

ПОЭТИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА ФРАНЦУЗСКОГО СИМВОЛИЗМА

Н. Б. Попова

Челябинский государственный университет, Челябинск, Россия

Рассматривается понятие «поэтическая картина мира», под которым понимается совокупность образов поэтического сознания, преломлённого через призму стиховой организации, специфической для каждой национальной культуры, каждого эстетического направления и каждого поэта в отдельности. Материалом для исследования послужили тексты французских поэтов-символистов, которые поэтизируют материальные символы увядания, уныния, печали и тоски. Утверждается, что в поэтической картине мира французского символизма доминирует принцип нарушения устоявшихся поэтических образов либо нарушения симметрии традиционной стиховой организации, принцип, который определяет специфику французской поэзии исследуемого периода.

Ключевые слова: *картина мира, французский символизм, александрийский стих, короткий метр, нечётный стих.*

Актуальное для современной науки понятие картины мира (КМ), введённое М. Хайдеггером, связано с общефилософским понятием «мировоззрение» и частными вариантами картин мира в разных сферах научного знания. Восприятие мира как картины свидетельствует о наличии у человека как мыслящего субъекта особого отношения к миру. При этом многие связи внешнего мира, возникающие в сознании человека, могут не существовать объективно. Всё это даёт возможность для дальнейшей разработки понятия КМ в рамках филологии. Основные выделяемые здесь разновидности картин мира — это *концептуальная картина мира* (ККМ), *научная картина мира* (НКМ), *языковая картина мира* (ЯКМ), подробно рассмотренные О. А. Корниловым в исследовании «Языковые картины мира как производные национальных менталитетов [3, с. 3–25].

Концептуальная и научная картины мира универсальны, так как связаны с объективным представлением знания о мире. *Языковая картина мира* — субъективна, она отражает восприятие мира конкретным этносом, зависит от культурных, исторических, этнических, социальных и собственно личностных факторов. ЯКМ, отражая «дух народа», зафиксирована в пословицах, поговорках, устойчивых выражениях конкретного этноса, которые функционируют во всех сферах общения и широко используются в художественных и поэтических текстах.

Таким образом, ЯКМ получает отражение в так называемой *художественной картине мира* (ХКМ), ещё одно производное понятие от понятия КМ. В рамках ХКМ может рассматриваться

языковая и художественно значимая картина мира того или иного автора как создателя произведения, может исследоваться в целом литературно-эстетическое направление и отдельный исторический период формирования той или иной литературно-художественной школы.

Отметим, что актуальное для современной лингвистики понятие художественной картины мира заимствует и то противоречивое единство, которое свойственно художественной литературе в целом как вербальному искусству, объединяющему художественную прозу и поэзию. При этом поэзия осознаётся как специфическая модель реального мира, как «особая проекция реальности», представленная поэтическим текстом с его метрическим делением на соизмеримые отрезки (стихи). В современной поэтике и поэтической лингвистике осуществляется изучение взаимодействия стиховой формы со словами. Сопоставление слов в условиях ритма и рифмы, отчётливое выявление звуковой стороны речи, взаимодействие ритмических и синтаксических построений создают сложные оттенки художественного слова и тончайшие сдвиги художественного и поэтического смысла, которые невозможно воплотить иным способом, кроме как в поэтическом тексте [11, с. 1046].

Именно поэтому мы разделяем точку зрения лингвистов, например, Ж. Н. Масловой [5; 6], о необходимости выделения понятия *поэтической картины мира* (ПКМ) как производного от понятия ХКМ. Однако, в отличие от авторов, использующих понятие поэтической картины мира, мы, вслед за Ю. М. Лотманом, акцентируем особое внимание на роли стиховой организации, которая

делает поэзию поэзией и которая была предметом пристального внимания этого крупного исследователя лингвистической поэтики [4].

