

ОБРАЗ-ИМАГО «ЦВЕТОВ ЗЛА»:
ОТ Ш. БОДЛЕРА К Ж.-К. ГЮИСМАНСУ

С. Г. Горбовская

Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7—9
Поступила в редакцию 03.07.2023 г.
Принята к публикации 16.11.2023 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2024-3-3

Представлено новаторское исследование образа «цветов зла» как образа-имаго — воображаемого образа реального объекта (термин «имаго» введен К. Г. Юнгом в 1912 году). Опираясь на историко-сопоставительный, аналитический и психоаналитический методы исследования текста, автор статьи приходит к выводу, что Гюисманс в романе «Наоборот» через рецепцию образа «цветов зла», воплощенную в ряде собственных растительных фигур (коллекция экзотических растений, лотос в руках Саломеи, нидулариума из сна), воспринимает и репрезентирует знаменитый образ Бодлера прежде всего как понятие чего-то необычного, странного, видоизмененного и опасного; показано, что Гюисманс через фитонимические образы демонстрирует свое убеждение в том, что его современники-декаденты (олицетворением которых является Жан Дезэссент) воспринимают творчество Бодлера поверхностно, неточно и слишком буквально, и это делает их соучастниками «похорон» всего ценностно «старого». Сделан вывод, что «цветы зла» Бодлера — это поэтический образ, соответствующий исследуемой в данной статье методологии «имаго»: он порождает множественные интерпретационные цепи, являющиеся, в свою очередь, самостоятельными актами творчества.

Ключевые слова: Бодлер, Гюисманс, Карл Юнг, цветы зла, имаго, декаданс, символизм, психоанализ

Введение

Любой объект окружающей действительности воспринимается человеком с двух основных позиций — реальной и воображаемой. К. Г. Юнг (в книге «Метаморфозы души и ее символы» (“Symbol der Wandlung”, 1912)), З. Фрейд (в труде «Экономическая проблема мазохизма», 1924), Ж. Лакан (в статьях «Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я», 1949; «Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда», 1957), Д. В. Винникотт (в описании «игры в каракули» в работе «Терапевтические консультации в детской психиатрии», 1971) именуют (каждый по-своему) второй тип — воображаемого восприятия реального объекта — термином *imago*¹, или «воображаемое» (фр. *imaginaire* — термин Ж. Лакана).

© Горбовская С. Г., 2024

¹ «Термин, употребляемый вместо понятия ‘образ’ с целью подчеркнуть, что многие образы, в частности образы других людей, возникают субъективно в



Латинское слово *imago* (термин подробно изучает Поль Кюглер в книге «Алхимия дискурса. Образ, звуки и психическое», 1982; 2003) переводится как «образ» (так называли в Древнем Риме посмертные маски усопших (*imagines maiorum*) (Васильев, 2015, с. 74–75), то есть это образ ушедшего из реальности человека), за ним в XX веке закрепилось основное понятие восприятия родителя не конкретного, реального, а воображаемого.

К.Г. Юнг — на ранней стадии — объяснял понятие *imago* «регрессивным оживлением отцовского образа, его *imago*... во время первой любви» (Юнг, 1994, с. 31–32). Само «имаго» он сопоставлял, опираясь на древние представления об *imagines et lares* — духах-охранителях дома, с чем-то невидимым, но ментально ощутимым, дающим уверенность, защиту.

Ж. Лакан закрепляет это понятие за первым впечатлением шестимесячного ребенка, разглядывающего себя и окружающий мир в зеркале (неуловимое, далекое детское отражение, ребенок-двойник) (Лакан, 2019), также он упоминает эффект имаго в жизни насекомых — у каждой бабочки остается позади давно забытая куколка². Тот же посыл восприятия образа как воспоминания о далеком отражении-себя или о затерянном двойнике-самого-себя просматривается в творчестве Х.Л. Борхеса («Сад расходящихся тропок», 1941; некоторые рассказы, содержащие мотив о зеркале и отражениях, из сборников «Вымыслы» и «Хитросплетения», 1944; «Зеркало и маска», 1973)). Существует научная дисциплина имагология, занимающаяся законами создания и функционирования образов объектов, инородных для тех, кто их наблюдает или анализирует. В принципе любой объект («все прочее в бессознательном», уточняет переводчик и редактор работы П. Кюглера В.В. Зеленский (Кюглер, 2005, с. 162)) может представляться априорно воображаемым, особенно тот объект, который имеет тесное отношение к нашим чувствам, эмоциям, взаимоотношениям с самыми близкими людьми.

соответствии с внутренним состоянием и динамикой субъекта. Другими словами, термин имаго подразумевает, что многие образы (например, образы родителей) возникают не из действительного опыта переживаний, связанных с родителями, а основаны на бессознательных фантазиях или являются производными от деятельности архетипов» (Психоаналитические термины..., 2000, с. 34).

² Речь идет о размышлениях Лакана по поводу фильма А. Хичкока «Окно во двор». Джеф, вынужденный сидеть дома из-за гипса на ноге, рассматривает окно соседнего дома и представляет себя — с загипсованной ногой — куклой, готовящейся стать бабочкой. Джеф видит в соседнем окне точку на картине, которая превращается то в рисунок на крыльях мотылька, то в его собственный взгляд (он сам как бы смотрит на себя из соседнего окна). Данные мысли Лакан высказывал в рамках Семинара XV, они проанализированы М. Божовичем в эссе «Человек позади своей же сетчатки» (Божович, 2004, с. 153). Размышления о куклке-имаго и бабочке высказаны в главе «Проявление собственного имаго во взрослом возрасте» в книге «Трансформация: проявление самости» (2007) американского психоаналитика М. Стайна, последователя Юнга.



Итак, *imago* относится не к вечному, затерянному в веках общему знанию о предмете (как архетип, составляющий коллективное бессознательное), а к личным памяти и фантазии конкретного человека (к личному бессознательному)³.

