

## ОТРАЖЕНИЯ И ОТБЛЯСЪЦИ НА „ТЕМАТА ЗА ОГЛЕДАЛОТО“ ВЪВ ФРЕНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

СВЕТЛА ГУЛЯШКА-БАЛКАНСКА

В историята на френската литература темата за огледалното отражение, често среща в творчеството на поетите-символисти, има своето многовековно и интересно развитие. Много преди Бодлер, Верлен, Маларме, Валери и пр. темата за огледалото, обединявана нерядко във френската поезия с темата за Нарцис (под влиянието на Овидий), бива широко разпространена през Средновековието в творчеството на трубадурите и неопетраркистите до такава степен, че дори се превръща в клише. Така тя достига чак до Морис Сев (1510—1552). За същия този поет, представител на Лионската школа, Емил Фаге пише: „Съвременната символична школа вижда в негово лице своя пръв предшественик, така както романтиците виждат своя в лицето на Ронсар.“

Именно Морис Сев успява наново да възвърне на тази тема нейния поизтрит от дълга употреба блясък.

Но в зависимост от това, къде я срещаме — у поетите-символисти или в средновековната френска поезия, темата за огледалното отражение разкрива твърде различни аспекти. Все пак има нещо общо, което свързва последните със средновековните им предшественици. Това е на първо място Платоновото схващане за истинския свят на идеите, чието отражение е земната реалност. Друга обща черта е, че и при първите и при вторите чрез огледалното отражение се символизира истината и познанието.

Да хвърлим поглед в средновековната френска литература. В нея виждаме, че думите „speculum“ (лат.) и „miroir“ (старофр.), означаващи „огледало“, са достояние най-вече на дидактическия речник. Резюмиращи в себе си характерна за времето концепция за света, те често биват използвани при озаглавяването на енциклопедични и назидателни произведения, в които предлаганите образци имитират едно идеално съвършенство. Ето и няколко примера: „Speculum mundi (Огледало на света) на Венсан дьо Бове, произведение, съставено от: „Speculum doctrinale“, „Speculum historiale“, „Speculum naturale“, както и от един, прибавен по-късно, в традициите на средновековното творчество, „Speculum morale“. Освен това срещаме и заглавия като: „Miroir de l'âme“ (Огледало на душата), „Miroir de vie et de mort“ (Огледало на живота и на смъртта), „Miroir aux Dames“ (Огледало на дамите) и т. н., и т. н. И през XVI в. Маргюрит дьо Навар пише за едно „Огледало на грешната душа“ (Miroir de l'âme péchresse).

„Miroir“ в смисъл на мод е л навлиза широко във всекидневния език. Беноа дьо Сент-Мор в своя „Роман за Троя“ възхвалява Елена като „най-красивото цвете, образец за всички дами“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „La fleur de toute beauté, le miroir de toutes les dames“. Ed. L. Constans, Société des Anciens textes Français, v. 5119—5120.

А авторът на „Историята на Гризелдис“ възхвалява в поведението на героинята „едно огледало за всички дами“, и използвайки игрослова, приканва последните „да се огледат“ в него, за да се сравнят „с този невероятен пример на търпение и добродетел“<sup>2</sup>.

Поради многократна употреба в един по-тесен смисъл „speculum“ и „miroir“ загубват по нещо от своята многозначност. Въпреки това чисто философският им и вложеният в тях религиозен смисъл не се затъмнява съвсем. Виждаме напр. това в словата на отчаяната Енид, оплакваща принадлежия Ерек, когото тя счита за мъртъв:

„An toi s'estoit biautez miree“<sup>3</sup>  
(В тебе се оглеждаше красотата).

Чрез възхваляващото оплакване, насочено към „мъртвия“, чрез нейните думи Кretien дьо Троя изразява схващането си, че всъщност идеята, архитипът на Красотата е бил възпелътен в личността на Ерек. Тук отчетливо прозира Платоновият идеализъм: земният облик на Ерик отговаря на една извечна истина. Както в пещерата на старогръцкия философ сенките на земните неща танцуват по стените, така и в огледалото се долавя отблясъкът на небесните абстракции.

