

*H. P. Rayd*

## **НОВАТОРСТВО «ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОГО» ЦИКЛА СТИХОТВОРЕНИЙ О. УАЙЛЬДА**

*Работа представлена кафедрой зарубежной литературы.*

*Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Н. Я. Дьяконова*

Исследователи английской поэзии конца XIX – начала XX века отмечают необычность Уайльда-поэта, чьи стихотворения

отражают эстетические воззрения самого автора в контексте антивикторианского бунта в Англии конца XIX века и движе-

ния прерафаэлитов, с одной стороны, и влияние французского символизма и эстетических воззрений импрессионистов в живописи и символистов в литературе, с другой стороны. Это открывает новый путь исследования поэзии Уайльда путем синтеза, на первый взгляд, не совместимых в одном поэтическом тексте средств. Вопросам анализа образного строя поэзии Оскара Уайльда посвящено диссертационное исследование автора, целью же данной статьи является рассмотрение особенностей цикла импрессионистических стихотворений, которые позволяют говорить о правомерности поиска новых поэтических форм в конце XIX века и определяют новаторское место Уайльда в этом процессе.

Место поэзии в блистательной и трагической жизни Уайльда было невелико, но важно для становления его как писателя, эстета и критика. Поэтические произведения Оскара Уайльда можно условно разделить на три периода. Первый этап начинается еще в Оксфорде (1875), где он пробует себя как поэт. Завершением первого периода может считаться издание сборника «Стихотворений» в 1881 году. Второй период связан с формированием специфического эстетизма Уайльда. В 1881 году Уайльд выступил в Америке с лекциями об эстетическом движении, по возвращении в 1883 году он посетил Париж. К этому периоду относится поэма «Сфинкс», начатая еще в 1874 году, где «Уайльд предстает иным – “Робинзоном Крузо декаданса”»<sup>1</sup>, а также ряд небольших стихотворений. Далее в литературном творчестве Уайльд отходит от поэзии, хотя не перестает время от времени публиковать в периодических изданиях «стихотворения-настроения», которые собственно и составляют импрессионистический цикл в его поэтическом наследии. Завершением второго периода условно можно назвать трагический для художника 1896 год. После освобождения из тюрьмы в его поэтическом творчестве начинается последний, третий период, в центре которого находится «Баллада Рэдингской тюрьмы».

В. В. Хорольский в статье «Английская поэзия рубежа XIX–XX веков в русской и советской критике» (1987) рассматривает некоторые проблемы и перспективы изучения поэзии Великобритании 1880–1900-х годов. Краткий обзор критических оценок и работ, посвященных Оскару Уайльду, позволяет ему констатировать оживление интереса к данной теме, но вместе с тем очевидность все еще слабой изученности поэзии рассматриваемого периода. В. В. Хорольский делает вывод, что в работах критиков «нет сколько-нибудь удовлетворительной оценки поэтического наследия автора “Портрета Дориана Грея”». В. В. Хорольский говорит об Уайльде-импрессионисте, который, как и К. Бальмонт, «подчинил поэзию одной задаче – воссозданию мимолетных ощущений, впечатлений от объекта».<sup>2</sup> В последующих работах В. В. Хорольского «Поэзия Англии и Ирландии» (1991), «Эстетизм и символизм в поэзии Англии и Ирландии рубежа веков» (1995), «Литературная критика как фактор межкультурной коммуникации (к вопросу о восприятии английской поэзии рубежа XIX–XX веков в России» (2005) импрессионистические стихотворения Уайльда частично рассматриваются в контексте поэзии Уайльда в целом как свидетельство схожести его эстетической установки с импрессионистической. Но автор отмечает, что «в цикле “Впечатления” поэт фиксирует мгновенные изменения в потоке окружающей действительности, воспроизводит едва уловимые блики настроений... Однако у него нередко наряду с импрессионистической зыбкостью встречается и четкость рисунка, графическая определенность, несвойственная этому стилю»<sup>3</sup>.