Заметим, что понятие поэзии эволюционно первично по отношению к художественной прозе. Слово «поэзия» восходит к греческому *poiesis* (от *poieo* — делаю, творю). Представление о художественной прозе выводится из понятия поэзии в начале XIX в. наряду с выражением «изящная словесность», отгесняя исходное осмысление поэзии на второй план: 1) вся художественная литература в отличие от литературы нехудожественной; 2) стихотворные произведения в их сопоставимости с художественной прозой. Об этом свидетельствуют энциклопедические и специализированные словари [11, с. 1046; 13, с. 285–286].

Таким образом, в понятии поэтическая картина мира мы подчёркиваем организующую роль стиховой структуры как значимой составляющей, от которой во многом зависит преобразование вербального высказывания в эстетически значимый дискурсивный комплекс под названием «поэзия» или, используя современную терминологию, «поэтический дискурс».

Предметом настоящего исследования является *поэтическая картина мира* периода эстетики французского символизма, под которой мы понимаем все основные составляющие поэтического творчества французских поэтов периода символизма: мировосприятие и поэтический замысел, поэтические и художественные образы, поэтический язык и поэтический синтаксис, преобразованные стиховой структурой в особый слой поэтической образности.

Эстетика французского символизма — это специфический художественно-поэтический мир, требующий многократного осмысления подготовленным читателем конкретного поэтического текста в его разных аспектах. Одним из таких аспектов является осмысление эволюции французского стиха, институциональные критерии которого были заложены в XVII веке эстетикой французского классицизма в виде жёсткой схемы alexandrinского размера, представляющего собой 2 стиха по 12 слогов, объединённых парной рифмой и цезурой на 6-м слоге. Институциональные критерии французского стихосложения практически остаются неизменными вплоть до XIX–XX вв., хотя попытки введения разговорных элементов и разговорных интонаций способствуют расшатыванию и ломке традиционной схемы французского стихосложения. И этот долгий процесс охваты-

вает многие поэтические направления и школы эстетики романтизма, поэзии периода декаданса, включая эстетику символизма. При этом институциональные критерии организации поэтического высказывания и стихового размера в рамках дискурса поэзии французского символизма характеризуются уже устоявшейся общей тенденцией их нарушения, хотя нередко внешне сохраняется традиционная форма классицистического alexandrinца [10, с. 127–129].

Символизм развивается в условиях обострения кризиса французского и в целом европейского общества в 1870–1880-е гг., периода кануна войны и социальных революций. Социальная неудовлетворённость отражается и в кризисе культуры общества и, в частности, в неудовлетворённости натуралистическим методом, который ограничивал задачи искусства механическим воспроизведением внешних форм буржуазного быта с его житейской практичностью и духовной бедностью. Отвергая натурализм как метод и, одновременно, не принимая окружающую действительность, эстетика символизма характеризуется в целом пессимистическим настроением. Пессимизм поэтов-символистов представляется гораздо глубже, чем пессимизм романтиков, которые всё-таки верили в возможность воплощения своих идеалов. Поэты-символисты с исключительной остротой переживают трагедию личности. Отсюда крайний индивидуализм и субъективизм, протест против общества, облекающего личность на жалкое существование и гибель, бегство от реальной действительности в так называемую башню из слоновой кости, то есть к «искусству для искусства».

В эстетике символизма предметы материального мира трактуются как символы нематериальных представлений, как переход от реального мира к миру воображения, граничащего с миром мистическим. И в этом плане эстетика символизма близка философии Платона, который считал, что конкретные предметы и явления являются бледным и несовершенным отражением абстрактных идей, их тенями или иероглифами [12, с. 349–350].

Займствуя всё, что было идеалистического в романтизме, поэты-символисты создают поэзию ещё более идеалистическую, сравнимую с религиозным культом, метафизическим знаком, символом. Интуиция и ощущение становятся знаками коммуникации, символизирующей силой.

