морское побережье,

ракушка, атрибуты морской стихии, как например: дельфины или nereиды, а также помощники богини: оры, хариты, ветра, купидоны.

В этом отрывке Леконт де Лиль снова использует перефразы: рой золотистых Игр и лёгких Смехов рой. Хариты – три богини веселья и радости.

Далее Цитера – название острова, на котором находился храм Венеры, в контексте этого стихотворения это слово имеет фигуральное значение, синонимичное имени этой богини.

Астарта - греческий вариант имени богини любви и власти Иштар, заимствованной греками из шумеро-аккадского пантеона через культуру финикийцев.

Et tu n'es pas la Muse aux lèvres éloquentes,  
La pudique Vénus, ni la molle Astarté  
Qui, le front couronné de roses et d'acanthés,  
Sur un lit de lotos se meurt de volupté [31, C.134]  
*Но и не Муза ты с певучими устами,  
И не Астарта, что с акантом вокруг чела,  
На ложе лотосов, со сжатыми руками,  
От сладострастия сгорая, замерла [33, C.36]*

Таким образом, Леконт де Лиль представляет Афродиту в разных обличиях, тем самым раскрывая ее сущность, но делает акцент на мраморной скульптуре. Он говорит о ней как о застывшем символе счастья, существо которого никогда не будет омрачено страданиями:

Du bonheur impassible ô symbole adorable,  
Calme comme la Mer en sa sérénité,  
Nul sanglot n'a brisé ton sein inaltérable,  
Jamais les pleurs humains n'ont terni ta beauté [31, C.134]  
*О символ счастья, божественно – прекрасный,  
Как море светлое в спокойные часы, -  
Рыданья не было в твоей груди прекрасной,  
И плач людской твоей не омрачал красоты! [33, C.36]*

## *Hélène*

Елена – в греческой мифологии, спартанская царица, прекраснейшая из женщин, которая была женой Менелая. Их союз был счастливым, а жизнь безмятежной до тех пор пока в Спарту не приехал троянский царевич Парис, которому Афродита пообещала любовь Елены в награду за то, что Парис признает богиню прекраснейшей из всех.

В этом произведении противостояние между войнами Эллады и Трои представлено через два хора, женского греческого хора и мужского хора. Женский хор пытается спасти Елену от прелюбодеяния, а мужской хор – напротив.

В этом стихотворении много аллюзий на нравы античной Греции и на ее религиозные убеждения. Однако этот исторический след сомнителен. Событие описываемые здесь связаны с Грецией условно, прежде всего через имена собственные: Олимп, Аид, Аполлон, Эллада, Хариты. Но этого не хватает, чтобы придать чисто эллинский характер стихотворению. Точное воспроизведение Древней Греции не является художественным замыслом Леконта де Лиля.

Троянская война и конфронтация двух народов служат лишь фоном для трагической судьбы Елены. Ситуация Елены трагична в том смысле, что боги, у которых она просит помощи не спасают ее от несчастий. И тогда конечно рождаются серьезные метафизические вопросы о судьбе, и бессилии богов перед ней. Но и на этом Леконт де Лиль здесь, на самом деле не делает акцента. В этом произведении нужно обратить внимание на иное: на то, что здесь прослеживаются некоторые аспекты жизни самого автора. Можно увидеть, к примеру, в описаниях мифологической спарты тоску Леконта де Лиля по родине, по острову Бурбону, где он проводил свое детство, но в последствии не мог там оставаться.