Средновековното френско духовенство, имащо приоритет в писмовното творчество, е било запознато (най-вече чрез римското посредничество) с Платоновата философия. И то не е пропуснало да отбележи етимологичната близост между „speculum“ и „specus“ (пещера — лат.). В старофренския език пък единствено с думата „ombre“ (сянка) се е обозначавало и „reflet“ (отражение). Същият смисъл бил вложен и в латинската дума „umbra“ (сянка). Така напр. в „Метаморфозите“ на Овидий можем да прочетем:

„Ista repercutssa quam cernis, imaginis umbra est“ (Привидението, което виждаш, е само отражение на твоя образ).<sup>4</sup>

Нещо твърде характерно за средновековната литература е, че в нея обектите, които се третират и тълкуват като „вторични знакови системи“ (по изразу на Ю. Лотман) и които са твърде разнообразни по своята природа, освен конкретното си значение могат да представляват и определени символи, знаци, т. е. могат да бъдат схващани като един своеобразен код във връзка с определени културни стойности на Средновековието.

Понякога тяхното значение е и в това да представят един по-голям принцип, чието влияние би могло да бъде проследено чак до перифериите на средновековната културна система. В литературата от този период сравнително лесно се откриват няколко нива на обекти и явления, проявяващи се като особени знакови системи. Тази знаковост често намира израз в конкретните битови сфери от всекидневния живот. Така напр. в средновековната поезия земният, реалният свят намира своя съответствия в моралния, духовния мир на човека. От всичко казано следва, че както разбирането на средновековния Космос, така и вникването в творчеството на неговите поети трябва да се извършва на степени, чрез последователни планове.

По подобен начин, види се, трябва да се възприема и поезията на символистите. В своята книга „L'Oeuvre et ses techniques“ (Творчеството и неговите похвати) Ги Мишо пише следното: „... : огледалото символизира дори самия символизъм. В Създанието, схващано като безкрайна игра от огледални отблясъци, именно огледалото е онова, което позволява преминаването от едни в други от неговите светове

<sup>2</sup> L'estoire de Griseldis en rimes et par personnages (1395), Textes littéraires français, Genève (Droz), Paris (Minard), 1957, v. 9—14.

<sup>3</sup> Chrétien de Troyes, Erec et Enide. Ed. Roques, v. 4601.

<sup>4</sup> Métamorphoses, III, v. 434; Ovide. Les Métamorphoses, T. I. Texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

и във всеки от тях — от един в друг план. То именно разкрива съответствията и поради това се оказва най-подходящия за поета инструмент“.<sup>5</sup>

Но въпреки общите черти, които срещаме в средновековната френска поезия и в творчеството на поетите-символисти, третиращи темата за огледалото, черти, които сочат за една откошелна традиция, не бива да се пропускат и съществените отлики, свързани с различното световъзприемане в тези различни културни системи. Защото само чрез тяхното изясняване могат да бъдат проследени дълбоките корени на същата тази традиция, която намира своя апогей и своя нов и своеобразен разцвет във френския символизъм.

Средновековната система на съгласуваност и значения, както казахме вече, разкрива по-скоро една символика, представляваща едновременно и метод, и наука, и своеобразно организиран код — отражение на средновековното религиозно световъзприемане.

Символът във френската поезия на XIX-и век от своя страна се стреми преди всичко да даде „пластични еквиваленти“ на реалността. Зад видимостта на нещата той търси тайнственото, необозримото, стремежи се да го пресъздава в гъвкави и музикални стихове, носещи в себе си „неопределими значения“. Това направление, тясно свързано с философията на непознаваемото и подсъзнателното, се стреми да използва метафората, алегорията и символите не само като декорация, но като принципи на организация на самата поезия. В творчеството на поетите-символисти наблюдаваме един стремеж за изосовно променяне на художествения модел на света, модел, в който се засяга самата същност на художествената структура. В него господствуват вече не принципите на жизненаподобяването, а психическите закони на личността, т. е. чувствава се превеса на субекта над обекта. Символистите като всички дотогавашни творци също допускат в своята поезия реалността с нейното многообразие и многобагреност, но те я превръщат от цел на художественото изображение в средство на самоизявяване, за оглеждане чрез нея в собствения си душевен мир, вече твърде смутен и раздвоен.