Исследуя истоки импрессионизма/символизма в главе, посвященной английскому импрессионизму, Л. Г. Андреев в книге «Импрессионизм» (1980) особое место уделяет творчеству Оскара Уайльда, в частности, рассматривает его поэзию как не полное проявление «импрессионистической системы отражения действительности» так

как ей «недостает естественности и эмоциональности»<sup>4</sup>. Андреев отмечает, что в поэзии Уайльда «слово “впечатление” – одно из самых частых. Он любит поведать о своих впечатлениях от путешествия, утреннего пейзажа, сада, моря и т. п. В его коротких стихах набрасываются зарисовки того или иного явления внешнего мира с его “картинной стороны”. Поэт старательно разрисовывает пейзажи яркими цветами (“белые листья парят, красные листья спадают, иные на желтое платье, иные на черные волосы”), подбирает их в выразительные красочные гаммы, в симфонии красок (лондонский пейзаж через “симфонию в желтом”: “как желтая бабочка ползет омнибус по мосту, желтым сеном нагружены баржи”). Конечно, это и был мир субъективных, оригинальных впечатлений, создание которого Уайльд считал главной задачей художника, но это был мир обдуманных и даже придуманных впечатлений... Мир Уайльда – мир придуманный, его фантазии слишком декоративны, чтобы быть подлинно импрессионистическими фантазиями»<sup>5</sup>.

Правомерно выделяя в поэтическом творчестве Уайльда стихи, следующие духу импрессионистической идеи, и Хорольский, и Андреев все-таки принимают это определение с известными оговорками, в частности, отказывают Уайльду в подлинности впечатлений и органичности их передачи.

В связи с этим возникает правомерный вопрос, что считать основополагающим в импрессионистическом методе в литературе, и в частности поэзии. В широкоизвестных и пользующихся заслуженным авторитетом исследованиях по импрессионизму (Дж. Ревалд. «История импрессионизма», 1959, Д. Дж. Мас Гинн и Дж. Говертон. «Literature as A Fine Art», 1959, Л. Г. Андреев «Импрессионизм», 1980) отмечается главная особенность движения в поиске реальности, которая мыслится не в мире внешних реалий, а в эмоциях, который этот реальный мир вызывает в нас. Для передачи

этих эмоций поэты создают соответствующее настроение для возникновения этих чувств и впечатлений в умах читателей.

Может быть, потому, что настроение всегда нематериально и как бы воздушно, импрессионистическая живопись, музыка и литература могут казаться неопределенными и бесформенными для непосвященных. Неуловимость импрессионистического искусства исходит из самой философской идеи движения, которая, по мнению Джона Говертона, «очень напоминает положение греческого философа Гераклита, согласно которого мир постоянно меняется – “момент настоящего безвозвратно уходит, как уходит стремительно несущаяся река”»<sup>6</sup>. Так же точно момент вдохновения, который испытал поэт, никогда не вернется, но через свое искусство он может придать моменту некое постоянство, которое на самом деле никогда и не существовало; передается не постоянство факта, а постоянство сиюминутного ощущения, навсегда запечатленного в стихотворении.

В литературе относительная неопределенность и зыбкость достигается писателем-импрессионистом умышленным набрасыванием покрова таинственности, уходом от классических принципов развития повествования с четким композиционным делением, отсутствием каких бы то ни было объяснительных и вводных моментов, а также прямых авторских заключений, то есть всего того, что лишит произведение его основного наводящего на размышления качества – качества предположения. Отсутствие связующих слов делает композиционный принцип основополагающим. А стремление передать очарование и правдивость ускользающей красоты реального мира осуществляется в выборе особых слов, обладающих красочным живописным и музыкальным эффектом. Неопределенности об разной картины способствует далее выбор многочисленных загадочных символов, действие которых на читателя должно быть подобно воздействию музыки. Важно также дополнение к неопределенному компо-

зионному принципу в виде отношения к событиям как к мимолетным впечатлениям, проносящимся в сознании автора или героев, создаваемых им. Эта техника, известная под термином «поток сознания», дает ощущение преходящего и мимолетного, что и является литературным эквивалентом ускользающего момента в других искусствах.