Рассмотрение глубинно-психологического образа-имаго как литературно-художественный метод

В рамках исследования образов в литературе мы переносим глубинно-психологическое понятие *imago* на те образы (именуемые нами образами-имаго), которые передают представление или впечатление о первичном реальном импульсе (нередко эти образы-имаго связаны именно с попутным воспоминанием о близком автору человеке, о родителе или возлюбленном, а также и о забытом-самом-себе). Это не конкретное описание явлений флоры, фауны, быта и т.д., а отдаленное представление о них. Это также не передача устойчивой фигуры, в состав которой входит один из таких образов, не фигуральный язык или словарь слов с точным значением, а опять же некое отдаленное представление, намек, чувство. Сам автор создает его как некое впечатление, и интерпретатор может только ассоциировать и догадываться, что оно означает. Оно не имеет (изначально) точного или устойчивого значения.

Мы остановили выбор именно на термине *imago* (составляющая личного бессознательного). К.Г. Юнг использовал его в течение недолгого времени (затем заменил на термин «комплекс»), а затем перешел на глубокое изучение «архетипа» (компонента коллективного бессознательного), который сегодня ассоциируется с литературоведческими изысканиями мифа, сказки, первичных литературных сюжетов у С.С. Аверинцева, Е.М. Мелетинского, Р. Барта и других авторитетных исследователей.

Имаго — термин малоизвестный в литературоведении, но он очень точно передает суть исследуемых нами образов. Он говорит о пробразе реальности (не мифа!), некоем впечатлении о давно утраченном знании (но не «до жизни», а в самой жизни персонажа или автора). Неуловимое воспоминание о реальном объекте лежит в основе исследуемых нами иносказательных явлений.

Хотелось бы отметить, что фундамент образа с неустойчивой семантикой, являющегося лишь отдаленным отпечатком своего реального прототипа, возникает на рубеже XVIII—XIX веков в творчестве ранних романтиков (Новалис, Вордсворт, Кольридж, Ламартин). Ранее подобные образы возникали спонтанно, время от времени, не представляя собой систему или традицию (авторы предпочитали образ с фиксированной семантикой или с четким объяснением, что они имеют в виду⁴). На формирование новой образной парадигмы — образов с не-

³ Именно личное бессознательное наследует *imago* — это «то, что забыло или вытеснило сознательное “Я”» (Анисова, Жук, 2006, с. 303).

⁴ Э. Ауэрбах именуется подобные «расшифрованные» образы гомеровским типом по аналогии с образной системой «Одиссеи». Образы же с неясной семантикой он относит к «библейскому типу», их необходимо подвергать ассоциативному или герменевтическому анализу (Ауэрбах, 1976, с. 23—45).



устойчивым значением — повлияла первоначально, как нам видится, философская теория ноумена И. Канта («Критика чистого разума», 1781)⁵. А.Н. Веселовский во «Введении в историческую поэтику» (лекция от 6 февраля 1893 года), ссылаясь на Ф. Брюнетьера (Ferdinand Brunetière), скептически (на тот момент) именовал подобные явления «непредметными» «метафизическими» образами, подразумевая прежде всего поэтические образы от романтизма до символизма (Веселовский, 1989, с. 4–5). Наконец с 1912 года возникает идея К.Г. Юнга об имаго, то есть образе, возникшем из личного бессознательного (по Юнгу — объективного, то есть связанного с собой и личным окружением). Именно такие образы не имеют точного значения и доступны для восприятия лишь через процедуры интерпретации (которые возможны в связи с тем, что в каждом имагинальном образе есть определенный пласт архетипического, то есть пришедшего в авторский оригинальный образ-имаго из коллективного бессознательного)⁶.

По поводу литературных образов-имаго (или образов с неустойчивой семантикой) сложилась интерпретационная традиция, создан целый пласт работ о голубом цветке Новалиса, «цветке засохшем, безуханном» Пушкина, красном цветке Гаршина или цветах зла Бодлера. К началу XXI века читатель не может отмахнуться от этой традиции и не может «гадать»⁷ над образами-имаго или метафизическими образами, словно произведение, в котором они обнаруживаются, появилось не сто пятьдесят или сто лет назад, а совсем недавно.

Интерпретации образов-имаго

По поводу образов-имаго, как было отмечено, формируется интерпретационная традиция, культура предполагаемых и признанных научным сообществом семантик. То есть на сам образ, у которого отсутствует первоначальная устойчивая семантика (своего рода «сады расходящихся тропок»), наслаиваются пласты предполагаемых чужих семантик (невозможно сегодня анализировать образ «цветов зла» Бодлера без

⁵ Одна из красочных характеристик ноумена связана у Канта как раз с цветком, точнее, его невидимым двойником — ароматом: «Предикаты явления могут приписываться самому объекту, если речь идет об отношении к нашему чувству, например красный цвет или запах розы. Если же я розе самой по себе приписываю красноту, не обращая внимание на определенное отношение предметов к субъекту и не ограничивая свои суждения этим отношением, то лишь в том случае возникает видимость...» (Кант, 2020, с. 91).

⁶ Данный термин связан с коллективной или исторической памятью человека. Юнг подразумевает под этим понятием чувственные, эстетические, культурные представления, «передаваемые по наследству вместе со структурой мозга» (Юнг, 2002, с. 147).

⁷ Ю.И. Левин пишет по поводу обнаруженного литературоведом таинственного образа: «литературовед-семиотик — отыскивает и *отгадывает* символы в текстах» (Левин, 1988, с. 7; выделено мною). Сбор и энциклопедирование интерпретационных значений подобных символов (с неустойчивым значением), предоставленных профессиональными интерпретаторами, освободило бы — пусть и частично — литературоведа от процедуры «отгадывания».



учета комментариев Н. С. Гумилева, А. Франса, П. Валери, М. Помье, М. Реймона, Р. Мишо, Ж. Блена, Г. К. Косикова, М. Нольмана, Р. Скстрика (R. Scrick), Н. И. Балашова, Т. В. Соколовой, С. Л. Фокина, П. Брюнеля и др., а Гюисманса — без выводов Ф. Кур-Перез (Françoise Court-Perez), О. Кампмас, Ж. Бори (J. Borie), П. Локмана (P. Locmant), М. Уэльбека, Т. В. Соколовой и др.)².