При средновековните поети използването на огледалния образ е свързано с представата за един свят, в който се наслагват тайнствени съответствия. Но при тях той служи най-често за обрисувание на любовта, на нейната обсебя, на „сладките опасности“ и на чудодействата, чрез които тя се промъква в човешкото сърце. Поради едно такова „по-тясно специализирано“ темата за огледалното отражение печели откъм наситеност (поради многократните преповтаряния, извършвани в продължение на около четири столетия). Зараждането на любовта, описвано многократно от куртоазните поети, нерядко се пресъздава чрез мотива за огледалния образ. Срещаме го ту в заплениващите очи на дамата, в които влюбеният се оглежда, да, ту в неговото сърце, в което се отразява любимият образ. Така, чрез огледалото, поетите се стремят да надзърнат във вътрешния мир на човека, където всичко от обкръжаващия го външен свят се пречупва твърде своеобразно, да разнищат тайнствените феномени, произтичащи в сърцето, завладяно от любовното чувство.

През XII век в поезията на един от най-значителните френски трубадури, Бернар дьо Вентадуор, срещаме темата за огледалото и темата за Нарцис да се преплитат, свързани с темата за любовта и за смъртта:

„Загубих завинаги власт над себе си, завинаги престанах да си принадлежа, в часа в който тя ми позволи да погледна в нейните очи, в едно огледало, което толкова ми харесва. Огледало, от мига, в който се огледах в тебе, дълбоки въздишки ме убиват и аз се погубих така, както се погуби и хубавият Нарцис над извора“.<sup>6</sup>

Другаде Бернар дьо Вентадуор пак изразява същото това чувство на трагична меланхолия, но с още по-голяма сбитост:

<sup>5</sup> Gui Michaud. L'Oeuvre et ses techniques. Paris, Nized, 1957, p. 108.

<sup>6</sup> Bernard de Ventadour. Ed. C. Appel (Halle, 1915), v. 17—24.

„En lei ma mortz se mira“<sup>7</sup>  
(В нея се оглежда моята смърт.)

При друг един поет — Тибо дьо Шампань, светлият и свеж тен на любимата се превръща в сърцето на влюбения в огледало, в което с радост се оглеждат всичките му мисли.<sup>8</sup>

Като прескачаме многобройните варианти на темата за огледалото, ще се спрем на един стих на Морис Сев, в който той нарича своята Дели:

„Огледало на моята мисъл“.

В този израз се резюмира най-пълно любовната медитация на поета. Ако го сравним напр. с по-горе цитирания стих на Бернар дьо Вентадуор, веднага става забележим големият етап, изминат в развитието на темата за огледалото, в който е ясно доловим стремежът към една все по-голяма интроспективност.

Но да се върнем отново към символизма. Във всички негови прояви във Франция, както и в неговите варианти в различните европейски страни, виждаме една всеобща проява на теорията за съответствията:

Природата е храм и живите колони  
със смътни думи си говорят в този храм;  
в гора от символи човек се лута сам,  
изпращан от очи, към него благосклонни.  
И както сливат се, все по-далеч оттук,  
в един неясен и дълбок ехтеж ехата —  
без край като нощта и като светлината, —  
тъй съответстват си и мирис, цвят и звук.<sup>9</sup>

Това са двата катрена от широкоизвестния сонет на „бащата на модерната поезия“ Шарл Бодлер, написан през 1846 г.

Както много от идеите на модерното изкуство, така и теорията за съответствията е свързана през XIX-и век с философията и естетиката на романтизма, и по-точно — с идеята за универсалния символизъм. Според нея зад видимия, материалния свят, достъпен за сетивата, съществува светът на трансценденталното. Между тях няма абсолютна граница. Всяка материална проява, всяка вещ от реалния свят е символ на нещо духовно, т. е. материалните предмети са з н а ц и на една по-висша реалност.

Този възглед съвсем не е нов и не представлява оригинално откритие на романтиците. Достатъчно е да си припомним особената з н а к о в о с т на средновековната културна система, която намира оригинална форма на изказ напр. в поезията на трубадурите, в творчеството на такъв забележителен писател като Кretien дьо Троя и т. н. Тази идея е и един от основните постулати на идеалистическата философия от по-ново време и особено на мистицизма. Самият термин „correspondances“ (съответствия) е взет от речника на мистиците:

„...нали там ще можеш да се оглеждаш, ако си послужим с езика на мистиците, в своето собствено съответствие?“ — четем в „Покана за пътешествие“ (поема в проза) на Бодлер.<sup>10</sup>

Като предлага на своята адресатка страната на нейното „собствено съответствие“, Бодлер се придържа изрично към едно твърде разпространено тогава схващане за тази метафора. От Сведенборг до Г-жа дьо Стал и от Шелинг до абат Констан, понятието „съответствие“ служи не само за начин да бъдат предавани „аналогните

<sup>7</sup> Ibid., chanson IX, v. 39.