*Terre au sein verdoyant, mere antique des hnozes  
Toi qu'embrasse Ocean de ses flots amoureux,  
Agite sur ton front tes epis et tes roses !*

Любовь к родной земле выражается также строчками:

*O verte sommets du Taygete, o beau ciel!»  
Au sol de notre Hellas notre ame est enchainee  
Et la terre immortelle ou dorment nos aieux  
Est douce a nos coeurs et trop belle a nos yeux [31, C.81]*

И особенно словами Елены, в тот момент, когда она собирается покинуть пейзаж своего детства:

*Salut, o mont Taygete, o grottes, o vallees,  
Qui des rires joyeux de nos vierges, troublees,  
Sur les agrestes fleurs et les gazons naissants,  
Avez forme mes pas au rythmes bondsissants [31, C.81]*

Надо сказать, что привязанность к родной земле, родителям, особенно к матери – главное чувство переживаемое автором. Однако эта личная драма, вместо анализа и углубления сглаживается контекстом, который убирает трагический характер. Ведь мы рассматриваем Грецию, прежде всего, как родину идеала, как Аркадию, где буколические пастухи говорят о любви с нимфами или богинями.

Таким образом, с одной стороны, мы видим конфликт, который состоит в невозможности героини Леконта де Лиля противостоять судьбе, а с другой стороны – сказочная красота описываемого мира. И эта двойственность – одна из главных черт, присущих поэзии Парнаса: изящная форма, за которой скрывается личная трагедия.

### *Niobe*

Ниобея – вторая важная поэма сборника. В ее основе лежит миф Древней Греции о несчастной судьбе Ниобы, которая однажды возгордившись своими детьми вызвала гнев у возлюбленной Зевса – Лето, по велению которой все дети Ниобы были убиты. После смерти детей Ниоба превратилась в камень из которого днём и ночью струятся слёзы.

Ниобея Леконта де Лиля – это очень важное произведение для титанической теогонии или для титанизма как течения в литературе и философии, вдохновленного революционной борьбой с установившимся порядком, обычно с антирелигиозным уклоном. Согласно титанизму, человек

всесилен и имеет неограниченные возможности. Титанизм, характеризующийся ориентацией на будущее и готовностью к самопожертвованию, называют прометеизмом, по имени титана «второго поколения» Прометея. В этой связи нужно отметить эссе чешского критика Черны Вацлава о титанизме в западной романтической поэзии, где было рассмотрено это произведение Леконта де Лиля

Титаническое честолюбие отменяет дистанцию между богами и людьми, восстанавливает их древнее родство, и в то же время примиряет силу и право, природу и справедливость. С этой точки зрения, Леконт де Лиль выражает революционные надежды своей эпохи.

Также необходимо заметить, что в поэме Ниобея превращается в статую, что является воплощением вечной грусти и красоты Ниобеи. Ведь настоящая красота, если верить Бодлеру всегда грустная и всегда тоска по потерянному раю. Трансформация живого бытия в неодушевленную статую – это не только наказание: это вознаграждение, заключающееся в достижении идеала, такого, к которому в Греции стремилась скульптура.

Персонаж Ниобы таким образом двоякий. С одной стороны – протест против несправедливости богов и воля к созданию лучшего мира. Но в то же время, Леконт де Лиль предпочитает красоту статуи конкретным достижениям революции.

Еще важно отметить: также как и в Елене, здесь Леконт де Лиль не стремится к достоверности местного колорита, и также не стремится к тому, чтобы подробно передать миф о Ниобее. Он выбирает этот миф в связи с тем, что он является великолепной формой выражения его идеи.

### *Khirôn*

Согласно предисловию к античным стихотворениям, в этом произведении Леконт де Лиль описывает героические действия Хирона во время наводнения в Огиге и плавания к Арго.

Произведением, которое послужило источником для написания Леконтом де Лилем «Харона» является эпическая поэма «Орфическая Аргонавтика», которая была переведена Эрнстом Фальконе и включена в сборник «Маленькие греческие поэмы (1838).