Но все же не стоит забывать о том, что вторичные семантики лишь гипотетичны. Сами авторы-создатели никак их не определили. И в этом отсутствии точного обозначения их основная суть, их ноуменальная кантианская природа или имагинальная юнгианская. Таким образом, интерпретации семантик образов-имаго всегда вторичны и являются скорее результатом творческого акта, чем строго научного, академического определения, основанного на конкретике. Тем не менее именно интерпретации приводят образ-имаго к тому, что он впоследствии становится фиксированной риторической фигурой — символом, метонимией, аллегорией. «Цветы зла», например, сегодня являются символом декаданса или самого Бодлера, а «голубой цветок» — символом немецкого романтизма.

В связи с восприятием образов-имаго другими авторами-писателями сложилась традиция интерпретаций или использования авторских имагинальных образов для реминисценций. Данное использование носит каждый раз уникальный характер. На наш взгляд, заимствование авторского образа-имаго (и его последующая интерпретация) другим автором, а затем и следующим автором и т. д. близка к понятию архетипа. Продукт личного бессознательного переходит в стадию коллективного, *itago* конструирует архетип.

У. Эко называл текст «машиной интерпретаций». Но весь ли текст является такой «машиной»? На наш взгляд, «машина интерпретаций» не весь текст, а центральные образы, или центр-образы, одними из которых, и наиболее плодотворными, служат как раз образы-имаго (помимо имаго такими центр-образами безусловно будут и древние канонические образы-архетипы с целым рядом устойчивых семантик — например, роза, о которой пишет У. Эко, называя ее «утратившей» в силу своей семантической множественности «интерпретационный смысл» (Эко, 1998, с. 597)).

Ярчайшим центр-образом, например, является голубой цветок Новалиса. Если бы он не упоминался в тексте незавершенного романа «Генрих фон Офтердинген», то неизвестно, было бы данное произведение столь же притягательным, стимулируя множественные интерпретации. Или что, если исчезнет «улыбка» Джоконды? Картина Леонардо да Винчи будет по-прежнему великолепным образцом живописи Ренессанса, но интерпретационная притягательность наверняка утратит былую активность. Итак, не весь текст открыт для множественных интерпретаций (или перехода от стадии *itago* в архетип), а лишь его центр-образы. И прежде всего рассматриваемые в данной статье образы-имаго.

² См. также диссертации Е. А. Комаровой (2003), М. С. Губаревой (2005).



Образ-имаго в сборнике Ш. Бодлера «Цветы зла»

Одним из наиболее часто интерпретируемых стал образ-имаго «цветы зла» Шарля Бодлера. И самой знаменитой интерпретационной версией считается коллекция экзотических растений, или каладиумов, в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» («À rebours», 1884).

Образ «цветов зла» возник в творчестве Бодлера, но само название сборника сонетов было придумано литератором Ипполитом Бабу (Hippolyte Babou, 1823–1878) (Пищуа, Зиглер, 2000, с. 145)⁸. Таким образом, сложно сказать, что «цветы зла» придуманы самим Бодлером. Это своего рода парадоксальный коллективный образ-имаго. Бодлер лишь плодотворно воспринял его и даже назвал именно так одну из частей сборника (известно, что многие образы в этом произведении он напрямую связывает с фигурами матери, отчима и покойного отца, особенно в стихотворении «Враг», где его взаимоотношения с отчимом передаются через образы осеннего сада, грядок и цветов).

Однако можно обратиться к двум первым вариантам названия, принадлежавшим самому Бодлеру, чтобы понять идею, которую поэт вкладывал в свой сборник. Это «Лимбы» (мифологическое место между раем и адом, место неопределенности выбора) и «Лесбиянки» (но не как порок, а как необычная форма любви) (см. раздел Т. В. Соколовой о Бодлере: (История..., 2003, с. 206–207)). Для Бодлера оба названия отражали идею неопределенности, идею необычного, странного, а вовсе не греховного. Именно с этой идеей необычного и стоит, на наш взгляд, связать «цветы зла», особенно в интерпретации Гюисманса (были и другие варианты – например, в романе О. Мирбо «Сад пыток» «цветы зла» связаны именно с идеей зла).

Сам Бодлер не создал в своем сборнике сонетов именно фитонимическую галерею «цветов зла». Его цветы зла, по определению Пьера Брюнеля, – это метафизическое и метафорическое иносказание (Brunel, 1998, p. 25). Под «цветами зла» он подразумевает боль, страдание человека (*les fleurs malades*), болезненное состояние души, странные цветы как проявление необычной красоты, не такой, как традиционно принято ее воспринимать. Кроме того, саму двучленную метафору (по Брюнелю) «*les Fleurs du Mal*» можно перевести не только как «цветы зла», но и «поверхность боли», то, что лежит на поверхности зла. Кроме того, цветы зла – это не только метафора, но и аллегорическая конструкция, как утверждал Вальтер Беньямин, ибо оба слова написаны с заглавной буквы (Беньямин, 2019). Цветы Зла – галерея аллегорий Нового времени. Цветы могут быть атрибутом аллегории Зла, это плоды зла – вино, сплин, искусственный рай; фигурами же зла могут выступать Сатана, Каин, Вампир, женщина-убийца и др. То есть подобный неустойчивый образ можно рассматривать с самых разных сторон и интерпретировать совершенно по-разному.

⁸ Один из первых биографов Бодлера Ш. Асселино в книге «Шарль Бодлер. Его жизнь, его творчество» (1869) упоминает И. Бабу как «одного друга» («un ami») Бодлера, который и придумал знаменитое название сборника.



Кроме того, название «Цветы зла» говорит о жанровой принадлежности сборника к «флорилегиуму» (то есть антологии). Сам Бодлер намекал на жанровую природу своего сборника словами из первого посвящения Т. Готье — «словарь меланхолии» («се misérable dictionnaire de mélancolie») (Baudelaire, 1972, p. 275). То есть это книга, систематизирующая различные явления. Подобный жанр предполагает собрание идей, размышлений на разные темы или сборники текстов на определенный сюжет (есть также флорилегиумы рисунков растений, музыкальные флорилегиумы, антологии жития святых). «Цветы зла» — это собрание размышлений об иной (темной) стороне прекрасного, размышление о боли, зле, проявлениях странного, непривычного.