<sup>8</sup> Les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre, Ed. critique, publiée par A. Walskild, Société des Anciens Textes Français, 1925.

<sup>9</sup> Шарл Бодлер. Цветя на злото. Превод Кирил Кадийски. С., 1978, с. 27.

<sup>10</sup> „...ne pourrais-tu pas te mirer comme parlent les mystiques dans ta propre correspondance?“ Превод К. Кадийски, цит. съч., с. 325.

между различните елементи във физическия свят“, но така също за разкриване на „най-висшия закон на Създанието, на многообразното в единичното и на единичното в многообразното“. <sup>11</sup>

„Другояче казано, пише Сведенборг, във всичко, което съществува в Природата от най-незначителното до най-голямото има съответствия, тъй като видимият свят съществува и се запазва поради съществуването на духовния свят, а двата ги има благодарение на Бога“. <sup>12</sup>

Взгледът за универсалния символизъм намираме превъплътен напълно от Платоновите следовници. Освен това влияние оказват, както сочи Бодлер, и мислители като Фурие, Лаватер и най-вече Сведенборг, „настояният автор“ на поета, написали „Цветя на злото“.

В литературата на символизма темата за съответствията и мотивът за огледалното отражение са от един смислово-емоционален ред. В неговата поетика те имат основна моделираща и текстоизграждаща функция. В нея те вървят ръка за ръка с нарастващото чувство за раздвоеност, за съзнателна отчужденост от собственото „аз“, но същевременно и с трескавото желание за доближаване, за себенамиране и за сливане със самия себе си. „Кой измежду нас е homo duplex? (. . .) винаги раздвоен що се отнася до дела и до намерения, до мечти и реалност, в когото единият винаги вреди на другия, винаги заграбва онова, което му се полага?“ — пита Бодлер. <sup>13</sup>

Ако вземем за пример стихотворението на Шарл Бодлер „Коса“, ще видим, че в него чрез косите на жената поетът търси не толкова близост с нея, колкото едно сливане със собственото си минало. В последните два стиха на поемата неговата любима метафорично се превръща в онзи идеален събирател на спомени, на привилегировано място за срещи на поета със самия него:

„О ти, оазис тих не си ли? И черпака,  
от който виното на спомена съм пил!“ <sup>14</sup>

Чрез метаморфозата, извършила се с жената, Бодлер установява пълно съответствие между поета и собственото му минало.

Цялата поема е изградена върху възможността за сливане на онази част от „аз“-а с онава от него, което се намира о т р а з е н о, обрамчено чрез косата. Граматично последователното редуване между „аз“ и „коса“ цели една нарочно търсена неразграниченост между субект и обект, между вътрешно и външно, между тук и там, между сега и някога. И наистина, именно чрез срещата на някои крайности се изгражда поетиката на „Цветя на злото“: сплин и идеал, ад и рай, злато и кал, красота и отблъскваща грозота, падение и подем — цял един разкъсващ се свят се оглежда чрез това антитетично разположение. Тази диалектичност на построението осветлява драмата на „un coeur devenu son miroir“ (едно сърце, превърнало се в собственото си огледало), <sup>15</sup> на двойствения човек — homo duplex, <sup>16</sup> разкъсван от собствените си противоречия:

„Във всеки човек по всяко време има две едноименни стремления: едното към Бога, а другото към сатаната“ <sup>17</sup> (Бодлер).

<sup>11</sup> M m e d e S t a ë l. Del'Allemagne. Cité par A. Adam dans son édition des „Fleurs du Mal“ Paris, Garnier, 1961, p. 271.

<sup>12</sup> E. de S w e d e n b o r g. Les Merveilles du ciel et de l'enfer. Berlin, J. DECKER, 1782, t. I, p. 64.

<sup>13</sup> Charles Baudelaire. La Double Vie.

<sup>14</sup> „Косата“, превод К. Кадийски, цит. съч., с. 54.

<sup>15</sup> „Цветя на злото“ („Безвъзвратното“), с. 149.

Духът от мрак и светлина  
на себе си е огледало!

