

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Растительные, ландшафтные
и садово-парковые образы
во французской литературе XIX века

Монография

Санкт-Петербург
РГМУ
2021

УДК [801.73:821.133.1]»19»
ББК 83.3(4Фра)5
Р24

Рецензенты: К.Н. Шарафадина, д-р филол. наук, профессор кафедры журналистики Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов; Н.М. Ильченко, д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина

Р24 Растительные, ландшафтные и садово-парковые образы во французской литературе XIX века / И.Н. Артемьева, О.Л. Бейнарович, Т.Ю. Боярская, С.Г. Горбовская, С.А. Мирошниченко, Г.И. Модина, Т.В. Нужная, Н.В. Решетняк, Т.В. Соколова. – СПб.: РГГМУ, 2021. – 200 с.

В коллективной монографии «Растительные, ландшафтные и садово-парковые образы во французской литературе XIX века» представлены результаты научных изысканий российских ученых-литературоведов. В центре исследовательского внимания как «старая история» флорообразов и садово-парковых символов, их связь с древними литературными традициями, этимология, значения в рамках «риторических фигур», так и «новая история», более субъективная, авторская, которая начитается с рубежа XVIII–XIX вв., что придает работе достаточную широту и актуальность. Объединение смежных тем (символика растений, садов, парков, дикой природы, архитектурного и восточного пейзажа), попытка проследить их синтез и взаимообогащение образов, представляет безусловную новизну коллективного исследования.

Взаимоотношения человека и природы, дикий пейзаж, садово-парковые образы, национальный природный колорит, философские размышления о роли природы – все эти темы требуют обновленного осмысления в наши дни. В свете современных проблем в области глобализации и экологии будет, безусловно, полезно учесть эстетический опыт писателей и поэтов XIX в., сохранить и умножить его в современности.

УДК [801.73:821.133.1]»19»
ББК 83.3(4Фра)5

© Коллектив авторов, 2021
© Российский государственный гидрометеорологический университет (РГГМУ), 2021

Введение

Черильница стоит у самого оконца,
Распахнутого в сад, увитого кругом
Росистым сумрачным разросшимся плющом.
И на мое лицо ложится тень густая,
И я пишу, перо о листьях отирая.

*В. Гюго «Едва забрезжит день...»
Перевод Э.Л. Линецкой*

В последние два десятилетия изучение семантики растительных и садово-парковых образов в литературе становится все более актуальным. Исследователей интересует как «старая история» флорообразов и садово-парковых символов, их связь с древними литературными традициями, этимология, значения в рамках «риторических фигур», так и «новая история» (более субъективная, авторская), которая начитается с рубежа XVIII–XIX вв. в сентиментализме и романтизме и продолжается до наших дней.

Одна из наиболее значимых работ последних лет на данную тему – монография К.И. Шарафединой «Селам, откройся...» (Нестор-История, 2018). Автор обращается к символике флорообразов в русской, немецкой, французской, американской и английской литературах. Прежде всего, в этой монографии исследуется модный в сентиментализме, романтизме и салонной традиции XVIII–XIX вв. «язык цветов». На стыке культурологии, искусствоведения и истории литератур находится концепция монографии М.Н. Соколова «Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида» (2011)¹. Субъективный, авторский взгляд на флорообраз, «новую риторику» растительных иносказаний во французской литературе XIX в. рассматривает в своей монографии «Флорообраз во французской литературе XIX века» (СПбГУ, 2017) С.Г. Горбовская. В 2017 г. во Франции вышел из печати «Литературный словарь цветов и садов (XVIII–XIX веков)» («Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles)»)². В словарь вошли статьи о таких

¹ Соколов М.Н. Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-традиция, 2011. 704 с.

² Auraix-Joncière P., Bernard-Griffiths S. Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles). P.: H. Champion, 2017. 841 p.

образах, как «голубой цветок», «цветы зла», «природа-монстр», растительные и садово-парковые символы в творчестве Шатобриана, Гюго, Нерваля, Бальзака, Санд, Флобера, Бодлера и многих других авторов, в творчестве которых цветок и садово-парковый образ – не риторические фигуры или клише, зафиксированные в словарях или сводах, а индивидуальные, философские или психологические иносказания.

В представленную монографию «Растительные, ландшафтные и садово-парковые образы во французской литературе XIX века» вошли статьи целого ряда ученых: некоторые из них многие годы занимаются данной темой (Т.В. Нужная, С.Г. Горбовская), другие же, являясь специалистами по французской литературе XIX в., обогащают исследование глубоким анализом произведений и найденных примеров флористических и садово-парковых концептов.

Д-р филол. наук, профессор Т.В. Соколова, автор многочисленных статей и монографий по французской литературе XIX в. (от романтизма до символизма), специалист по творчеству В. Гюго, А. де Виньи, Ш. Бодлера, А. Рембо, предлагает вниманию читателя статью «Природа и цивилизация в философской поэзии романтизма (поэтический цикл А. де Виньи «Судьбы»). Автор рассказывает о настороженном, даже враждебном отношении А. де Виньи к нерукотворной, дикой природе, о близости его восприятия природы Америки к Шатобриану, о расхождении позиции Виньи с Ж.-Ж. Руссо, для которого образ дикой природы имел исключительное значение и стоял в центре его философии.

Д-р филол. наук, профессор Г.И. Модина исследует поэтику пейзажа в ранней прозе Г. Флобера, выявляя «топосы земной красоты» – идиллические пейзажи реальные и вымышленные, связанные с впечатлениями автора и литературными традициями.

Канд. филол. наук И.Н. Артемьева анализирует один из самых акцентных и полисемантических образов поэзии В. Гюго – дуб, показывает его развитие, постепенную усложненность в творчестве французского романтика.

Канд. пед. наук С.А. Мирошниченко изучает поэтическую символику ландшафта в произведении Ш.-Ю. Мильвуа «Падение листьев» и образ «георгина» в поэзии П. Верлена.

Канд. филол. наук Т.Ю. Боярская сосредотачивает внимание на растительных и ландшафтных образах в творчестве П. Мэриме, их связь с традицией классицизма, а также рассказывает об увлечении Мэриме ботаникой и гербаризацией.