Интерпретации образа-имаго «цветы зла» в романе Ж. К. Гюисманса «Наоборот»

Механизм заимствования образа-имаго из творчества Бодлера Гюисмансом представляет собой, как нам видится, многоступенчатую процедуру:

1) сначала образ возникает у самого Бодлера (стоит учитывать и вклад И. Бабу) как наименование жанра, но все же воспринимаемый многими (включая и самого Бодлера) как многоуровневый образ (символ, метафора, метонимия, аллегория, оксюморон и т. д. — подробный разбор образов «Цветов зла» сделан в работе П. Дюфура «“Цветы зла”: словарь меланхолии» (Dufour, 1988)), представляющий собой искаженный, видоизмененный фантазией первоначальный импульс далекой реальности (нечто вытесненное личным бессознательным);

2) к имаго у Бодлера присоединяется архетипическое, вечное, всеобщее (коллективное): многовековой жанр «цветов» (от «Цветочков святого Франциска Ассизского» до ботанических и музыкальных флорилегиумов); идея страшного в растительном мире (ядовитые растения, лотосы забвения у Гомера, магическая мандрагора в пьесе «Мандрагора» Н. Маккиавелли, «лес чудес» в средневековом рыцарском романе, «лес крови» в повести «Атала» Р. де Шатобриана и т. д.);

3) Гюисманс принимает образ Бодлера как нечто, наиболее точно олицетворяющее дух времени или «структуру чувства» (термин Р. Уильямса в книге «Марксизм и литература», 1977) эпохи декаданса — множества идей, «носящихся в воздухе»;

4) к образу-имаго Бодлера добавляются у Гюисманса личные послы (свои имаго) и архетипы (нечто коллективное).

«Коллекция каладиумов», или, точнее, «коллекция экзотических растений», у Гюисманса воспринимается такими литературоведами, как Ф. Кур-Перез, О. Кампмас, К. Демель (Chr. Desmeules), Дж. Госслинг (J. Gossling), Т. В. Соколова и др., именно как интерпретация «цветов зла» Бодлера. Слово «коллекция» очень точно отражает идею флорилегиума (антологию искусственного, необычного, оригинального).

При этом в романе «Наоборот» (Huysmans, 1922) «цветы зла» — это отнюдь не только каладиумы. Такие явления, как цветок из камней на панцире черепахи, «цветок нидулариума» из сна Дезэссента и лотос в



руках Саломеи на картине Г. Моро, дополняют флорилегиум Гюисманса, хотя в него не входят — это отдельные, самостоятельные образы-символы.

«Цветы», воспринимаемые как антология (в переводе с греческого «сборник цветов»), в произведении Гюисманса, на наш взгляд, подразделяются на следующие параметры:

— экзотические и искусственно созданные растения, символизирующие эпоху «конца века» (это, по нашему мнению, имитация ботанических книг с рисунками цветов — ботанических флорилегиумов XVII—XVIII веков, поскольку Дезэссент сравнивает эту коллекцию с литературой);

— цветы риторики, или, точнее, «новой риторики» (язык, риторические фигуры, новые символы и т. д.);

— «цветы ума», включающие обширный список современных Гюисмансу деятелей литературы, искусства, философии, а также тех, кто повлиял на эпоху декаданса;

— антология философов, теологов, историков, натуралистов прошлых веков;

— антология характеристик эпохи декаданса, мысли о своем времени.

Коллекция экзотических растений Гюисманса — это модный во второй половине XIX столетия литературный образ растений-гибридов⁹ (встречаются в произведениях О. де Бальзака, А. Дюма-сына, Ш. Леконта де Лиля, Ж. Санд, А. Рембо, О. Мирбо и др.). Дезэссент собирает две противоречащие друг другу коллекции: 1) искусственные цветы, созданные селекционерами; 2) экзотические растения природного происхождения «неестественной» формы.

Гюисманс активно посещал выставки гибридов, а также изучал специальные каталоги (см.: Сапрмас, 2008), поэтому образы растений вырисовываются им с педантичной точностью: «У него была прекрасная коллекция тропических растений, созданная мастерами своего дела, которые, скопировав природу, воссоздали ее..., поймав цветок еще в завязи...» (перевод Е.Л. Кассировой) (Гюисманс, 2005, с. 97). Экзотические растения, заказанные Дезэссентом в оранжерее, представляют собой собрание самых разных экзотических видов, включая бромелиевые, орхидные, ароидные: «Вот эхинопсы обнажили культы до тошноты розовых цветков. И нидуларии раскрыли губы-бритвы, явив зияющую рану своей глотки. И темные, цвета винного сусли, тилландзии линдени устремили вверх частокол своих скребков. От безумного сплетения киприпидий рябило в глазах, как от рисунков умалишенного» (Там же, с. 98).

Подобная двойственность и восприятие растения как олицетворения болезни, раны, фурункула и т. д. восходят, на наш взгляд, к двум фитонимическим картинам, созданным Бодлером в сборнике «Цветы зла». Это сонеты «Падаль» и «Путешествие на Киферу». В первом слу-

⁹ О влиянии Гюисманса и других французских писателей, посвятивших произведения экзотическим растениям, на русский декаданс, символизм, поэзию Серебряного века пишет О.Б. Кушлина в книге «Страстоцвет, или Петербургские подоконники» (Кушлина, 2022).



чае речь идет о превращении в воображении зрителей костей гниющего тела животного и его скелета в прекрасный цветок, символизирующий, по всей видимости, душу, покидающую временную оболочку, то есть тело (версия Т. В. Соколовой). А во втором случае — об обмане зрения. Прекрасная картина экзотического берега с его удивительными деревьями и кустарниками неожиданно переворачивается, разбивается вдребезги. То, что наблюдатель принимает сначала за фрагмент прекрасного экзотического пейзажа, цветок или плод, оказывается мертвецом, висящим на виселице. Цветовая гамма трупа издали напоминает оттенки плода или цветка. Прекрасное подменяется чудовищным, восприятие балансирует между ужасом и красотой. Подобное двойничество, осознание действительности в состоянии колебаний — между прекрасным и уродливым, между материальным и метафизическим — основа творчества Бодлера.