Идея французского символизма как призыв к трансцендентальной эстетике наиболее обобщённо звучит в сонете Ш. Бодлера «Соответствия»:

*Природа — это храм, где ряд живых колонн
О чём-то шепчет нам невнятные словами,
Лес тёмный символов знакомыми очами
На проходящего глядит со всех сторон.*

*Как людных городов созвучные раскаты
Сливаются вдали в один неясный гром,
Так в единении находятся живом
Все тоны на земле, цветы и ароматы.*

(перевод К. Бальмонта)

Природа — это храм, полный символов, видимые стороны которых соответствуют невидимым ощущениям, которые сами находятся между собой в тех или иных соответствиях. Роль поэта — уловить и передать эти соответствия, проникнув в тайну их непостижимой красоты.

Поэтическая синестезия, декларируемая Бодлером, отражает характерный признак сложной структуры символа в эстетике символизма. Поэтическая синестезия — это психологический феномен как элемент в составе целого, которым является поэтический символ новой эстетики. У Бодлера, например, в стихотворении «Маяки», а затем и у Малларме в стихотворении «Окна» поэтическая синестезия функционирует на основе зрительно-слуховых и обонятельных образов при описании боли, страдания и умирания через впечатления, вызванные слуховыми, зрительными и тактильными ощущениями.

Символ в отличие от синестезии — явление эстетическое, обладающее самостоятельной значимостью. Символ, как и метафора, это скрытое сравнение двух противоположных явлений: мира реальности с отрицательным знаком и мира воображения и вдохновения с положительным знаком. Структура поэтического символа во французском символизме вслед за первичным, а иногда и вторичным открытым сравнением предполагает одновременное функционирование нескольких значений в рамках того или иного элемента явного или скрытого сравнения. Иными словами, символ в эстетике символизма обладает многозначностью, неопределённостью, зыбкостью, подвижной и постоянно меняющейся структурой, как в плане меняющихся смыслов, так и в плане особенностей стиховой организации, от которой зыбкость и неопределённость смыслов находится в непосредственной зависимости.

Если Бодлер был предшественником и вдохновителем французского символизма, то его теоретиком становится Стефан Малларме, в доме которого проводились беседы и литературные чтения. Творческое объединение поэтов-символистов рождается

в 1880-е гг., тогда и был написан Жаном Мореасом манифест символизма. Хотя основные его представители, сам Малларме, Верлен и Рембо, были известны широкой публике уже в 1860–1870-х гг., период, когда их творчество развивалось независимо друг от друга в одном направлении, направлении эстетики символизма.

Эстетика символизма в общем и целом характеризуется тенденцией растворять конкретное в абстрактном, трактовать бытовые детали как символы нематериальных представлений. Так, любовная лирика символистов воспевала не женщину, а идеал женственности через какой-либо её атрибут, красоту осенней природы — через печаль опавшего листа. Глубокая печаль и чувство безнадежности — преобладающее настроение символистской поэзии. Человек у символистов беспомощен и обречён. Излюбленные образы поэтов-символистов — опавшие листья, лепестки увядшего цветка, звон погребального колокола, потухшая свеча, последние искры догорающего камина.

Художественные и поэтические приёмы поэтов-символистов, непосредственно связанные с их эстетическими принципами, определяют поэтическую картину мира символистического мировосприятия. Поэтика символизма ориентирована на внушение мистической тайны. Стремясь воздействовать на интуицию читателя, символисты придавали особое значение ритмической и звуковой форме вплоть до того, что превращали в самоцель музыкальное звучание слов. Они смотрели на поэзию как на разновидность музыкального искусства, они использовали полнорифмные рифмы, лёгкие ассонансы и изящные аллитерации, меняли ритмические основы стиховых размеров. Расширяя палитру классического двенадцатисложного стиха, они узаконили и его третичное деление (триметр), они ввели нечётные ритмы (11-, 9- и 7-сложные размеры). Стремясь усилить нарушение гармонии чётности в поэзии, они вводили разговорные интонации и короткий метр.

Ярким примером расширения поэтических возможностей стиховой структуры в эстетике французского символизма может послужить поэтическая картина мира Поля Верлена. С одной стороны, она отражает характерные в полной мере для поэзии символизма осенние и сумеречные тона, а с другой — чистоту и искренность переживаний, нежное отношение к изменчивой красоте природы, что свидетельствует о близости поэта к живописному импрессионизму.