(Цит. съч., превод К. Кадийски).

<sup>16</sup> Notice sur La double vie de Charles Asselineau, Baudelaire. Oeuvres complètes, Paris, Pléiade, 1961, p. 658.

<sup>17</sup> Ch. Baudelaire. Oeuvres complètes. Paris, Pléiade, 1961, Mon coeur mis à nu, p. 277.

Диалогичната структура на по-голямата част от стихотворенията в „Цветя на злото“ засилва преливащото се уподобяване на „аз“ в „ти“ — т. е. в другото „аз“ на лирическия герой. Второ лице, единствено число е не толкова другият, колкото персонификация на едно преобразуване на същия — напр. изчезването на „ти“ в „Евфониморуменос“, където „Без ярост аз ще те ударя“ се трансформира в „Аз нождът съм — но и кръвта“.

Тази игра на отблясъци достига чак до читателя „semblable et frère“ (себеподобен и брат) на този, който не може да изкаже непреодолимото разстояние, делищо го от него самия.

Гореказаното ни напомня един стих от Рамбо:

„JE est un autre  
(Аз е някой друг)

както и един въпрос, поставен от Ницше:

— Но защо две? Защо са необходими две думи, за да се каже само едно нещо?  
— Защото този, който ги казва, е винаги другият“.

В друго Бодлерово стихотворение — „Покана за пътешествие“, това, което се предлага в него на любимата жена, е едно място, което би отразило собствения ѝ образ, място, с което тя ще бъде само в необходими и симетрични взаимоотношения, място, което, иначе казано, ще ѝ служи за огледало. И наистина думата „огледало“ се появява в центъра на поемата, за да попълни списъка на хубавите неща в „нашата стая“. Целта на пътешествието всъщност е премината в него през огледалото, навлизането в неговите хвърлящи отблясъци дълбини — „les miroirs profonds“.

Текстът на поканата се организира чрез метафоричния съюз между адресатката и нейния адрес. Но „страната, която на тебе прилича“ и където „всичко е блясък и красота, покой и празници на плътта“ е място, което в действителност не прилича на жената, а нещо, на което „аз“-ът на поета желае тя да прилича. Това поетично пътешествие не включва представата за дистанция между две места — тук и там, а доближаването между две неща. В обръщението „мое дете, моя сестра“ желаният съюз между тях се поставя под знака на роднинството, на генетичната общност. Метонимичната среща между двете лица се вписва в една метафорично оприличаваща ги връзка.

Ако се върнем пак към метафоричното сближение между жената и мястото, ще видим, че и то се движи към едно подобно сливане:

„Tout y parlerait  
A l'âme en secret  
Sa douce langue natale“

(Там всичко ще нашепва потайно на душата на нейния роден език).

Това назоваване на един първоначален език, предшествуващ всички останали, превръща пътешествието не в едно предполагаемо отдалечаване, а в завръщане, в елиминиране на темпоралния интервал, който разделя душата от нейния първоначален произход. Това ни припомня Бодлеровата забележка за лиризма:

„По силата на своята природа всеки лиричен поет извършва фатално едно завръщане към изгубения Едем.“<sup>18</sup>

Чрез заличаването на всякаква разлика — пространствена, темпорална, интросубективна — пътешествието сякаш се разтваря в една първоначална цялост, предшествуваща и времето, и движението и последователността. Този рай, това съвършенство се подчертава чрез израза „Tout n'est que. . .“ (всичко):

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.

<sup>18</sup> Цит. съч., с. 737.

В поемата „Покана за пътешествие“ душата представлява всъщност центърът на единството в мечтаната страна, тя е тази, към която всичко се обръща „dans une langue première“ (на един изначален език).

В творчеството на френските поети-символисти, чийто предшественик е Бодлер, неизменно присъствуват теорията за съответствията и принципите на реверсивния семиозис. Да видим напр. как се проявяват те при импресионистично оцветения Верленов символизъм, където често използваното огледално отражение има значение на възлов символ.