Гюисманс демонстрирует образ нечеткий, распадающийся на множество видов и сортов, заменяющий скучные, привычные, хорошо известные и понятные, например лилию, розу или яркие цветы, украшающие парижские окна и балконы (Гюисманс, 2005, с. 97–98). Подобные «простые» цветы Гюисманс сопоставляет с банальностью, с наскучившими старыми ценностями, со старой литературой, например с Бальзаком: «...литература остановилась на понимании добра и зла, данном церковью, на простом исследовании, на наблюдении ботаника за самым обычным цветком, который распускается в самых обычных условиях» (Там же). Сходный взгляд на образ розы (как символ обыденности и скуки) возникает и у Бодлера в стихотворении «Идеал». Нечто новое, будоражащее воображение сравнивается им с леди Макбет, с аллегорией «Ночи» Микеланджело; все старое и скучное — с картинками, изображающими смазливых танцовщиц с розами в бульварном журнале. Очевидно, что понятие «новое» или «старое» носит здесь не темпоральный или хронологический характер, а относится к ситуации выбора: поколение декаданса выбирает новые предметы для наблюдения и восхищения, возможно, долго остававшиеся в тени (прежде всего то, что в течение длительного времени осуждалось церковью или общественной моралью).

Коллекция гибридов и экзотических растений становится и аналогией бодлеровского «словаря меланхолии». Это цветы «новой риторики», воплощенные у Гюисманса, весьма оригинально, в образах удивительных растений (ничего подобного нет у самого Бодлера). Цветы меланхолии и ужаса (бодлеровские «редкие цветы» (*les plus rares fleurs*), «странные деревья» (*ces arbres bizarres*), «новые цветы» (*les fleurs nouvelles*), «оазис ужаса в пустыне скуки» (“*Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui!*”), цветок из костей разлагающейся падали (“*Et le ciel regardait la carcasse superbe / Comme une fleur s’épanouir*”)) выражены у Гюисманса следующими фигурами, составленными из названий и характеристик удивительных растений (речь идет о семействе каладиев): «Девственник, словно вырезанный из лакированной ткани и прорезиненной английской тафты»; «Мадам Мам, похожая на цинк»; «Босфор,



похожий на накрахмаленный коленкор»; «Северная Аврора набухла и пахла кровью»; «Альбан — хлороз», «Аврора — апоплексия» и т. д. Цветы похожи: «на кожу с прожилками, сифилис, лишай, проказу, цвета зарубцевавшейся раны» и т. д. (Гюисманс, 2005, с. 98–99).

Гюисманс показывает разнообразие цветов-монстров, символизирующее многоликость бодлеровских «цветов зла»: «Бодлер пошел намного дальше. Он спустился в бездну бездонного рудника, проник в штольни, брошенные или неведомые, достиг тех пределов души, где кроются чудовищные цветы ума» (Там же, с. 97).

Под словом «чудовищные» Гюисманс предполагает нечто новое, трансформированное, не такое, как до Бодлера (ибо он пошел дальше своих предшественников). «Цветы ума» подразумевают новую риторику, новую, особенную остроту ума. Гюисманс обращает особое внимание на любовь Бодлера к фантазии. Как отмечает в комментариях к роману Гюисманса В. Н. Толмачев, Гюисманс развивает «мысль, высказанную Бодлером в эссе “Салон 1859 года”, где поэт, выступая против живописцев-натуралистов, противопоставляет им Фантазию, “королеву качеств”, и говорит: “...позитивной банальности я предпочитаю чудищ собственной фантазии”» (Там же, с. 29)³. Цветы Гюисманса (имеются в виду необычные виды селекционных и экзотических растений) символизируют или даже олицетворяют эти бодлеровские «чудовища собственной фантазии». Гюисманс демонстрирует, насколько они сложны и разнообразны.

Если «Цветы зла» Бодлера представляют собой многогранный флорилегиум, включающий оценки самых разнообразных сторон «зла» своей эпохи, а также многогранный «словарь» меланхолии, антологию «ангилитургий», житий человека антихристианской эпохи, то и Гюисманс развивает этот антологический ряд.

Антология, или «цветы» создателей новой литературы декаданса и нового искусства, ждущегося на фантазии (в том числе повлиявших на образы цветов у Гюисманса), представлена в романе следующими именами: в литературе Э. А. По, Ж. М. В. Лиль-Адан, Л. Бертран, Т. Готье, Ш. Бодлер, С. Малларме, П. Верлен, Г. Флобер, Э. Золя, Ж. А. Барбе д'Оревильи и др.; в живописи Г. Моро, О. Редон, Р. Бреден, Дж. Э. Милле, Дж. Ф. Уатс и др.

Антология музыки представлена авторами церковной музыки и песнопений (псалмов, гимнов, литургий, мотетов и т. д.) — Б. Марчелло, О. Лассо, отцом П. Л. Ламбийотом, Н. Жомелли, Н. Порпора, Ф. Дуранте и др.

Антология философов и теологов включает в себя имена Августина Аврелия, Корнелия Агриппы, каталанского теолога и философа Раймона Луллия, христианских философов Ф. Р. де Ламеннэ, Ж. де Местра и др.

Неоднократно Гюисманс обращается к текстам-вертографам наподобие «Цветочков святого Франциска Ассизского», например «Древо

³ В оригинале: “je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive” (Baudelaire, 1868, p. 264).



жизни Иисуса Распятого» («*Arbor vitae crucifixae Iesu*») блаженного Анжеле де Фолиньо, входившего в орден св. Франциска; «Зеркало вечного блаженства» («*Speculum aeternae salutis*») мистика Иоанна Рейсбрука Удивительного, тоже входившего в тот же орден. Дезэссент переводит эти труды, отзываясь о них как о «глупых» и «тягучих». Есть в его коллекции «Патрология» аббата Миня, антология латинских поэтов Вернсдорфа и т. д.