Поэтика красоты увядания уже намечена в первом поэтическом сборнике Поля Верлена «Сатурновские стихотворения». Это стихи «Осенняя песня» и «Закаты». В «Осенней песне» коротким метром 4–4–3 передаётся состояние печали через абстрактные «рыдания скрипок осени», которые ранят сердце поэта «монотонной тоской»:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon Coeur
D'une langueur
Monotone.

(Протяжные рыдания / Скрипок / Осени /
Ранят моё Сердце / Тоской / Монотонной)

(Verlaine. Poèmes Saturniens,
Chanson d'automne)

Практически поэт технически разбивает нечётный 11-сложный размер двух стихов, объединённых парной рифмой l'automne = monotone, напоминающий 12-сложный размер александрийского стиха:

4–4–3 Les sanglots longs / Des violons / De
l'automne //

4–4–3 Blessent mon Coeur / D'une langueur /
Monotone.

Однако это уже не классический александриец: в нём чётко ощущается внутреннее деление на 3 части, как у триметра, а не на 2, и эта нечётность в сочетании с нечётностью 11-сложника порождает новый тип симметрии — симметрию нечётности.

Волнообразное движение короткого метра сопровождает волнообразные изменения ассонансов разных регистров звука [o] (закрытого, открытого, носового) и аллитераций на ликидные согласные [l — m — r]. В этом гармоничном тоскливо-монотонном движении ритмико-звуковых конфигураций резко выделяется ритм 1–3, который своим неожиданным ударением на первый слог в глаголе Blessent (ранят) пронизывает болью описываемую гармоничную тоску в сердце поэта (mon Coeur) [8, с. 177–178].

Что касается стихотворения «Закаты», то оно тоже написано нечётным коротким метром (5-сложный размер) и тоже передаёт состояние тоски, хотя и не такое болезненное. Это, скорее, состояние печали (меланхолии) на закате перед ранним рассветом нового дня:

2–3 Une aube affaiblie
1–4 Verse par les champs
0–5 La melancolie
3–2 Des soleils couchants

0–5 La melancolie
1–4 Berce de doux chants
2–3 Mon coeur qui s'oublie
3–2 Aux soleils couchants.

(Ослабленный рассвет / Разливает по полям /
Меланхолию / Закатов. / Меланхолия /
Убаюкивает тихим пением / Моё сердце,
которое забывается (засыпает) / На закате).

(Verlaine. Poèmes Saturniens, Soleils couchants)

На 8 приведённых строк стихотворения приходится 4 ритма с двумя повторами каждого. Из них ритмы 2–3 и 1–4 имеют внутренние акценты, выделяющие наиболее значимые смысловые единицы стихотворения. Акцент 2 выделяет слова aube (рассвет) и coeur (сердце), которые объединённые параллелизмом метрическим, морфологическим и синтаксическим, сближают слова в семантическом аспекте, раскрывая в своей конкретике центральную метафору творчества П. Верлена «пейзаж души». Более сильное выделение акцента 1 приходится на глаголы Verse (разливать) и Berce (убаюкивать), которых сближает ещё и внутренняя рифма и которые входят в ритмико-синтаксический параллелизм обоих стихов с богатой, ко всему прочему, внешней рифмой par les champs = de doux chants.

Поэтический образ «пейзаж души» характерен в целом для сборника «Романсы без слов». Поэт как бы суггестирует в стихах этого сборника душевное настроение через фрагментарное описание разных явлений природы. Достаточно сослаться на такие настроения и состояния, как томление души, томление лесов и трав (Ariette oubliée I), плач дождя (Ariette oubliée III), образ заснеженной равнины с её бесконечной тоской (Ariette oubliée VIII).

Остановимся на «забытой песенке III» (Ariette oubliée III), известной как «Песнь дождя», стихотворении, написанном чётным 6-сложным размером:

2–4 Il pleure dans mon coeur
3–3 Comme il pleut sur la ville; //
1–5 Quelle est cette langueur
3–3 Qui pénètre mon coeur?