Поэму Леконта де Лиля, условно, можно разделить на три части. Первые стихи описывают встречу Харона и Орфея и празднество, устроенное в честь этого события. Вторая часть посвящена историческому развитию Греции и ее героям, описанию мирной жизни Пеласгов, и эллинского нашествия. Завершается этот отрезок повествованием Харона о гигантомахии. Третья часть, как и первая сугубо описательная. Таким образом, можно судить о том, что поэма является, в общем, однополярной, ее повествование сосредотачивается на одном персонаже, Хароне. Этот герой несет большую идейную значимость: свой рассказ о сражении олимпийских богов с гигантами Харон завершает очень важным метафизическими вопросами:

*«De leur eternite troublent le sur repos?»*

*Qui l'eternelle paix de leurs songes supremes ? [31,C.184]*

Здесь нужно сделать замечание о том, что Леконт де Лиль был знаком со священными индийскими книгами: Ведами, Пуранами, Упанишадами. Из них он познакомился с теогонией и теократией восточного мира. Ответ на вопрос Хирона нужно искать в индийских поэмах Леконта де Лиля, таких как Бхагават. Идея о связи орфизма и индийских философских течений не удивительна. Теодор Бернар писал в своей «Истории поэзии»: «Аналогия между гимнами Орфея и Риг Ведами очевидна».

Рассматривая три поэмы, Елена, Ниобея и Харон создается впечатление, что де Лиль решительный противник эллинизма. Елена отрекается от Богов Олимпа за их предательство. Ниобея произносит проклятия в их адрес:

*O Zeus ! toi que je hais ! Dieux, jaloux, Dieu pervers,*

*Implacable fardeau de l'immence univers [31,C.184]*

И несмотря на кажущуюся отстраненность и мудрость, Харон также выражает протест:

*O Zeus! Les noirs Geants ont balance ta gloire...*

*C'est aux dieux inconnus qu'appartient la victoire,  
Et mon culte, trop fier pour tes autels troubles,  
Veut montrer vers ceux – ci, de la crainte isoles,  
Qui n'ont point combattu, qui, baignes de la lumiere,  
Dans le sein de la Force eternelle et premiere  
Regnet calmes, heureux, immobiles sans nom,  
Irresistibles Dieux a qui nul n'a dit : Non !  
Qui contiennent le monde en leurs seins palpables  
Et qui vous jugeront, hommes et Dieux coupables ! [31,C.184]*

Титанизм Леконт де Лиля покоящийся на критике понятия божественного таким образом дает отрицательную оценку классической Греции с ее антропоморфными богами, мстительными и жестокими. Помимо критики в этих стихах можно найти набросок новой религии. Не в «Елене», где преобладает чувство, но уже в Ниобе, а затем в Хароне, который произносит: «Vous rampez! Faibles Dieux vous n'etes plus les miens»

Очевидно, что все эти поэмы имеют символический характер. Они символизируют два типа религий: прежде всего, религии классической Греции и религию Пеласгов.

Это стихотворение совершенно уникально и занимает очень важное место в творчестве Леконт де Лиля. Оно как и две предыдущих не имеет особой мифологической ценности, однако синтезирует три важных элемента творчества поэта: во – первых, спокойную и свободную жизнь, которую ведет кентавр на заре мира, ту самую, которую сам автор проживал в Бурбоне в молодости и детстве

*O vous, plaines d'Hellas! O montagnes sacrees,  
De la Terre au grand sein mamelles etherees !  
O pourpe des couchants ! o splendeur des matins !  
Et j'etais comme un fleuve egare de sa source,  
Qui, du sommet des monts soudain precipite,  
Flot sur flot s'amoncelle et roule avec fierte [31,C.184]*

Тоска по родине – это не единственное что касается лично Леконта де Лиля в его произведениях. В качестве важного источника вдохновения автор

называл природу, любовь к которой четко прослеживается в произведениях де Лиля.

К этому довольно обыденному лиризму добавляется второй элемент, более философский и тревожный вопрос, который Леконт де Лиль вкладывает в уста Хирона об устройстве мира. И третий элемент – это исторический аспект. По всей видимости, Леконт де Лиль в Хароне стремится выразить свое представление об эллинской предистории и об историческом движении в целом. По его мнению это движение происходит внезапными катаклизмами: неожиданное возвращение эллинов, ведущее к уничтожению пеласгов; беспощадная борьба между богами и титанами. Для него изучение истории состоит в размышлении о насиллии, как о главной причине всех исторических изменений.