Антология мыслей об эпохе «конца века» представлена следующими идеями: все старое есть глупость и тоска, все новое должно шокировать, удивлять, переворачивать сознание (ощущается предчувствие авангарда, особенно дадаизма, кубизма и футуризма с их абсолютным отрицанием академического, относящегося к Красоте), приветствуется все искусственное, что заменяет природу, или же естественное, но не похожее на привычную природу.

Все это, на первый взгляд, повторяет или дополняет антифлорилегим Бодлера, однако годы написания и издания романа (1884–1885) — это время, когда Гюисманс отходил от декадентских идей, от школы натурализма Золя и приближался к посвящению себя католицизму. Он критикует свое время, но не открыто, наставительно, а завуалированно, через шокирующие примеры обновления ценностей. Во всем, что Гюисманс пишет в романе «Наоборот», принимая во внимание тот факт, что Дезэссент поклоняется «Цветам зла», как Библии, чувствуется ирония над декадентами (и их адептами) и, более того, скрытое осуждение эпохи, в которой человек-слепец, ведомый «новыми антисвятыми», неизбежно движется к пропасти.

Отдельно от коллекции экзотических растений стоят, как уже упоминалось, цветок из камней на панцире черепахи, «свирепый нидулариум» (*le farouche Nidularium*) и лотос в руке Саломеи. Они не вписываются в схему флорилегима, а выступают яркими, отдельными символами зла и меланхолии. Цветок, украшающий панцирь черепахи, «как дароносица», убивает черепаху. Нидулариум есть переработанный сознанием образ-кошмар о женщине и всаднике-сифилисе из сна Дезэссента. Он порождается остаточным впечатлением от наблюдения за коллекцией цветов, а также от разглядывания полотна Гюстава Моро «Саломея, танцующая перед Иродом». По воле царевны казнит Иоанна Крестителя. Дезэссента же мучают кошмары, связанные с казнью, с мумифицированием, со скальпированием, его преследует неотступный страх смерти. Отсюда во сне возникает кошмар, связанный с цветком-нидулариумом, внешне похожим на язву или рану.

Цветок в руке царевны Дезэссент называет лотосом. Вид цветка, на наш взгляд, является образом-имаго уже самого Гюисманса, его личным вытесненным комплексом. Моро не обозначает цветок каким-то определенным названием, он оставляет его безымянным («Эта женщина, символизирующая вечную женщину, невесомую, но смертельно опасную птицу, идущую по жизни с *цветком в руке*» (Moreau, 2002, p. 98; курсив наш)). У Гюисманса он становится лотосом (водным растением),



возможно, под воздействием поэзии Малларме («Цветы», «Иродиада»), где появляется образ Иродиады с цветком кувшинки (Малларме неоднократно упоминается Гюисмансом в романе «Наоборот»).

Стоит отметить, что лотос как название цветка в руке Саломеи перейдет в поэзию кубинского поэта-символиста Хулиана дель Касаля. В его стихотворении «Саломея» (1890) буквально повторяется версия Дезэссента об Ироде, глядящем на Саломею с цветком лотоса: «Пред Иродом, проворна и легка, / Танцует под бряцание кимвала; / И к солнечному ясному лучу / Бестрепетная девичья рука / Священный лотос бережно подъяла» (перевод С. Александровского). Русский поэт и переводчик Эллис в стихотворении «Роза Ада» (1911) также сохраняет образ лотоса («Ты — Лотоса отверженный двойник»), но образ Саломеи заменяется на «Куйдри, Иезавель, Иродиаду».

Таким образом, на примере лотоса, возникшего под воздействием какого-то личного бессознательного посыла у Гюисманса и образа-имаго цветка в руке Саломеи в живописи Г. Моро, а также под воздействием перенесенного Гюисмансом образа-имаго «цветов зла» Бодлера в мир своего романа рождается следующая цепь переносов и заимствований: у Касаля, Эллиса и других поэтов. Личное бессознательное подпитывает общее или коллективное бессознательное. Образ-имаго порождает или конструирует образ-архетип.

Заключение

Очевидно, что Гюисманс заимствует и плодотворно развивает образ «цветов зла» Бодлера. Некоторые из созданных им на почве «цветов зла» образов можно назвать совершенно самостоятельными, имеющими отношение только к фантазии и воображению самого Гюисманса — его образами-имаго. Это 1) сама коллекция экзотических растений (то есть виды и названия цветов), а также 2) лотос в руке Саломеи (данный образ-имаго был заимствован Гюисмансом частично из «цветов зла», частично из живописи Моро). Однако лотос (само именование вида) принадлежит только воображению Гюисманса, его личному бессознательному.

Пример романа «Наоборот» дает нам возможность подробно проанализировать сам механизм интерпретации образа-имаго. Гюисманс очень много пишет о Бодлере, исследует его творчество. Благодаря самому Гюисмансу мы многое понимаем о «цветах зла» как об образе, рожденном умом гения (о «цветах ума»). Затем этот образ заимствуется (у Гюисманса его героем Дезэссентом). Затем создается коллекция экзотических растений, появляется идея о цветке на панцире черепахи, возникают страхи (в том числе и из-за смерти черепахи, от просмотра полотна Моро с мертвой головой Иоанна Крестителя), вспыхивает сонкошмар о «чудовищном нидулариуме» и т.д. То есть рождается цепь ассоциаций, архетипических интерпретаций и собственных имагинальных образов.

Трактовка возможных значений «цветов зла» Бодлера, предложенная Гюисмансом в виде «коллекции экзотических растений» (или кала-



диумов), в виде всевозможных антологий (литературы, музыки, философии, теологии, ключевых идей «конца века»), не может не учитываться, на наш взгляд, новыми интерпретаторами при изучении «Цветов зла» Бодлера.

Безусловно, многое вобрав из наследия Бодлера, Гюисманс сам влияет на творчество более поздних писателей, таких как О. Мирбо с его «Садом пыток», О. Уайльд с «Портретом Дориана Грея» и пьесой «Саломея», М. Пруст, который сотворит чуть позднее образ зимнего сада Одетты и еще один знаменитый вариант растений-гибридов – катлеи, а также Б. Виан – создатель неповторимого образа растущей лилии в груди Хлои, лилии-туберкулеза в романе «Пена дней».