(Плачет моё сердце / подобно плачу дождя,
который идёт в городе. // Откуда эта тоска, /
Проникающая в моё сердце?)

(Verlaine. Romances sans paroles, VIII)

Это стихотворение может быть легко восстановлено в размере традиционного 12-сложника эстетики классицизма, которому до александрийского стиха недостаёт только парной рифмы:

6–6 Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville; //

6–6 Quelle est cette langueur / Qui pénètre mon coeur?

Одновременно с ритмическим обновлением стиха Верлен акцентирует его звуковую сторону протяжным и повторяющимся звуком закрытого и открытого [oe], входящим во внутреннюю и внешнюю рифму, объединяющего смыслы плача (Il pleure) и дождя (il pleut). При этом рифма у Верлена не воспринимается как организатор метрической структуры стиха, она — элемент гармонизации стиховой структуры, имеющей свободу локализации. Тот же звук [oe] волнообразным движением объединяет смыслы тоски (langueur) и сердечной боли (coeur). Рифма П. Верлена естественно соединяется с разговорной интонацией и мелодическим движением короткого метра. При этом внешняя (клаузальная) рифма получает тенденцию к ослаблению за счёт усиления рифмы внутренней и за счёт внутренних созвучий. Создаётся волнообразное движение стиха с ощущением передачи настроения как бы через ритмико-звуковой гипноз [9, с. 128–130].

Таким образом, в «пейзажах души» Верлена символизация звука достигается структурой короткого метра как чётного, а чаще нечётного стиха, которая становится мотивированной, так как вводит в подсознание смыслы конкретной лексики, вынося на поверхность поэтический ритмико-звуковой образ, обретающий художественный смысл.

Главным и наиболее последовательным теоретиком эстетики французского символизма является Стефан Малларме. Он создал целую галерею символических образов, которые эволюционируют в плане эксплицитности от метафизического осмысления символа к многоплановости его интерпретаций. Структура символа Малларме опирается чаще всего на синестезию, посредством которой воспроизводится не сама вещь, явление или понятие, а производимые ими впечатления или ощущения.

Показательным в этом плане может быть стихотворение «Окна» (Les Fenêtres), изображающее картину скорби, стихотворение, написанное под влиянием стихотворения «Маяки» Бодлера.

6–6 Las du triste hôpital, / et de l'encens fétide //
6–6 Qui monte en la blancheur / banale des rideaux //
6–6 Vers le grand crucifix / ennuyé du mur vide, //
6–6 Le moribond sournois / y redresse un vieux dos, //

(Устав от печальной больницы и от зловонного ладана, // Который поднимается над простенькой белизной занавесок // К огромному распятию на пустой стене // Умирующий медленно разгибает старую спину) //

6–6 Se traîne et va, moins pour / chauffer sa pourriture //

6–6 Que pour voir du soleil / sur les pierres, coller //

6–6 Les poils blancs et les os / de la maigre figure //

6–6 Aux fenêtres qu'un beau / rayon clair veut hâler. *(Едва передвигаясь, он движется, не столько, чтобы согреть себя, // Сколько чтобы увидеть солнечный свет на камнях, чтобы приложить // Седые волосы и своё худое лицо // К окнам, которых коснулся прекрасный солнечный луч).*

(St. Mallarmé, Poésies, Les Fenêtres)

Символ Малларме рождается не на базе реальных образов (больница, распятие, умирающий старый человек), символизирующих в стихотворении идею боли, страдания и умирания, а на впечатлениях, вызванных обонятельными слуховыми, зрительными и тактильными ощущениями. Это запах ладана, белизна голых стен и занавесок, это ещё теплящееся желание умирающего ощутить призрачный свет через оконное стекло. Глаза умирающего, с трудом добравшегося до окон больницы, надеются ощутить луч солнца, как идеальный мир таинственной красоты божественного света.

Таков первый план поэтического символа Малларме. При этом символ скорби и страдания является одновременно переходным моментом к созерцанию прекрасного идеала, окном, открытым в мир мечты.