## Выводы

В ходе исследования античных образов в сборнике стихотворений Теофиля Готье «Эмали и камеи» было выявлено, что они:

1. служат как выразительному описанию предмета размышлений, так и помогают раскрыть его внутреннюю сущность
2. как правило включены в текст не как самостоятельные образы, а как их воплощения в произведениях искусства, живописи и скульптуры. Такая предметность характерна для экфрасиса, основного жанра поэзии Теофиля Готье
3. Чаще всего служат созданию метафоры в произведении
4. Античные образы включены в пространственно – временные условности, новые для них, что составляет оригинальность поэтики Теофиля Готье

В ходе исследования античных образов в сборнике «античные стихотворения» Шарля Леконта де Лиля было выявлено, что:

1. Леконт де Лиль объединяет образы греко – римской древности, правомерно сказать европейской, и восточной, как правило индийской
2. образы Античности помогают выразить Леконт де Лиллю, *во – первых*, личное переживание, *во – вторых*, личный взгляд на исторический процесс, *в – третьих*, важную для поэтики его творчества идею о гармоничном сочетании мудрости и красоты.
3. Античные образы в стихотворениях Леконта де Лиля являются, как правило, непосредственным предметом художественного осмысления.

## Заключение

Теофиль Готье и Леконт де Лиль – два разных в своих эстетических взглядах поэта, объединенных общими установками парнасской школы, установками на совершенство поэтического слога. Эти два поэта являются важнейшими представителями литературного направления неоромантизма. Их творчество объединяет стремление к тому, чтобы расшифровать сущность вещей, найти ответы на вопросы, касающиеся мироздания.

Теофиль Готье, по всей видимости, ответы на эти вопросы искал в формах бытования любви как основе всего сущего, его движущей силе.

Леконт де Лиль пристально вглядывался в древность, в особенности, в ее религии, утверждая между ней и поэзией нерушимую связь.

Таким образом, можно сделать вывод, заключающийся в том, что «безличность» поэзии Теофиля Готье и Леконта де Лиля связана не только с эстетическими принципами школы Парнас, но также с их многогранным видением мира. Таким видением вещей, которое не замыкается на личном чувстве и переживании, но связано с общечеловеческим опытом и знанием. Отсюда присутствие в их стихотворениях тех образных систем, что содержит в себе общий культурный фонд человечества. Присутствие античных образов обусловлено тем, что они являются наиболее законченными конкретизирующими величинами тех структур, что интересуют поэтов школы Парнаса

Таким образом, Античность оказала значительное влияние на поэзию представителей школы Парнаса, Теофиля Готье и Шарля Леконта де Лиля. Это влияние наиболее существенно отражается на форме поэтических произведений, а именно на системе образов, относящейся к греко – римской древности.

### Список литературы:

1. Аверинцев С.С и др. М.М. Бахтин как философ: сб. Статей/Рос.академии наук, институт философии. —М.: Наука, 1992. — 245 с.
2. Альбедиль М. Ф. Миф и реальность / Маргарита Альбедиль. - Санкт-Петербург : Вектор, 2014. – 249 с.
3. Барт Р. Мифологии: пер. с фр / Ролан Барт – М.: Академический проект, 2014. - 351 с.
4. Барт Р. Нулевая степень письма: пер. с фр / Ролан Барт. - Москва : Академический Проект, 2008. - 430 с.
5. Борев Ю.Б. Эстетика. - Москва : Политиздат, 1975. - 270 с.
6. Джамбаттиста Вико. Основания новой науки об общей природе наций: пер с ит. / Джамбаттиста Вико – М. : Port-Royal, 1994. – 369 с.
7. Зенкин С.Н. Творчество Теофиля Готье к проблеме позднего романтизма во Франции (1830-1860-е гг.) : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : (10.01.05) / МГУ им. М.В. Ломоносова, Филол. фак. - М., 1986. - 24 с.
8. Кассирер. Э и др: пер. под ред. / Н. Д Артюновой – М. : Прогресс, 1990. – 498 с.
9. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян / [Послесл., с. 910-932, и примеч. А.А. Тахо-Годи]. - М. : Мысль, 1996. - 975 с. : портр. ; 21 см. - Библиогр.: с. 890-907. - Указ. имен ист. лиц, мифол. имен и праздников: с. 933-966
10. Лосев. А. Ф и др. Античность как тип культуры. - М.: Наука, 1988. - 336 с
11. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе : Учеб. пособие по курсу "Теория мифа и ист. поэтика повествоват. жанров" / Е.М. Мелетинский. - М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ), 2001. — 168 с
12. Моруа А. История Франции: пер. с фр / Андре Моруа. - Москва : КоЛибри, 2016. - 700, с.