Благодарности. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда №23-28-00317, <https://rscf.ru/project/23-28-00317/> в Санкт-Петербургском государственном университете (Санкт-Петербург, Россия).

Список источников и литературы

Анисова А. А., Жук М. И. Архегиш Тени в романе Г. Гессе «Степной волк» с точки зрения теории аналитической психологии К. Г. Юнга // Культурно-языковые контакты. Владивосток, 2006. Вып. 9. С. 300–312.

Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976.

Беньямин В. Бодлер, или Парижские улицы // Беньямин В. Девять работ. М., 2019. С. 122–126.

Божович М. Человек позади своей же сетчатки // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / под ред. С. Жижека. М., 2004. С. 141–158.

Васильев А. В. Маски предков (*imagines maiorum*) в общественной жизни римлян в период республики и ранней империи // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2015. Т. 23. С. 73–100.

Веселовский А. Н. Из введения в историческую поэтику // Он же. Историческая поэтика. М., 1989. С. 42–59.

Губарева М. С. Темы и образы декаданса: Ж.-К. Гюисманс, О. Уайльд, А. Жид: опыт сопоставительного анализа : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

Гюисманс Ж.-К. Наоборот. М., 2005.

История западноевропейской литературы. XIX век: Франция, Италия, Испания, Бельгия / под ред. Т. В. Соколовой. СПб.; М., 2003.

Кант И. Критика чистого разума. М., 2020.

Комарова Е. А. Роман «Наоборот» в контексте художественного творчества Ж.-К. Гюисманса : дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2003.

Кушлина О. Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. СПб., 2022.

Кюглер П. Алхимия дискурса. Образ, звук и психическое / пер. с англ. В. В. Зеленского, З. А. Кривулиной. М., 2005.

Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я [2019]. URL: <https://psychoanalysis.by/2019/03/26/статья-ж-лакан-стадия-зеркала-и-ее-рол/> (дата обращения: 22.02.2023).

Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало. Семиотика зеркальности (= Труды по знаковым системам XXII). Тарту, 1988. С. 6–24.

Пишуга К., Зиглер Ж. Публикация «Цветов зла» и суд над Бодлером // Иностранная литература. 2000. №4. С. 140–163.



Психоаналитические термины и понятия: словарь / под ред. Б.Э. Мура и Б.Д. Фаина; пер. с англ. А.М. Боковикова, И.Б. Гриншпуна, А. Фильца. М., 2000.

Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М., 1998. С. 596–644.

Юнг К.Г. Символы и метаморфозы. Либидо. М., 1994.

Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. СПб., 2002.

Baudelaire Ch. Salon de 1859 // Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Paris, 1868. Vol. 2. P. 245–358.

Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal / ed. de C. Pichois. P., 1972.

Brunel P. Les fleurs du mal. Entre «fleurir» et «déflourir». P., 1998.

Camptas Au. La monstruosité cachée: Huysmans et les hybrides artificiels. Séminaire «Signe, déchiffrement, et interprétation» // Les colloques "Signe, déchiffrement, et interprétation". Fabula. 2008. URL: <http://www.fabula.org/colloques/document869.php> (дата обращения: 09.01.2023). <https://doi.org/10.58282/colloques.869>.

Dufour P. Les Fleurs du Mal: dictionnaire de mélancolie // Littérature. 1988. №72. P. 30–54.

Huysmans J.-K. À rebours. P., 1922.

Moreau G. Ecrits sur l'art par Gustave Moreau. P., 2002. Vol. 1.

Об авторе

Светлана Глебовна Горбовская, доктор филологических наук, доцент кафедры французского языка, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: 0000-0003-4077-1769

E-mail: vard_05@mail.ru

Для цитирования:

Горбовская С.Г. Образ-имаго «цветов зла»: от Ш. Бодлера к Ж.-К. Гюисмансу // Слово.ру: балтийский акцент. 2024. Т. 15, №3. С. 39–54. doi: 10.5922/2225-5346-2024-3-3.



ПРЕДСТАВЛЕНО ДЛЯ ВОЗМОЖНОЙ ПУБЛИКАЦИИ В ОТКРЫТОМ ДОСТУПЕ В СООТВЕТСТВИИ С УСЛОВИЯМИ ЛИЦЕНЗИИ CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION (CC BY) ([HTTP://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/))

THE IMAGO IMAGE OF 'FLOWERS OF EVIL': FROM CHARLES BAUDELAIRE TO JORIS-KARL HUYSMANS

S. G. Gorbovskaia

Saint Petersburg State University,
7–9 Universitetskaya emb., St. Petersburg, 199034, Russia

Submitted on 03.07.2023

Accepted on 16.11.2023

doi: 10.5922/2225-5346-2024-3-3

This article examines the image of 'flowers of evil' as an imago image – an imaginary image of a real object. The term 'imago' was first used in this sense by Carl Jung in 1912. The work proposes a novel approach to investigating the image of 'flowers of evil'. The comparative historical, analytical and psychoanalytic methods of text examination revealed that, in his novel À rebours, Huysmans espouses Baudelaire's celebrated image, representing it pri-



marily as a notion of something bizarre, extraordinary, transmuted and dangerous. This is achieved through the reception of the image of 'flowers of evil' embodied by Huysmans in a series of vegetative appearances, such as the collection of exotic plants, the lotus in the hands of Salome and the nidularium seen in a dream. It is concluded that Huysmans uses phytonymic images to demonstrate his belief that his decadent contemporaries, personified in the character of Jean Desessent, perceive Baudelaire's work superficially, inaccurately and too literally, making them accomplices in the 'burial' of everything associated with 'old' values. Therefore, as a poetic image, Baudelaire's 'flowers of evil' align with the explored 'imago' methodology as they generate multiple interpretive chains representing independent acts of creativity.

Keywords: Baudelaire, Huysmans, Carl Jung, flowers of evil, imago, decadence, symbolism, psychoanalysis

Acknowledgements. This study, carried out at the St Petersburg State, was supported by the Russian Science Foundation within project No. 23-28-00317, <https://rscf.ru/en/project/23-28-00317>.