Но да припомним по-напред във връзка с разглеждането на този въпрос в неговото творчество, че съгласно митологичната традиция Истината е дъщеря на Времето, символизирано чрез течащата в о д а. Ако се запитаме присъствува ли образът на водата във Верленовото творчество, този въпрос няма да бъде неуместен. Защото този „riéon de Paris“ (парижки бродяга), в чийто род не е имало нито един моряк и който откровено отдава своите предпочитания на виното, ѝ отделя значително място в своята поезия. В неговите биографични писания често се споменават ония реки, които са играли някаква роля в неговия живот: Мозел, Сена, Сон, холандските канали и пр. Водата присъствува и в заглавията на някои негови творби — напр. шестте стихотворения от „Романси без думи“, наречени „Акварели“ или други като „Офорти“ и т. н. За да бъдем по-прецизни, ще посочим, че водата се проявява по три различни начина в поезията на Верлен:

1. неувловимата речна вода, символизираща течението на времето, изнизването на дните от живота;

2. спокойната и неподвижна водна повърхност, която отразява често приветливи, но размити и нереални образи;

3. развълнуваната морска вода, вечно в движение и вечно променяща се, която е съзвучна на душевното неспокойствие.

Именно тревогата и безпокойството, причинени от гледката на непрестанно отминаващата вода, обясняват нейното афективно оцветяване във Верленовата поезия:

Comme un vol criard d'oiseaux en émoi,  
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,  
S'abattent parmi le feuillage jaune  
De mon coeur mirant son tronc plié d'aune  
Au tein violet de l'eau des regrets  
Qui mélancoliquement coule auprès. . .<sup>19</sup>

(Като шумно птиче ято върху ми се стоварват спомените; стоварват се сред пожелтелите листа на моето сърце, оглеждащо своя превит елхов ствол във виолетовия тен на водата на спомените, които меланхолично отплуват. . .).

Години по-късно Верлен подхваща наново и по подобен начин този образ:

Un très vieux temple antique s'écroulant  
Sur le sommet indécis d'un mont jaune,  
Ainsi qu'un roi déchu pleurant son trône,  
Se mire, pâle, au tein d'un fleuve lent.<sup>20</sup>

(Един стар античен храм, рухващ върху неясно очертаващото се било на пожелтял хълм, както детронираният крал, оплакващ престола си, се оглежда в тена на бавнотечащата река).

Тази неспирно течаща вода нашепва за непостоянството на света, за неговата нетрайност. Връзките между поетовата душа и течащата вода са очевидни: времето, устремено в своя бяг, му се изплъзва така, както и непрестанно отминаващата по

<sup>19</sup> Poèmes Saturniens. (Oeuvres poétiques complètes, Gallimard, Pléiade, nouvelle ed., 1962). p. 73 — Le Rossignol.

<sup>20</sup> Poèmes Saturniens, p. 485.

речното корито вода. Но, от друга страна, у Верлен се забелязва един стремеж за откъсване от собствената му личност (стремежът за деперсонализация е наличен и при Бодлер, оказал значително влияние върху „бедния Лелиан“.) В този именно смисъл би могла да се интерпретира прословутата Верленова obsesия за безличност, която го съпътствава непрестанно.

Много преди Рембо той е успял да направи своя формулата:

„АЗ е другият“.

Спокойната езерна повърхност или забавеният бяг на речната вода упражняват върху поета онова властно притегляне на двоиника, което се осъществява чрез огледалното отражение. Това е зов за потъване, за забрава, за изчезване.

Към една от поемите в „Романси без думи“ Верлен е поставил като епиграф не случайно един цитат от Сирапо дьо Бержерак:

„Le rossignol qui du haut d'une branche se regagde dedans, croit être tombé dans la rivière. Il est au sommet d'un chêne et touefois il a peur de se noyer.“<sup>21</sup>

(На славея, който, кацнал високо на един клон, съглежда собственото си отразяване, му се струва, че е паднал в нея. Кацнал е на самия връх на дъба, а същевременно изпитва страх, че може да се удави“).

Ако приемем, че поетът се идентифицира според установилата се традиция със славея, то в този цитат откриваме ония чувства и представи, които непрестанно го владеят. На първо място, това са огледалото и двойникът — „съглежда своето отражение“, после — илюзията: „мисли, че е паднал в нея“, и накрая — безпокойството и неувереността: „изпитва страх, че може да се удави“.

Същите тези представи и чувства откриваме и в друга Верленова поема:

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée  
Meurt comme la fumée

Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles  
Se pleignent les tourterelles.

Combien, ôvoyeur, ce paysage blême;  
Te mira blême toi-même;

Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées,  
Tes espérances noyées!