Канд. филол. наук Н.В. Решетняк посвящает две статьи растительным символам и значению природного ландшафта в романе О. де Бальзака «Серафита» и в его повести «Турский священник».

Канд. филол. наук О.Л. Бейнарович, специалист по творчеству А. Дюма-отца, анализирует семантику садово-парковых пейзажей в романах «Луи XIII и Ришелье», «Луи XIV и его век», «Граф де Море» и в повести «Голубка».

Монография «Растительные, ландшафтные и садово-парковые образы во французской литературе XIX века» может привлечь внимание как широкого круга читателей, интересующихся историей французской литературы, семиотикой, историей растительных и садово-парковых символов, так и специалистов в областях «литературной флористики», переводоведения, сравнительного литературоведения. Круг рассматриваемых писателей и поэтов очень широк. Вниманию читателя авторы предлагают анализ флорообразов, пейзажного пространства и садово-паркового символизма в поэзии М. Деборд-Вальмор (Горбовская), А. де Виньи (Соколова), в романах и повестях Жорж Санд (Горбовская), Бальзака, Дюма-отца, Мэриме, Нерваля (Нужная). Кроме того, читатель узнает об увлечении Ж.-Ж. Руссо, Жорж Санд и П. Мэриме гербаризацией.

Данный сборник представляет особый интерес в связи с тем, что в нем соединяются смежные темы (символика растений, садов, парков, дикой природы, архитектурного и точного пейзажа), осуществляется попытка взглянуть на эти три разные темы, как на синтез и взаимообогащение образов. Сад, включающий в себя различные растения (цветы и деревья), может быть символом вмешательства человека в дела природы (регулярный парк), может намекать на образ дикой природы (пейзажный парк) или на образ Рая («приятное место», сад, окруженный изгородью). Так или иначе, но сад объединяет в себе все категории образов, рассматриваемых в данной монографии, – растения, дикий пейзаж, парк, работа человека над землей и растениями вблизи дома, изучение растений, философские размышления над образом природы. Все эти темы

были чрезвычайно востребованы в литературе XIX в., как в поэзии, так и в прозе, а интерес к ним не угасает и в наши дни. В свете современных проблем в области глобализации и экологии, представляется полезным понять отношение к природе, сложившееся в XIX в., учесть эстетический опыт писателей и поэтов, и сохранить его в наши дни.

Т.В. Соколова

Природа и цивилизация в философской поэзии романтизма (поэтический цикл А. де Виньи «Судьбы»)

Проблему отношения к природе романтизм унаследовал из XVIII в., однако, в новое время было уже невозможно решать ее в духе идей Руссо о «естественном человеке». Более того, в романтическом миропонимании жесткая оппозиция цивилизованного человека и природы отступила перед более нюансированной концепцией, не исключавшей определенное взаимодействие, особенно в моральном аспекте, доброго и злого начал, заложенных в человеке от природы. Не случайно диалог с руссоизмом продолжается и в позднем романтизме, вплоть до Бодлера.¹

Для первой половины романтического века особенно характерными оказываются попытки самоутверждения человека в социуме и в общении с другими людьми, а также поиски моральной опоры не только в религии, но и в природе. В наиболее концентрированном виде эти искания отражаются в философской поэзии, в частности, в двух поэмах из цикла «Судьбы» Альфреда де Виньи: «Дом пастуха» (1839) и «Дикарка» (1843). В «Доме пастуха» – ключевой поэме цикла герой-мыслитель приходит к идее свободных странствий на лоне природы, вдали от «человеческого муравейника» с его меркантильной бездуховностью и фальшивой моралью. При этом кочевая жизнь на лоне природы – не просто бегство героя от цивилизации ради «естественного» существования, это странствия с целью наблюдать в непосредственной близости жизнь разных городов и

¹ Соколова Т.В. О человеке между добром и злом // Грани творческой жизни: очерки о Шарле Бодлере. СПб.: Петрополис, 2015. С. 79–104.

народов, и более того, это возможность увидеть панораму мира в его общих закономерностях. Герой Виньи – мыслящий созерцатель, избравший активную позицию, хотя она и не предполагает никакой практически полезной деятельности. Это искалеченный, активно изучающий мир, природу, человека, он стремится познать мир во всех его проявлениях, мысленно объединить все увиденные картины и уловить в них нечто общее – закон, связывающий события, которые эмпирическому сознанию представляются разрозненными во времени и пространстве. Неслучайно в поэме описываются пейзажи, которые некоторым исследователям кажутся «почти нереальными в своем многообразии»¹: в поле зрения поэта одновременно и горы, и долина, и «задумчивый лес на горизонте», и «бледные волны» реки, и ива на берегу, и «уединенный источник», и лилии, и тростники, и «ночные цветы», и густой вереск. Виньи рисует здесь не какой-то конкретный реальный пейзаж, а картину природы вообще. Увидеть ее внутренним взглядом, или усилиями воображения, доступно лишь «созерцательной душе»², способной и к анализу, и к обобщению наблюдаемых фактов.

Приглашая подругу разделить с ним свободные странствия, герой говорит: «Природа ждет тебя» и рисует идиллию предстоящей жизни. Природа видится его воображению миром идеальной гармонии и живописной красоты, одухотворенной любовью к человеку.

Le crépuscule ami s'endort dans la vallée
Sur l'herbe d'émeraude et sur l'or du gazon,
Sous les timides joncs de la source isolée
Et sous le bois rêveur qui tremble à l'horison,
Se ballance en fuyant dans les grappes sauvages,
Jette son manteau gris sur le bord du rivage,
Et des fleurs de la nuit entrouvre la prison.

Дремотою объят, вечерний полумрак
В задумчивом лесу витает меж теней.
Он для ночных цветов – свободы близкий знак,
Как друга, одинокий ждет его ручей.

¹ Castex P.G. «Les Destinées» d'A. de Vigny. Paris, 1964. P. 162.

² Виньи А. де. Дневник Поэта. Письма последней любви. СПб.: Наука, 2004. P. 125.