12-сложный размер стихотворения нестабилен, очень подвижен внутри и в конце стиховой строки. Ощущается намеренное введение разговорных интонаций, которые проявляются в виде реже и стиховых переносов, размывающих стабильное течение классического 12-сложника внутри и в конце стиха: la blancheur / banale; crucifix / ennuyé; un beau / rayon clair; moins pour / chauffer; coller // Les poils. Неопределённость и размывость границ стиховой структуры соответствуют размывости и неопределённости самих символов боли и печали в поэтической картине мира Малларме.

Ещё одним примером развития метафизического символа Малларме в рамках структуры александрийского размера, сдерживающего и одновременно формирующего неоднозначное осмысление этого символа, может послужить стихотворение «Видение» (Apparition) [10, с. 126–131].

Через описание видения луны на мокром асфальте и воспоминаний о первом поцелуе поэт представляет себе зыбкий образ волшебной феи, олицетворяющий любимую женщину. Поэтическая зарисовка неопределённого и размытого образа первого поцелуя — ещё один пример поэтической картины мира эстетики символизма:

6–6 C'était le jour bénit // de ton premier baiser.
 6–6 Ma songerie aimant // à me martyriser
 6–6 S'enivrait savamment // du parfum de tristesse
 6–6 Que même sans tristesse // et sans déboire laisse
 6–6 La cueillaison d'un Rêve // au coeur qui l'a cueilli.

(Mallarmé. Poésies, 1887)

(Это был благословенный день твоего первого поцелуя // Моя мечтательность, наслаждаясь своими муками, // Искусно опьяняла себя запахом печали, // Которая без сожалений и разочарований позволяет // Сбор Мечты для сердца, который её собрал).

В цитируемом отрывке нет ни одного объективного образа, ни одного конкретного слова. Сам абстрактный образ поцелуя конкретизируется только порядковым числительным «premier» и притяжательным местоимением «ton». Вся окружающая образ поцелуя словесная ткань строится по основному принципу метафорических сочетаний: абстрактные существительные (jour, baiser, songerie, parfum, tristesse, tristesse, déboire, cueillaison) сочетаются с глаголами, требующими употребления конкретных существительных (aimer, enivrer, laisser, cueillir). Рождается удивительно поэтический образ, не воспроизводимый вербально. Он затруднён, затемнён, он герметичен для простого восприятия, требует повторного прочтения и тем самым даёт возможность семантическому пространству

поэтического символа расширяться в результате неоднозначной интерпретации.

Наиболее герметичным по смыслу представляется стих «La cueillaison d'un Rêve au coeur qui l'a cueilli» с его зеркальным ритмом 4–2–2–4 и таким же зеркальным лексическим наполнением. Интерпретация этой поэтической метафоры в рамках эстетики символизма может быть следующей: сорвать можно цветок, здесь же срывается Мечта как цветок, срывается для сердца, которое её, Мечту, и срывает. Стиховая строка как бы герметически замыкается сама в себе анэпифорическим звучанием начала и конца «La cueillaison — qui l'a cueilli».

Таким образом, исследование показало, что поэтическая картина мира, возникшая в эстетике символизма, представляет собой сложное филологическое явление, для осмысления которого требуется анализ ряда понятий, производных от философского содержания, заключённого в термине *картина мира*. Поэтическая картина мира французского символизма вмещает в себя общее эстетическое мировидение поэтов в сочетании с их индивидуальной поэтической картиной мира: конкретными художественными образами, поэтическими и стилистическими приёмами, конкретной стиховой организацией.

Проведённый анализ поэтических картин мира Поля Верлена и Стефана Малларме, таких разных по средствам поэтического и метрического выражения, но объединённых общей эстетической идеей поэтического символизма, даёт возможность в перспективе определить и разработать понятие эстетической картины мира (ЭКМ) как понятие, интегрирующее в том или ином конкретном эстетическом направлении семантико-прагматические особенности разных видов искусств.