Таким образом, в основу анализа импрессионистического цикла стихотворений О. Уайльда правомерно вынести ряд положений, которые отражают реализацию основного принципа «ускользающего момента»: мимолетность впечатления, возникающая через музыкальный поэтический ритм, материализующийся при помощи особых лексических средств, где слова, подобно мазкам краски на холсте и нотам музыкального произведения, наполняют восприятие зыбкой действительности и цветом, и ароматом, и игрой света и тени, и движением воздуха; слова приобретают значение символов, происходя естественным образом от сравнений и метафор в поэтическом тексте.

Импрессионистический цикл стихотворений не был оформлен Уайльдом как единый цикл и в действительности представляет собой ряд стихотворений, написанных в конце 80-х – начале 90-х годов. Основой объединения этих стихотворений в отдельный цикл условно стал принцип наличия ключевого слова «Впечатления» («Impressions»): «Impressions du Martin», «Impressions: I. Les Silhouettes. II. La Fuite de la Lune», «Impressions de Voyage», «Impressions: Le Riveillon», «Impressions: I. Le Jardin. II. La Mer». Стихотворения «Symphony in Yellow» и «Fantaisies D'Coratives» также относят к стихотворениям этого цикла, следуя наличию в них вариаций на темы французской импрессионистической живописи, в частности этому принципу следует К. Н. Атарова<sup>7</sup>, составитель вышедшего в свет в 2004 году сборника стихов Оскара Уайльда. Аналогичного принципа придерживаются и другие исследователи творчества Уайльда – Л. Г. Андреев, В. В. Хорольский, М. Корнер<sup>8</sup>.

Для анализа импрессионистических стихотворений в рамках данной статьи выбрано стихотворение *Les Silhouettes* (*Силуэты*), 1877. Стихотворение «*Les Silhouettes*» является частью диптиха «*Impressions*» и было впервые опубликовано в журнале «Пан» в 1877 году, войдя впоследствии в цикл «*Flowers of Gold*» (*«Цветы Золотые»*) сборника «*Стихотворения*», 1881. Следуя логике импрессионистического отражения реальности через мимолетность ее ощущения и «тайинственную непонятность отражаемой действительности»<sup>9</sup>, посмотрим на стихотворение с точки зрения решения этой задачи.

Уайльд в полной мере следует принципу загадочной непонятности возникающей картины – сначала моря (первое четверостишие), затем «хочущего над стихией» матроса (второе четверостишие) и, наконец, жнецов «на фоне неба в тишине»<sup>10</sup> (третье четверостишие). Единой картины нет, но есть желание увидеть то, что предлагают воображению ее фрагменты. Мы видим «серые полосы на глади залива» (*The sea is flecked with bars of grey*), слышим, как «угрюмый ветер рвет волну» и «гонит по небу луну как осенний лист» (*The dull dead wind is out of tune, and like a withered leaf the moon is blown across the stormy bay*)<sup>11</sup>, и понимаем желание отчаянного матроса, вскарабкавшегося на баркас, хохотать над стихией, как бы кидая вызов ей и говоря, что лежащий на «гальке темной гравюры баркас» еще не раз покорит просторы моря, как покоряют просторы земли жнецы, череда которых в тишине проходит вереницей на фоне неба. Да, мир рисуется в силуэтах неопределенности, да, на первый взгляд, нам трудно увидеть всю картину и понять соединение трех мотивов в одной ткани стиха, но эта неопределенность и вызывает к жизни игру читательского воображения, создавая впечатляющую картину силы и могущества стихии, которой противостоит спокойное и отчаянно радостное присутствие человека.