(Като дим се губи сянката на дървесата над замъглената река, докато в техните истински корони се оплакват гургулиците.

Колко много, о бледи пътнито, този блед пейзаж те отрази самия теб и колко тъжно плачеха сред високо надвисналите листа твоите удавени надежди.)

В тези стихове отново откриваме:

— огледалото и двойника: „сянката на дърветата те отрази“;

— илюзията: „замъглена, дим — истински“;

— безпокойство и неувереност: „твоите удавени надежди“.

Твърде кратко и условно е тук резюмирането на най-характерното във Верленовото светоусещане. И все пак става видно, че особеното при този поет е, че темата за огледалото, за двойника, се свързва с темата за себепотказването (отхвърлянето на „аз“-а). И при Верлен темата за отражението се свързва, както при някои други автори, на които се спряхме, с темата за Нарцис. В образа на Нарцис при него се съчетават:

— мотивът за избледняването (стопяването) на отражението, което се извършва предимно сред водната повърхност. Фиксирайки нейната неподвижност, Верлен като че ли иска да продължи ефимерността на едно присъствие:

<sup>21</sup> Romances sans paroles IX, p. 196. Цитатът е взет от писмото „Sur l'ombre que faisaient les ombres dans l'eau.“

L'étang reflète  
Profond miroir  
La silhouette  
Du saule noir  
Où le vent pleurt.<sup>22</sup>

(Блатото като дълбоко огледало отразява силуета на черната върба, в клоните на която плаче вятърът).

Но въпреки привидната си неподвижност водната повърхност е винаги променлива, непостоянна. Така че отражението поддържа илюзията, но същевременно крие в себе си и безнадеждността:

Moi j'errais tout seul, promenant ma plaie  
Au bord de l'étang, parmi la saulaie  
Où la brume vague évoquait un grand  
Fantôme laiteux se désespérant. .<sup>23</sup>

(Бродех сам и разхождах раната си по брега на блатото, сред върбалаците, където смътната мъгла чертаеше огромен, беззвучен и безнадежен призрак).

„Отражението — пише Ж. Женет — е в едно и също време и разпознаване, и непълно, неотговарящо на самия образ копие“.<sup>24</sup>

Мнозина от изследователите на Верлен не пропускат да отбележат характерното за неговата поезия излъчващо се чувство за ирреалност, размитост на контурите и наличие на полусенки и оттенъци. Така напр. Надал говори за „обратимостта между реалното и ирреалното“<sup>25</sup>, а Пол Сулие подчертава „калейдоскопичната среща на възприятията у този поет“.<sup>26</sup>

Във Верленовата поезия отчетливо е изявено предпочитанието към „отразените“ пейзажи, към „образите на образите“, нещо което така силно го сближава с импресионистичната живопис. Реалността в творчеството на Верлен е по-скоро едно огледално отражение, поело в себе си тена (една обичана и често срещана при него дума) на действителността.

Именно водата, размиваща контурите, своеобразно нюансираща отраженията, ни предлага едно обаятелно изображение на Верленовото огледало. В неговите отблясъци намират траен живот ефимерните и променящи се детайли, но набиващите се и силно подчертани подробности бързо се стопяват, отстъпвайки пак място на първите:

L'air est vif. Par moment un oiseau qui vole avec  
Quelques fruits de la haie ou quelque paille au bec  
Et son reflet dans l'eau survit à son passage<sup>27</sup>

(Въздухът е свеж и хладен. Понякога през него прелита птица, носеща в човката си плод от плета или сламка. Във водата след нейното прелитане остава отражението ѝ).

Като проследихме накратко „отраженията и отблясъците“ на огледалния мотив във френската литература при отделни нейни представители, искахме да подчертаем традицията в последователността и приемствеността между литературните направления в тази страна, люлка на модерното изкуство.

<sup>22</sup> La Bonne Chanson VI, p. 146.

<sup>23</sup> Poèmes Saturniens, Promenade Sentimentale, p. 70.

<sup>24</sup> Gérard Genette. Figures I — Le Seuil, 1966, p. 16.

<sup>25</sup> Nadal. Rêve et action chez Paul Verlaine. — Mercure, Dec., 1959.

<sup>26</sup> Paule Soulié. Le Vague et l'Aigu dans la perception verlainienne. Thèse dactylographiée, Fac. de Nice, 1971.

<sup>27</sup> La Bonne Chanson I, p. 142.