Он серой мантией окутал полосу
Пугливых тростников и обронил росу
На изумруд травы и золото полей.

(Перевод Т. Соколовой)

В размеренном ритме строф этой части поэмы слышится нечто подобное ровному, размеренному дыханию живого существа. Однако в третьей главе поэмы содержится большой монолог самой Природы, в котором с первых строк она признает, что в действительности в ней нет места для воображаемой идиллии:

Elle me dit: «Je suis l'impassible théâtre
Que ne peut remuer le pied de ses acteurs ;
Mes marches d'émeraude et me parvis d'albatre
Mes colonnes de marbre ont les dieux pour sculpteurs.
Je n'entends ni vos cris, ni vos soupirs, à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine...

Природа говорит: «Я – только сцена мира,
Театр бесстрастный я – комедии людской.
Пол изумрудовый, колонны из порфира
Нечеловеческой сотворены рукой.
Не вижу ваших бед, не слышу ваших споров,
Не чувствую шагов мелькающих актеров...»

(Перевод В. Брюсова)

Прибегая к традиционному поэтическому приему олицетворения природы (она предстает в поэме как человеческое существо, с лицом и волосами, она владеет речью), Виньи использует его с парадоксальной целью: показать бездуховность естественного мира и его равнодушие к человеку. Посредством монолога – элемента драматического жанра – создается эффект достоверности признания от первого лица: саморазоблачение Природы не оставляет иллюзий, и этим усиливается драматизм ситуации, в которой человек оказывается перед лицом неприятной истины. Таким образом, посредством сменяющих друг друга приемов усиливается смысловая антитеза: иллюзия, тщетная надежда – и реальность.

Присутствие двух разительно непохожих ликов Природы в поэме Виньи навеяно философскими спорами о природе, не затихавшими в Европе на протяжении 1820–30-х годов.

Среди французских романтиков преобладали пантеистические представления о природе в духе натурфилософии Шеллинга (природа есть воплощение «мировой души»), однако, Виньи, в отличие от Гюго и Ламартина, придерживался идей ближе к гегельянским (природа есть отчужденный от себя дух). Уже в романе «Сен-Мар» намечается своего рода «отчуждение» от природы в сознании героя, который предчувствует, что перестает понимать ее. Чуть позднее, в начале 1830-х годов, Виньи уже с полной определенностью говорит о своей неприязни к природе: «Не знаю почему, я всегда испытывал какое-то возмущение или гнев при виде этих камней или мощных потоков, которые должны вызывать в нас страх, а в сущности являются не более как бесчувственными явлениями, которые стоят ниже нас; я грозил кулаком морю и горам, я не люблю их потому, что они сопротивляются нам»¹. С середины 1830-годов в сознании Виньи прочно укореняется идея противоборства человека и природы, и в этом поединке его симпатии – на стороне человека. «Я люблю человечество. Я питаю к нему сострадание. Природа для меня – непростительно старые и прочные декорации, среди которых затесалась хрупкая и возвышенно-прекрасная марионетка – человек. В Англии хорошо то, что там повсюду чувствуется рука человека»². Нетронутую природу он считает «глупой» и «оскорбительной», интересным же ему представляется не просто запечатлеть красоты естественного мира, а обнаружить в нем присутствие человека, преобразующий природу труд разумного существа

В панораме французской столицы, представленной в поэме Виньи «Париж» (1831), тоже все создано «рукой человека», но в этом центре цивилизации в глаза поэту бросается, прежде всего, то, что здесь нет места природе:

Et pourtant je ne vois nulle part la Nature,
Mais partout la main d'homme et l'angle que sa main
Impose à la matière en tout travail humain.³

¹ *Vigny A. de. Oeuvres complètes. Correspondance. T. 1. Paris, 1933. P. 235.*

² *Виньи А. де. Дневник Поэта. Письма последней любви. СПб.: Наука, 2004. С. 119.*

³ *Vigny A. de. Oeuvres poétiques. Chronologie, introduction, notices et archives de l'oeuvre par J.-Ph. Saint-Gérard. Paris, Garnier-Flammarion, 1978. P. 180. В дальнейшем поэзия Виньи цитируется по этому изданию.*

Он взят в кольцо холмов, но в нем мертва природа.
Там плавных нет кривых, все только под углом,
А значит, создано людьми – не естественном.

(Перевод Ю. Корнеева.)

Своего рода барьером, разъединяющим природу и человека, представляются поэту бездуховность и равнодушие: именно в силу этих свойств природы человек обречен на участь временного пришельца и смиренного странника в этом мире. В 1840-е годы Виньи приходит к обескураживающе мрачным мыслям о природе: «Природа – это наш враг. Человеческий род только и делает, что защищается от нее, противопоставляя ее зною крыши и стены. Она равнодушна к нашим смертям и болезням, она ненавидит нас, и наша жизнь ей мешает. Она естественно беспорядочна и грязна и пренебрегает порядком и чистотой, которую мы ей навязываем. Право, мы слишком изощряемся в любезностях по отношению к ней...»¹

По мнению поэта, великолепием природы не умаляется ее враждебность человеку, и в их противоборстве Виньи сочувствует именно человеку и создаваемой им цивилизации. «... Можно воспеть цивилизацию и разум... Хотя я и люблю Жан-Жака Руссо, мое сознание заставляет меня выбрать тему, противоречащую его взглядам»², – говорит он по поводу только что написанной поэмы «Дикарка», в которой звучит индивидуальный голос поэта в общем контексте споров с руссоизмом. В начале XIX в. представление о «естественном человеке» существенно изменится: теперь это не «добродетельный дикарь», а просто человек, далекий от европейской цивилизации – «дикарь». Вопрос об отношении европейцев к дикарю особенно актуализируется в связи живым интересом к Новому Свету, где в 1776 г. были образованы Соединенные Штаты Америки – государство нового типа с такими проблемами, как работорговля, колонизация и жестокое оттеснение индейцев с их исконных земель. Именно в североамериканских джунглях разворачивается сюжет «Дикарки».