Список литературы

1. Залевская А. А. «Образ мира» vs «языковая картина мира» // Картина мира и способы её репрезентации : научные доклады конференции «Национальные картины мира: язык, литература, культура, образование». Воронеж, 2003. С. 41–46.
2. Зализняк А. А., Левонтина И. Б., Шмелёв А. Д. Константы и переменные русской языковой картины мира. М. : Языки славянских культур, 2012. 696 с.
3. Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. 2-е изд. М. : ЧеРо, 2003. 349 с.
4. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М. : Гнозис, 1994. С. 10–257.
5. Маслова Ж. Н. Поэтическая картина мира и её репрезентация в языке : дис. ... д-ра филол. наук. Тамбов, 2011. 421 с.
6. Маслова Ж. Н. Поэтическая картина мира: методологическое обоснование // Вопросы когнитивной лингвистики. 2011. № 1 (026). С. 120–128.

7. Попова З. Д., Стернин И. А. Концептосфера и картина мира // *Язык и национальное сознание* / под ред. З. Д. Поповой, И. А. Стернина. Воронеж, 2002. Вып. 32. С. 4–8.
8. Попова Н. Б. Неопределённость как поэтический приём творчества Поля Верлена // *Вестник Челябин. гос. ун-та. Филология. Искусствоведение*. 2011. Вып. 60. № 33 (248). С. 176–178.
9. Попова, Н. Б. От ментально-формальных границ александрийского стиха к импрессионистическому способу поэтического выражения // *Лингвистическая лимология : сборник статей по материалам Международной научной конференции (Москва, 27 октября 2018 г.)*. М. : ИИУ МГОУ, 2019. С. 121–132.
10. Попова, Н. Б. Поэтический дискурс: институциональные признаки французского символизма // *Проблемы концептуальной систематики речи и речевой деятельности : материалы X Всероссийской научной конференции*. Иркутск : Байкальский государственный университет, 2018. С. 124–131.
11. *Поэзия* // *Советский энциклопедический словарь*. М. : Советская энциклопедия, 1985. С. 1046.
12. Тимофеев Л., Тураев С. Символизм // Тимофеев Л. И., Тураев С. В. *Словарь литературоведческих терминов*. М. : Просвещение, 1974. С. 349–351.
13. Тодоров, Л. *Поэзия* // Тимофеев Л. И., Тураев С. В. *Словарь литературоведческих терминов*. М. : Просвещение, 1974. С. 285–286.
14. Урысон Е. В. *Проблемы исследования языковой картины мира: аналогия в семантике*. М. : Языки славянской культуры, 2003. 224 с.
15. Хайдеггер М. *Время картины мира* // Хайдеггер М. *Время и бытие: статьи и выступления*. М. : Республика, 1993. С. 41–62.
16. Яковлев А. А. *Языковая картина мира как лингвистическое понятие: обзор российских публикаций последних лет* // *Вестник Новосибирского гос. университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2017. Т. 15, № 2. С. 5–20.

Сведения об авторе

Попова Наталья Борисовна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры романо-германских языков и межкультурной коммуникации, Челябинский государственный университет. Челябинск, Россия. popova@csu.ru

Bulletin of Chelyabinsk State University.
2020. No. 12 (446). *Philology Sciences. Iss. 122. Pp. 110–117.*

POETIC LIFE PICTURE OF FRENCH SYMBOLISM AESTHETICS

N.B. Popova

Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russia. popova@csu.ru

The article is devoted to study the notion “poetic life picture”. At the heart of this notion is informative poetic content in combination with all its components, one of which is the verse structure, which contributes to the transformation of words into aesthetically significant unity of the poetic discourse. The study data of our paper include the poetic texts of P. Verlaine and St. Mallarmé. The poets treat the objects of material world as the symbols of non-material presentations, as a passage from real world to the mystic world. The favorite images of poets-symbolists are dead leaves, faded flowers, the ringing of funeral bell (knell), the extinguished candle, last sparks in the hearth. The poetic life picture, representing a general aesthetic outlook of different poets with their individual particulars, depends on the concrete artistic figures and the poetical techniques, on the concrete application or modification of the verse organization features. The French symbolists realize this technique in the expression and content planes of their poetic creative work. For example, Paul Verlaine regularly makes good use of odd verses and short meters as decomposition means of normative verse structure. Stéphane Mallarmé, on the contrary, retaining the shape of the classical Alexandrine verse, decomposes the normative poetical images with unexpected components, which recompose into a generally acceptable poetical picture in the mosaic form thanks to the classical verse meter.