- 13.Надь Г. Греческая мифология и поэтика: пер. с англ / Грегори Надь. - М. : Прогресс-Традиция Традиция, 2002. - 430 с.
14. Павлова О. С. Концепция античности в поэзии Т. Готье (сборник "Эмали и камеи") : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н. - Н. Новгород, 2000. - 19 с.
- 15.Тимашева О. В. Парнас// Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001, с. 719-721
16. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник для студентов высших учебных заведений / В. Е. Хализев. - Москва : Высш. шк., 2004. – 409 с.
17. Хорев А.В. Леконт де Лиль и французская романтическая поэзия середины XIX века : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : МГУ им. М.В. Ломоносова, Филол. фак. - М., 1989. - 26 с
18. Элиаде М. Аспекты мифа: пер. с фр / Мирча Элиаде. - Москва ; Королев : Академический проект Парадигма, 2005. – 222 с.
19. Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. – М.,1987. –С. 252-253
20. Barsoum M. Théophile Gautier's Mademoiselle de Maupin : toward a definition of the "androgynous discourse" / Marlène Barsoum. - New York, 2001. - 143 с
21. Cassagne A. La theorie de l'art pour l'art en france chez le dernier romantiques et les premiers realistes / Slatkine Reprints. – Geneve, 1993. – 500 p
22. Christophe Carrère, Leconte de Lisle ou la passion du beau, Paris, Fayard, 2009, 674 p
- 23.Giovanna Bellati. Images de Paris dans la poésie de Théophile Gautier / Rosenberg & Sellier , 2014
24. Maurice Souriau, Histoire du parnasse. - Genève, 1977, 466 p
- 25.Petitbon R. L'influence de la pensée religieuse indienne dans le romantisme et le Parnasse, 1962. - 324 с

26. Pich E. Leconte de Lisle et sa création poétique : "Poèmes antiques" et "Poèmes barbares" (1852-1874), 1974. - 785 с.
27. Robert P. Hughes, Thomas A. Koster, Richard Taruskin. Freedom from Violence and Lies Essays on Russian Poetry and Music. - Academic Studies Press, 2014 – 502 p.
28. Stéphane Guégan, Théophile Gautier. - Paris, Éditions Gallimard, 2011, 676 p
29. Yann Mortelette, Histoire du Parnasse, Paris, Fayard, 2005, 566 p.
30. dic.academic.ru -  
Режим чтения: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/587851>
31. Leconte de Lisle. Poemes antiques [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://fr.wikisource.org/wiki/Poèmes\\_de\\_Leconte\\_de\\_Lisle#POÈMES\\_ANTIQUES](https://fr.wikisource.org/wiki/Poèmes_de_Leconte_de_Lisle#POÈMES_ANTIQUES)

**Источники:**

32. Готье Т. Эмали и Камеи: сборник/ сост. Г.К. Косиков. – М.: Радуга, 1989. – на фр. Языке с параллельным русским текстом. – 368
33. Леконт де Лиль Ш.М. из четырех книг: Стихи/ Пер. с фр И.Поступальского; Москва: Гослитздат, 1960.- 215 с
34. Leconte de Lisle. Poemes antiques. - Éditions eBooks, France, Juillet 2000. - 55 p.