Французские исследователи, изучавшие источники этой поэмы, отмечали, что едва ли не каждая ее строка может быть

¹ Письма А. де Виньи Александре Коссаковской. Публикация В.Б. Бикулича и А.Д. Никольского // Памятники культуры. Новые открытия. М.: Наука, 1977. С. 122.

² *Vigny A. de. Lettres à une puritaine // Revue de Paris. 1897. № 16. P. 685.*

прокомментирована в связи с каким-либо научным трудом или художественным произведением¹. Как принято считать, Виньи почерпнул и у Шатобриана («Путешествие в Америку», «Атала» и «Начезы»), и у Ф. Купера («Пионеры, или истоки Сускеганны», «Долина Виш-тон-Виш»), и у А. де Токвиля («Об американской демократии»). Однако больше всего образы и смысл поэмы близки идеям итальянского мыслителя Дж. Вико. В книге Вико «Основания новой науки об общей природе наций» (1725)² речь идет, в отличие от руссоизма, не о человеке как феномене живого мира, а о «природе» целых народов и наций. Более того, в жизни и развитии разных народов во времени, т. е. в их истории, мыслитель обнаруживает нечто сходное, аналогичное: это циклическое развитие, которое связано и с определенными природными циклами.

Имя Дж. Вико было известно во Франции уже в XVIII в. В эпоху Французской революции изучением его «Новой науки» занимался К. Фольель, который считал, что во Франции итальянская философия XVIII века не была оценена по достоинству³. И только в середине 1820-х годов французские философы, историки и писатели смогли глубже познакомиться с его идеями. Во времена Реставрации интерес к Вико проявляет Ф. Гизо, а наиболее серьезными последователями становятся П.-С. Балланш и особенно Ж. Мишле, который в 1827 г. впервые переводит на французский язык «Новую науку». В 1835 г. Мишле публикует избранные произведения Вико на французском языке⁴. В этом же году «Журнал де деба» говорит о существовании школы Вико во Франции. И далее, на протяжении всего XIX в. влияние теории циклов Вико ощущается в различных науках: истории, философии, праве, и даже в искусствах. Идеи Вико излагаются во многих научных работах, его труды цитируют в журналах и газетах, его имя упоминается в романах, например, в «Утраченных

¹ *Vigny A. de. Poésies complètes. Paris, 1962. Notes par Aug. Dorchain. P. 311.*

² Далее в тексте используются материалы статьи: *Réminiscences de «La Scienza Nuova» de Giambattista Vico dans l'oeuvre d'Alfred de Vigny («La Sauvage») // Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne. Genève. 1984. P. 345–358.*

³ *Vico en France. Document inédit // «Revue de Littérature comparée». 1931. № 4. P. 763–777.*

⁴ *Vico G. Principes de la philosophie de l'histoire (La Scienza nuova) trad. par J.Michelet. Paris, 1827 ; Vico G. Oeuvres choisies, trad. par J. Michelet, 2 vol. Paris, 1835.*

иллюзиях» Бальзака и в «Буваре и Пекюше» Флобера¹. Ссылаться на Вико становится своего рода модой.

Наиболее глубокое влияние теория циклического развития истории оказала на Виньи, который открыл для себя «Новую науку» в 1827 г. благодаря переводу Мишле. Представление Виньи об истории, уже вполне сложившееся к этому времени, отразилось в романе «Сен-Мар». Тем больше внимание писателя привлекают многочисленные наблюдения Вико, особенно о циклическом развитии наций. Хотя после первого выхода работ Вико во Франции Виньи не отреагировал на «Новую науку» прямыми комментариями, ссылками, цитированием, уже с конца 1820-х годов в «Дневнике» поэта можно обнаружить немало комментариев поэта к идеям «Новой науки». Виньи изучает Платона, на которого Вико ссылается в своем труде, следит за работами Балланша, который с 1829 г. выступает как ученик Вико². Виньи с интересом читает статью Шарля Нодье «О палингенезе и обновлении человечества», выражая полное согласие с идеей о том, что процесс сотворения мира не закончен³.

С начала 1830-х годов и в произведениях Виньи обнаруживаются отзвуки идей Вико «об общей природе наций». Согласно теории Вико, эта общность – в циклическом круговороте, в который вовлечены и народы, и естественный мир. Эти идеи о циклическом развитии ощутимы в его философской поэзии Виньи, и прежде всего в поэме «Дикарка», где явственно звучит мотив периодических «приливов» цивилизации, которые сопровождаются «отливами» девственной природы. Поэма начинается с изображения джунглей, в котором столько же описания, сколько и вопросов, обращенных к «пока еще девственным» лесам («forêts, vierges encor»):

Pour qui, dans l'abandon, soupirent vos cyprès?
Pour qui sont épaissis ces joncs luisants et frais?
Quels pas attendez-vous pour fouler vos prairies?
De quels peuples éteints étiez-vous les Patries?

¹ Множество интересных сведений о толковании Вико во Франции можно найти в статье: *Hazard P. La pensée de Vico. Son influence sur la pensée française // Reveu des Cours et Conférences, 1931. T. 2. P. 127–142.*

² *Ballanche P.-S. Essai de Palingénésie Sociale. 2 voll. Paris, 1829.*

³ *Виньи А. де. Дневник Поэта. Письма последней любви. СПб.: Наука, 2004. С. 117.*

Les pieds de vos grands pins, si jeunes et si forts,
Sont-ils entrelacés sur la tête des motrs?
Et vos gémissements sortent de ces urnes
Que trouve l'Indien sous ses pas taciturnes?¹

(«О ком в запустении вздыхают ваши кипарисы? Для кого разрастаются эти прекрасные свежие тростники? Ваши травы ждут кого-то, кто оставит на них следы своих ног? Родиной каких угасших племен вы были? А корнями ваших огромных, новых и сильных сосен оплетены головы мертвецов? И не из тех ли сосудов, что находят под ногами молчаливые индейцы, слышатся стоны?» – Т.С.)