Keywords: *life picture, French symbolism, Alexandrine, short meter, odd verse.*

References

1. Zalevskaya, A.A. (2003) «Obraz mira» vp. «yazykovaya kartina mira». *Kartina mira i sposoby ee reprezentacii: Nauchnye doklady konferencii «Nacional'nye kartiny mira: yazyk, literatura, kul'tura, obrazovanie»*. Voronezh. Pp. 41–46. [in Russ.].
2. Zaliznyak, A.A., Levontina, I.B., Shmelyov, A.D. (2012) *Konstanty i peremennye russkoj yazykovoj kartiny mira*. Moscow, Yazyki slavyanskih kul'tur Publ. 696 p. [in Russ.].
3. Kornilov, O.A. (2003) *Yazykovye kartiny mira kak proizvodnye nacional'nyh mentalitetov*. 2 ed. Moscow. 349 p. [in Russ.].
4. Lotman, Yu.M. (1994) *Lekcii po struktural'noj poetike. Yu.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola*. Moscow, Gnozis Publ. Pp. 10–257. [in Russ.].
5. Maslova, Zh.N. (2011) *Poeticheskaya kartina mira i ee reprezentaciya v yazyke* (Thesis). Tambov. 421 p.
6. Maslova, Zh.N. (2011) *Voprosy kognitivnoj lingvistiki*, no. 1 (026), pp. 120–128. [in Russ.].
7. Popova, Z.D., Sternin, I.A. (2002) *Konceptosfera i kartina mira. Yazyk i nacional'noe soznanie*. Ed by Z.D. Popova, I.A. Sternin. Voronezh. Iss. 32. Pp. 4–8. [in Russ.].
8. Popova, N.B. (2011) *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, № 33 (248), pp. 176–179. [in Russ.].
9. Popova, N.B. (2019) *Ot mental'no-formal'nyh granic aleksandrijkogo stiha k impressionisticheskomu sposobu poeticheskogo vyrazheniya. Lingvisticheskaya limologiya. Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (Moskva, 27.10.2018)*. Moscow. Pp. 121–132. [in Russ.].
10. Popova, N.B. (2018) *Poeticheskij diskurs: institucional'nye priznaki francuzskogo simbolizma. Problemy konceptual'noj sistematiki rechi i rechevoj deyatel'nosti. Materialy H Vserossijskoj nauchnoj konferencii*. Irkutsk, Bajkal'skij gosudarstvennyj universitet Publ. Pp. 124–131. [in Russ.].
11. Poeziya (1985). *Sovetskij enciklopedicheskij slovar'*. Moscow, Sovetskaya enciklopediya Publ. P. 1046. [in Russ.].
12. Timofeev, L., Turaev, S. (1974) *Simvolizm. L. I. Timofeev i S. V. Turaev. Slovar' literaturovedcheskih terminov*. Moscow, Prosveshchenie Publ. Pp. 349–351. [in Russ.].
13. Todorov, L. (1971) *Poeziya. L. I. Timofeev i S. V. Turaev. Slovar' literaturovedcheskih terminov*. Moscow, Prosveshchenie Publ. Pp. 285–286. [in Russ.].
14. Uryson, E.V. (2003) *Problemy issledovaniya yazykovoj kartiny mira: analogiya v semantike*. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ. 224 p. [in Russ.].
15. Hajdegger, M. (1993) *Vremya kartiny mira. Hajdegger M. Vremya i bytie: stat'i i vystupleniya*. Moscow, Respublika Publ. Pp. 41–62. [in Russ.].
16. Yakovlev, A.A. (2017) *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikaciya*, vol. 15, № 2, pp. 5–20. [in Russ.].