Какой музыкой наполнено стихотворение? Ритмический строй стихотворения

может быть представлен на примере первого четверостишия:

The sea is flecked with bars of grey,      / / / / /  
The dull dead wind is out of tune,      / / / / /  
And like a withered leaf the moon      / / / / /  
Is blown across the stormy bay.      / / / / /

Ямбический тетраметр и опоясывающая рифма abba, которыми написано стихотворение, создают ощущение гармонии и силы, звучащих как будто в накатывающихся на берег мощных волнах и слышимых в размеренных сильных движениях жнецов. Музыка стихии слышна и в выбранных фонетических средствах: так аллитерация в случае *dull/dead*, *black/ board* и консонанс *dead/wind*, *pallid/sand* путем повтора согласных *d*, *b* усиливают ощущение от звучания раскатов моря и порывов ветра, которое также акцентируется значительным преобладанием среди согласных звука *s*, (*sea, across, stormy, sand, careless, face, dusky, grass, pass, silhouettes, against, sky*), который особенно в случае слов с двойным согласным на конце слова дает удивительное ощущение звука отходящей в море волны, свиста ветра. Среди гласных звуков, усиливающих ощущение длительности и непреходящей силы дикой природы, особо выделяются долгие гласные и дифтонги в словах *sea, leaf, gleaming, reapers (i:), bars, grass, pass (a:), stormy, aboard (o:), grey, sailor, face, bay, against (ei)*. Согласно технике импрессионизма стихотворение звучит подобно музыкальному произведению, и музыка сама вызывает в воображении образ рисуемый автором.

Созданию образа помогают и тщательно подобранные автором лексические изобразительно-выразительные средства. Интересен выбор прилагательных и глагольных форм, которые создают ощущение

мимолетности и быстротечности: *flecked, blown across, careless, gleaming, dusky, pass*. Образы сопоставляются в парных строках и получают движение и развитие в глаголе во второй строке:

*And like a withered leaf the moon  
Is blown across the stormy bay.*

Или в глаголе в первой строке:  
*The young brown-throated reapers pass,  
Like silhouettes against the sky.*

Сравнения в начальной и заключительной строфах органически сочетаются по характеру и сути: воедино сливаются и силы природы, и силы человека – невесомый лист осенний и силуэты жнецов говорят о быстротечности и неуловимости мира природы и человека. А использованное олицетворение *dull dead wind* только усиливает эффект сближения двух стихий и подчеркивает непреодолимые силы дикой природы, символами которой в стихотворении являются море, ветер, луна и небо (*the sea, the wind, the moon, the sky*).

Можно с уверенностью сказать, что стихотворение отличает тщательный подбор как фонетических, так и лексических изобразительных средств, которые вместе рисуют и озвучивают картину, запечатленную в воображении лирического героя, и включают воображение читателя, который далее дописывает картину в силу своего видения.

Анализ стихотворения «Les Silhouettes» показывает, что поиск нового поэтического строя у Уайльда носит целенаправленный характер: яркость и мимолетность ощущения возникает через музыкальный поэтический ритм и живописность образных средств стихотворения. Мастерство Уайльда в передаче импрессионистического «впечатления» от наблюдения морской стихии свидетельствует об успешности его эстетических поисков в этом направлении.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ellmann R. Oscar Wilde (his Life and Personality). New York, Vintage books, 1988. P. 682.

<sup>2</sup> Хорольский В. В. Английская поэзия рубежа XIX–XX веков в русской и советской критике // Типологические схождения и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе XIX–XX вв. Красноярск, 1987. С. 75.

<sup>3</sup> Хорольский В. В. Эстетизм и символизм в поэзии Англии и Ирландии рубежа веков. Воронеж, 1995. С. 47.

<sup>4</sup> Андреев Л. Г. Импрессионизм. М., 1980. С. 203.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Howerton G. Impressionism // Literature As A Fine Art . N.Y., 1959. P. 302.

<sup>7</sup> Уайльд О. Стихи / Сост. К. Н. Атарова. М.: Радуга, 2004.

<sup>8</sup> Corner M. Introduction // Wilde. O. The Works of Oscar Wilde. The Wordsworth Poetry Library, 1994 P. i.

<sup>9</sup> Howerton G. Op. cit. P. 302

<sup>10</sup> Здесь и далее цит. по кн.: Уайльд О. Избранное М.: Художественная литература, 1986. С. 597.

<sup>11</sup> Здесь и далее цит. по кн.: Wilde. O. The Works of Oscar Wilde with Introduction of Martin Corner. The Wordsworth Poetry Library, 1994. P. 70.