Для Виньи характерно двойственное видение американских джунглей: это одновременно и царство дикой природы, средоточие стихийных сил, и арена человеческой истории. Поэт многократно использует прием олицетворения: вздохи кипарисов, шепот ветра, в лесу как будто бы разлиты напряженные чувства: ожидание, предчувствие перемен, надежда и страх, это Лес ждет, когда глухие места станут обитаемыми, какими они и были в далеком прошлом. Так именно мыслью о человеке статической на первый взгляд картине придается динамизм: джунгли лишь временно покинуты людьми и хранят одухотворяющее их воспоминание о прошлом, но когда-то эти пышные леса перестанут быть «пустынными».

Таким образом, картина джунглей, которой открывается поэма, – это не только описание конкретного пейзажа. В ней два плана: внешний, чисто физический, и философский план, который выходит за пределы эмпирической живописи в сферу связей, соединяющих природу и человека. В физическом смысле «страх» джунглей – не что иное, как гнетущая тишина, предшествующая грозе, приближение которой обозначено знакомыми штрихами: звери и птицы замолчали и спрятались, вдали слышны раскаты грома, падают первые крупные капли дождя. Так создается впечатление совершенно реального явления природы, борьбы стихий: «дикого леса» и «пылающей грозовой тучи». В то же время лес, облако, гроза – символы, помогающие раскрыть основную идею поэмы и смысл ее сюжета, который очень прост.

¹ *Vigny A. de. Oeuvres poétiques. P. 211.*

Молодая индианка с двумя детьми находит убежище в доме английского поселенца после того, как все ее соплеменники истреблены враждебным племенем краснокожих. Спасаясь от воинственных и жестоких врагов, индианка ведет себя естественным для дикарки образом: запахи, звуки, следы на песке и траве, многие другие приметы, неуловимые для обоняния и зрения цивилизованного человека, помогают ей избежать встречи со своими преследователями. Но какому чувству она повинуется, обращаясь за помощью к этим англичанам, которых раньше ее племя презирало? Выйдя на дорогу, проложенную в джунглях огнем и топором белых пришельцев, индианка устремляется по ней с облегчением и надеждой. Это ее последняя инстинктивная попытка спасти жизнь себе и детям, но также и признание того, что отнятая у непроходимого леса и возделанная земля принадлежит теперь не гуронам или озагам, а колонизаторам, расчистившим джунгли для своих домов, полей, дорог. Английская семья, радушно принимая беглянку, считает своим долгом приобщить ее и ее сыновей к цивилизации и христианской вере.

Вопросу о судьбе индейцев и других «нецивилизованных» народов в XIX в. было посвящено множество страниц в мемуарах, всевозможных философских трактатах, периодической прессе и литературных произведениях. К 1840-м годам проблема «дикаря» получает новое звучание, а подход к ней существенно отличается от просветительских идей. Интерес Виньи к реальному, а вовсе не к «добродетельному дикарю» – умозрительному концепту рационалистов XVIII в. – и, в более общем плане, к проблеме контактов между нациями, находящимися на различных уровнях развития, относится к 1820-м годам. Именно в этом ракурсе он, в частности, истолковывает борьбу алжирцев против французской экспансии под руководством Абд аль-Кадера. Ссылаясь на исторический пример завоевания Англии норманнами, ставший популярным во времена Реставрации благодаря О. Тьерри, Виньи оправдывал завоевателей, которые насаждали в отсталой стране принципы более развитого общества, и для него тогда самым важным было противоборство двух религий – ислама и христианства.

Около 1825 г. идеи Виньи меняют направление под воздействием споров, вызванных в Европе проблемой североамериканских индейцев. Его интерес к Америке пробудился еще в детстве, благодаря воспитанию и семейной традиции и

особенно усилился, когда в августе 1827 г. один миссионер, вернувшись из Нового Света, привез во Францию шестерых индейцев племени озагов. Любопытство цивилизованных французов было так велико, что «дикарей» показывали на сценах нескольких театров Парижа и Руана. Тема долгое время занимала страницы газет, и ни в этот момент, ни позднее он не остался равнодушным к проблеме Америки и судьбе индейцев¹. Так, в дневниковой записи 1835 г., рассуждая о «тройном зрении» созерцателя, способного усилиями воображения видеть и прошлое, и настоящее, и будущее, он приводит в пример американских индейцев: «... она (созерцательная душа – Т.С.) осуждена созерцать унижительное зрелище падших людей и народов. Она чувствует, что даже в толпе вокруг нее смыкается одиночество. Оно рождается от ее мысли, как от пламени, которое американский дикарь бросает себе под ноги на траву прерий, – и оно окружает его гигантским кольцом»².

В 1835 г. всеобщее внимание в Париже привлек французский перевод «Мемуаров» Джона Теннера³ – европейца, похищенного индейцами в шестилетнем возрасте и тридцать лет прожившего среди них. От похитителей его отличало лишь сознание своего европейского происхождения. В 1830-е годы многие авторы упоминают или намекают на историю «дикаря-европейца». Интерес к индейским сюжетам и, в целом, к проблеме «нецивилизованных» народов, поддерживается благодаря другим трудам и другим событиям: это «Письма о Северной Америке» сен-симониста М. Шевалье⁴, который был другом Виньи и завсегдаем его салона в 1830-е годы; фундаментальный труд А. де Токвиля «Демократия в Америке»⁵ (Виньи с особым вниманием прочитывает длинную главу этой книги под названием «Некоторые соображения о настоящем и возможном будущем трех рас, которые населяют территорию Америки»). В 1835 г. прочел он и роман Г. де Бомона «Мари, или рабство в Америке».

¹ Виньи А. де. Дневник Поэта. Письма последней любви. СПб.: Наука, 2004. С. 120–121.

² Там же, с. 125.

³ Mémoires de John Tanner, ou trente ans dans les déserts de l'Amérique du Nord, traduit sur l'édition originale publiée à New-York. Introduction par E. de Blossville, Paris, 1835.

⁴ M. Chevalier. Lettres sur l'Amérique du Nord. 2. vol. Bruxelles, 1837.

⁵ A. de Tocqueville. De la démocratie en Amérique. 4 vol. Paris, 1835–1840.