References

- Anisova, A. A. and Zhuk, M. I., 2006. The Archetype of the Shadow in G. Hesse's novel "Steppenwolf" from the point of view of the theory of analytical psychology by C. G. Jung. In: *Kul'turno-yazykovyye kontakty* [Cultural and linguistic contacts], 9. Vladivostok, pp. 300 – 312 (in Russ.).
- Auerbach, E., 1976. *Mimesis* [Mimesis]. Moscow (in Russ.).
- Barness, Ed. and Bernard, D., 2000. *Psikhoanaliticheskie terminy i ponyatiya: slovar'* [Psychoanalytic terms and concepts: Dictionary]. Moscow (in Russ.).
- Baudelaire, Ch., 1868. Salon de 1859. In: *Ceuvres complètes de Charles Baudelaire* [The collected works by Charles Baudelaire]. Paris, Vol. 2, pp. 245 – 358.
- Baudelaire, Ch., 1972. *Les Fleurs du Mal*. Paris.
- Benjamin, W., 2019. Baudelaire, or Parisian streets. In: *Devyat' rabot* [Nine works]. Moscow, pp. 122 – 126 (in Russ.).
- Bozovic, M., 2004. The Man Behind His Own Retina. In: S. Zizek, ed. *To, chto vy vsegda khoteli znat' o Lakane (no boyalis' sprosit' u Khichkoka)* [What you Always Wanted to Know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)]. Moscow, pp. 141 – 158 (in Russ.).
- Brunel, P., 1998. *Les fleurs du mal. Entre «fleurir» et «défleurir»*. Paris.
- Campmas, Au., 2008. La monstruosité cachée: Huysmans et les hybrides artificiels. Séminaire «Signe, déchiffrement, et interprétation» In: *Les colloques "Signe, déchiffrement, et interprétation"*. Available at: <http://www.fabula.org/colloques/document869.php> [Accessed 9 January 2023] <https://doi.org/10.58282/colloques.869>.
- Dufour, P., 1988. Les Fleurs du Mal: dictionnaire de mélancolie. *Littérature*, 72, pp. 30 – 54.
- Eco, U., 1998. Notes on the margins of the "Name of the Rose". In: *Imya rozy* [The Name of the Rose]. Moscow, pp. 596 – 644 (in Russ.).
- Gubareva, M. S., 2005. *Temy i obrazy dekadansa: Zh.-K. Gyuismans, O. Uail'd, A. Zhid: opyt sopostavitel'nogo analiza* [Themes and images of decadence: J.-C. Huysmans, O. Wilde, A. Gide: A Benchmarking Experience]. PhD dissertation. Moscow (in Russ.).
- Huysmans, J.-K., 1922. *À rebours*. Paris.
- Huysmans, J.-K., 2005. *Naoborot* [À rebours]. Moscow (in Russ.).
- Jung, K. G., 1994. *Simvol'y i metamorfozy. Libido* [Symbols and metamorphoses. Libido]. Moscow (in Russ.).
- Jung, K. G., 2002. *Problemy dushi nashego vremeni* [The problems of the soul of our time]. St. Petersburg (in Russ.).



- Kant, I., 2020. *Kritika chistogo razuma* [Kritik der reinen Vernunft]. Moscow (in Russ.).
- Komarova, E. A., 2003. *Roman "Naoborot" v kontekste khudozhestvennogo tvorchestva Zh.-K. Huysmansa* [The novel "À rebours" in the context of artistic creativity of J.-K. Huysmans]. PhD dissertation. Ivanovo (in Russ.).
- Kugler, P., 2005. *Alkhimiya diskursa. Obraz, zvuk i psikhicheskoe* [Alchemy of discourse. Image, sound and mental]. Translated by V.V. Zelenskii, Z.A. Krivulina. Moscow (in Russ.).
- Kushlina, O. B., 2022. *Strastotsvet, ili Peterburgskie podokonniki* [Passion flower, or St. Petersburg window sills]. St. Petersburg, 336 p. (in Russ.).
- Lacan, J., 2019. The mirror stage and its role in the formation of the Y-function. *Psikhoanaliz* [Psychoanalysis]. Minsk. Available at: <https://psychoanalysis.by/2019/03/26/статья-ж-лакан-стадия-зеркала-и-ее-роль/> [Accessed 22 February 2023] (in Russ.).
- Levin, Yu., 1988. Mirror as a potential semiotic object. In: *Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti: Trudy po znakovym sistemam* [Mirror. Semiotics of mirroring: Works on sign systems]. Tartu, pp. 6–24 (in Russ.).
- Moreau, G., 2002. *Ecrits sur l'art par Gustave Moreau*. Vol. 1. Paris.
- Pishua, K. and Ziegler, J., 2000. The publication of "Flowers of Evil" and the trial of Baudelaire. *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature], 4, pp. 140–163 (in Russ.).
- Sokolova, T. V., ed., 2003. *Istoriya zapadnoevropeiskoi literatury. XIX vek* [History of Western European literature. The 19th century]. St. Petersburg; Moscow (in Russ.).
- Vasiliev, A. V., 2015. Ancestral masks (imagines maiorum) in the public life of the Romans during the Republic and early Empire. In: *Trudy Istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Proceedings of the Historical Faculty of St. Petersburg University], 23. St. Petersburg, pp. 73–100 (in Russ.).
- Veselovsky, A. N., 1989. From an introduction to historical poetics. In: *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Moscow, pp. 42–59 (in Russ.).

The author

Dr hab. Svetlana G. Gorbovskaya, Associate Professor, Department of the French Language, St Petersburg State University, St Petersburg, Russia.
ORCID ID: 0000-0003-4077-1769
E-mail: vard_05@mail.ru

To cite this article:

Gorbovskaya, S. G., 2024, The imago image of 'flowers of evil': from Charles Baudelaire to Joris-Karl Huysmans, *Slovo.ru: Baltic accent*, Vol. 15, no. 3, pp. 39–54. doi: 10.5922/2225-5346-2024-3-3.