В 1840 г. тема индейцев поднимается в связи с выставкой в Лондоне произведений американского художника Дж. Кэтлина. Несколькими годами ранее художник проявлял интерес к индейцам лишь в качестве «материала» для своих картин. Жизнь индейцев являлась главной темой этой выставки. Теперь же, изучив их жизнь (за восемь лет он посетил сорок восемь племен), Кэтлин убедился в том, что индейцы были «действительно благородной и прекрасной расой», «частью большой человеческой семьи, которая до сегодняшнего дня была оклеветанной и неизвестной», и что все существовавшие предубеждения в их отношении были беспочвенными. Виньи смог прочесть заметки об этой выставке не только во французских газетах, но также в английской прессе, внимательным читателем которой он являлся¹.

При чтении этих публикаций, как и «Мемуаров» Теннера, работ Токвиля и Шевалье, возникают различные вопросы: если прогресс является правом и обязанностью каждой нации, как утверждают его сторонники, как можно примирить этот гуманный принцип с уничтожением индейских племен цивилизованными европейцами, которые считают себя носителями прогресса? Можно ли считать прогрессом изменения, которые происходят в жизни колонизованных американских аборигенов? Какой фактор является самым важным в понятии «прогресса»: его материальная или моральная сторона? технические изобретения или эволюция сознания?

Подобные вопросы, чрезвычайно актуальные для современников Виньи, получают в поэме «Дикарка» толкование в духе принципов «Новой науки» Вико. Самым важным из отзвуков Вико в поэме Виньи стало признание закона циклов, которые определяют, независимо от воли людей, ход всех событий, в том числе и в мире природы. В 1835 г. Виньи записывает в своем «Дневнике» мысль о приливах и отливах как «естественном ходе вещей»: «Невидимый прилив и отлив. Быть может, это всего лишь непрерывная рябь на поверхности недвижимого озера, быть может, морская волна, которая катится вперед, все сметая на своем пути»². Чередование приливов и отливов, периодов подъема и спада, расцвета и угасания представляются

¹ J. Giraud. Toujours les sources de Vigny // «Revue d'histoire littéraire de la France». Т. 21. 1914. P. 1–40.

² Виньи А. де. Дневник Поэта. Письма последней любви. СПб.: Наука, 2004. С. 118.

ему общей закономерности, в колее которой развивается жизнь и отдельного человека, и народов, и всего человечества, и всего сущего.

Человеческое общество и девственная природа представляют собой противоположные принципы, в рамках которых на земле развиваются сменяющие друг друга циклы: жизненный ритм дикой природы время от времени прерывается вспышками цивилизации, – эта мысль присутствует уже в поэме «Дом пастуха». Приливы и отливы человеческой истории составляют бесконечный процесс, и каждый его этап готовит новый, противоположный предыдущему. В Америке цивилизация существовала и до прихода европейцев. У нее есть своя предыстория, о которой не знали колонизаторы, но которая действительно имела место и будет иметь продолжение. Именно так Виньи представляет себе Новый Свет. Земля, покрытая непроходимыми зарослями, была покинута людьми лишь на время; она хранит память о своем прошлом: мощные корни деревьев обвивают могилы людей, населявших когда-то эти края. Тот же образ присутствовал уже в «Доме пастуха»:

... et je vois
Notre sang dans son onde et nos morts sous son herbe,
Nourrissant de leurs sucs la racine des bois.¹

(... и мне видится, что нашей кровью окрашены ее волны, а под ее травой наши мертвецы, питающие своими соками корни деревьев. – Т.С.)

Однако в поэме «Дом пастуха» еще нет того акцента, который появляется в «Дикарке», – на идее неминуемого возвращения человека туда, где его далеких предков «поглотила» природа. В джунглях же, как представляется поэту, как будто бы слышны звуки, выдающие присутствие человека, а травы, которыми заросли тропинки, готовы расступиться перед тем, кто придет и завладеет лесами.

¹ Vigny A. de. Poésies complètes. Paris, 1962. Notes par Aug. Dorchain. P. 204. К сожалению, в переводе Ю. Корнеева эти строки переданы не совсем точно: Я выслушал ее и задрожал от гнева,
И ненавистью к ней проникся в тот же час,
И вспомнив, как она, чтоб напитать посевы,
Пускает, чуть умрем, на удобренье нас...

В мирозерцании Виньи неразрывно связаны мысль о смерти, об упадке – и о возрождении. Именно единством этих противоположных начал – увядания и расцвета, разрушения и созидания – создается циклическое развитие мира. В поэме «Париж» эта идея заключена в символических образах «прах» и «пепел». «Mais les cendres, je crois, ne sont jamais stériles» (Пепел, думается мне, никогда не бывает бесплодным), – говорит Виньи. Предвидя, что Париж тоже когда-нибудь превратится в груды «угасшего пепла», а вместе с ним и Франция погрузится в «ночь», «пустыню» и «тишину», Виньи убежден, что это состояние, как бы долго оно ни продлилось, не будет вечным. Поэтому апокалипсическому пророчеству, предвещающему городу катастрофу («L'Ange la rayera du monde, et le Rocher du ciel l'écrasera» – Ангел вычеркнет его из мира, и упавшая с неба Скала раздавит его), поэт противопоставляет идею о нерушимых человеческих ценностях, которые сохранятся, будут рано или поздно обнаружены и послужат будущим поколениям:

... mais il faudrait alors
Qu'ailleurs pour l'avenir il fût d'autres trésors
Et je n'en connais pas.

Но если небо нас решило погубить,
На будущее нам должна замена быть.

Перевод Ю. Корнеева

Ключевая мысль Виньи о предстоящем новом цикле жизни дикого леса выражается в «Дикарке» двумя ступенями: в начале – посредством общей картины, затем – через ее конкретизацию в символических образах: тропинка дикого зверя, широкая и прямая дорога, ведущая к дому английского колониста, огонь, железо, топор, дом-крепость пуритан, семья и т.п. Постепенным развитием этих символов выявляется их взаимозависимость и своего рода аналогия между конкретным эпизодом человеческой жизни и судьбой народа, законами истории и всей природы. Этим картина джунглей в поэме Виньи существенно отличается от леса у Вико: в «Новой науке» он не более чем элемент описания конкретной реальности, который вводится в контекст философских абстракций. В качестве поэтического символа лес присутствует только в поэме Виньи. Тем не менее,

общее направление мысли итальянского философа и французского писателя несомненно.

В «Дикарке» гроза освещает лес своими молниями и проливает на него живительный дождь. Устрашающее издали, на самом деле грозовое облако несет свет и жизнь: эта огненная туча – символ цивилизации, необратимой в своем движении. Фраза «Le bois va se courber» («Лес вскоре согнется», т. е. уступит, подчинится) означает, что дикость, враждебность прогрессу не могут длиться вечно. Смертельная опасность обернулась бы для индианки верной гибелью, если бы она не свернула со звериной тропы и не пошла по широкой дороге, проложенной в лесу руками цивилизованных тружеников. Выбор дикарки объясняется объективным и универсальным законом: свет, жизнь, прогресс – непреодолимы, и все, что их сдерживает, должно отступить. Драматические столкновения между «дикостью» и цивилизацией завершаются победой над отсталостью и сознательным стремлением к усовершенствованию.

Принцип циклов в том виде, в котором его понимают и Виньи, и Вико, не исключает прогрессивное развитие. В этом концепция Виньи заметно отличается от толкования теории Вико «неистовыми», которые в будущем ожидают всего лишь возвращения к забытому прошлому. Виньи не признает в истории абсолютного повторения, и это его убеждение созвучно с идеями Вико, который считал, что человеческая история не имеет конца. Упадок нации, даже самый глубокий, не может быть окончательным. Она подобна фениксу: любые бедствия, будь то дикость или невежество, самые ужасные пороки, деспотизм монархов, внутренние распри, поражения, порабощение жестоким врагом и даже кажущаяся гибель нации – ничто не может помешать ее возрождению. Любой цикл развития является продвижением вперед; каждый новый круг истории является одновременно переходом на более высокий уровень. Движение происходит по спирали, поэтому будущее человечества всегда неведомо, хотя и предопределено объективным законом.

Любопытно заметить, что в «Новой науке» (т. V: «О возвращении дел человеческих при возрождении наций») Вико распространяет свои соображения относительно циклического развития всех наций и на американских аборигенов, эволюция которых, по его мнению, определена «таким же путем дел человеческих». Естественно, нельзя сказать, что выбор

французским поэтом темы индейцев был столько результатом влияния Вико, он был обусловлен историческими обстоятельствами XIX в. Однако толкование многих аспектов этой важной и сложной проблемы в творчестве Виньи несет отпечаток влияния «Новой науки». Так, важнейшими вопросами в полемике, связанной с судьбой индейцев, были: способны ли нецивилизованные народы развиваться самостоятельно, без помощи извне? В какой форме возможно вмешательство в их жизнь? Может ли стать полезным для них завоевание другим народом? «Новая наука» дает ответы на все эти вопросы, но созвучия с ними, своего рода «эха» невозможно не услышать.

Если бы аборигенам Америки была дана возможность следовать по их естественному пути, они развивались бы аналогично европейской цивилизации. Настаивая на общности истории народов, которые живут независимо и далеко друг от друга, Вико опровергает концепцию своего современника, иезуита-миссионера Лафито, который в одной из книг об американских аборигенах объясняет совпадение нравов индейцев и жителей древней Азии фактом миграции азиатского населения в Америку. Вико отвергает мысль о насаждении цивилизации среди диких народов пришельцами более высокого уровня. Эта мысль, которая была слишком новой и слишком дерзкой для его времени итальянского мыслителя, нашла подтверждение во Франции век спустя, благодаря многочисленным наблюдениям историков, философов и писателей.

Так, например, Э. де Блоссвиль, переводчик и автор предисловия к «Мемуарам Теннера, во вступлении к этой книге, а за ним А. де Токвиль в «Демократии в Америке» констатировали, что многочисленные обычаи и поверья индейцев похожи на нравы и суеверия германских племен, описанных Тацитом. Это наблюдение приводит Токвилю к следующему заключению, в котором вновь звучит мысль Вико: развитие индейских и европейских народов предопределено единой закономерностью, «общей природой наций», и различает их только тот факт, что этап эволюции, переживаемый в настоящий момент индейцами, для европейцев – уже прошлое. Эта идея, которая в эпоху Вико была гениальной находкой исключительного ума, в середине XIX в. превратилось в фундаментальное положение теории, утверждавшей возможность независимого существования для «диких» народов.

Контакт с европейской цивилизацией приводит североамериканских аборигенов к катастрофе. Об этом говорят противники колонизации Блоссвиль и Токвиль. Виньи, под впечатлением от романа Г. де Бомона «Мари, или рабство в Америке», тоже говорит о бедствиях индейцев и чернокожих, они – «парии» американского общества, а враждующие расы стали, по его выражению, «незаживающей раной» южных штатов¹. В то же время, продолжая идеи Вико, Виньи обнаруживает, что отношения между нациями намного более глубоки и сложны, так как не исключают возможности контактов между народами, цивилизованными в разной степени, а для менее развитых считал их неизбежными и в некоторых случаях спасительными. Аналогичная идея присутствует и в «Новой науке» Вико: такой «природный порядок» («*ordre naturel*») дает право процветающему народу вмешиваться в судьбу народа слабого и бедного. Вместе с тем, это право принадлежит только «лучшим», т. е. более цивилизованным нациям, находящимся в периоде подъема, расцвета.

В «Дикарке» эта концепция получает развитие и углубляется благодаря историческим событиям, о которых Вико не мог знать в начале XVIII столетия. Для Виньи же они были остро актуальными, и вместе со своими современниками он внимательно следил за ними. Самым важным из этих событий было образование Соединенных Штатов Америки и последовавшее за ним обострение «индейского» вопроса. В одном из посланий Конгрессу президента Вашингтона говорилось: «Мы более просвещенны и более могущественны, чем индейские народы; и должны считать делом чести доброе и даже великодушное отношение к ним». В «Дикарке» семья английских колонистов, чей дом служит убежищем для бедной индианки, не только хранит реликвию, связанную с первым президентом Соединенных Штатов (листок бумаги, на котором рукой Вашингтона написаны несколько слов), она верна его доктрине. Прием, который в поэме Виньи оказывает дикарке великодушный англичанин, является проявлением гуманности в ответ на просьбу о помощи, а вовсе не актом насильственной цивилизации.

Поступок колониста в поэме «Дикарке» контрастирует с реальной колонизацией Америки европейцами. Этот факт исследователи творчества Виньи справедливо акцентируют,

¹ Виньи А. де. Дневник Поэта. Письма последней любви. СПб.: Наука, 2004. С. 120–121.

иногда даже упрекая его в сочувствии английским колонистам. Однако поэт далек от идеализации, его идея в другом: «дикарю» предстоит подняться до понимания необходимости приобщения к цивилизации, но и европейцы должны преодолеть многие ложные убеждения, в частности относительно пригодности любых методов цивилизации. Виньи верит в цивилизаторскую миссию более развитого народа; вместе с тем он убежден, что с этой миссией может справиться лишь та нация, которая сама уже достигла высокого уровня не только в индустриальном, техническом прогрессе. Она должна подняться еще более высоко, преодолев некоторый «порог» духовного развития, чтобы быть готовой сотрудничать с более слабыми на равных правах.

Воображаемая ситуация, представленная в поэме, – это своего рода образец того, как должно быть. Не случайно автор не дает имени англичанину, называя его просто «*maitre*» – словом очень широкой семантики (собственник, хозяин, правитель, управляющий, учитель, знаток своего дела и многое другое), которое и в поэме получает многозначный, символический смысл. Этот персонаж – более чем хозяин своего дома и земли, которая стала его собственностью, он человек, возможно, возглавляющий поселение, общину колонистов, он знает о жизни больше других, поэтому и понимает, что следует поступить гуманно, он «мэтр» особенно в этом смысле, и у него можно поучиться. Он – из тех, кто, расчистив дорогу в джунглях, заставил дикий лес расступиться перед человеком, и теперь ему предстоит «отвоевать мир у варварства», как говорит Виньи, который видит проявление варварства, прежде всего, во вражде племен и народов. Гуманный европеец-колонист не только дает беглянке убежище, но и принимает ее с сыновьями в свою собственную семью, называя индианку «сестрой»: «*Ma soeur, dit-il ensuite, entre dans ma famille*» («Затем он сказал: «Сестра моя, стань частью моей семьи»).

В этом эпизоде явно просматривается излюбленная идея Виньи об «аристократах духа»: это – «лучшие из лучших», они выше всех, кто устремлен к материальным благам. Аналогичная идея присутствует и в «Новой науке» Вико, у которого изложение теории циклического развития завершается рассуждением о будущем типе государства, управляемого философами, которые не просто мудрые, но и «честные и добрые люди». И Вико, и многие другие могли заимствовать эту идею у Платона, и

в эпоху романтизма она привлекательна не только Виньи. Однако для Виньи характерно то, что в начале 1830-х годов он считал «аристократами духа» лишь художников, философов, поэтов в цитадели «скептического нейтралитета», как говорил он сам, или «башни из слоновой кости», как стали говорить о нем¹. Однако со временем его представление об «аристократии духа» становится шире и объемнее: теперь, спустя десятилетие, на эту же высоту Виньи поднимает и труженика, если тот в своем сознании приобщился и к духовным основам цивилизации, к высоким принципам нравственности, к осознанию исторической общности наций и гуманного отношения к более слабым среди них. Этой мыслью пронизан эпизод «Дикарки», в котором человек европейского мира, обосновавшийся в Новом Свете, совершает поступок, достойный «аристократа духа». В результате само понятие «аристократия духа» выводится за пределы и личностных проблем, и национальных, и социальных – в сферу общей истории человечества и, более того, оказывается «вписанным» в контекст размышлений поэта о природе и цивилизации.

Таким образом, анализ двух поэм А. де Виньи из цикла «Судьбы» дает основание утверждать, что проблема человеческой цивилизации в ее отношении к миру природы была объектом глубокой поэтической рефлексии уже в литературе романтизма, в частности, в творчестве Виньи, который во Франции 1820–30-х годов был одной из самых видных и значимых фигур романтизма. Далекий от идиллических представлений о природе и от надежд в отношении к обществу, Виньи, тем не менее, постоянно размышляет о взаимозависимости этих двух миров – природного и человеческого – и в своей философской поэзии трактует проблему в духе идей историзма и натурфилософии своего времени, а также в диалоге с мыслителями XVIII в.

Литература

1. Соколова Т.В. О человеке между добром и злом // Соколова Т.В. Грани творческой жизни: очерки о Шарле Бодлере. СПб.: Петрополис, 2015.

¹ Метафора «башня из слоновой кости» была впервые использована Сент-Беном по поводу Виньи в стихотворении «Господину Вильяму» из сборника «Августовские мысли»: «... et Vigny, plus secret, / Comme en sa tour d'ivoire, avant midi rentrait» (Таинственный Виньи к полудню скрылся в башне из слоновой кости). Впоследствии это библейское выражение стало широко употребляться, выражая стремление художника обособиться от общества.

2. Castex P.G. «Les Destinées» d'A. de Vigny. Paris, 1964.
3. Виньи А. де. Дневник Поэта. Письма последней любви. СПб.: Наука, 2004.
4. Vigny A. de. Oeuvres complètes. Correspondance. T. 1. Paris. 1933.
5. Vigny A. de. Oeuvres poétiques. Chronologie, introduction, notices et archives de l'oeuvre par J.-Ph. Saint-Gérand, Paris: Garnier-Flammarion, 1978.
6. Бикунчи В.Б., Никольского А.Д. Памятники культуры. Новые открытия. М.: Наука, 1977.
7. Vigny A. de. Lettres à une puritaine // Revue de Paris. 1897. № 16.
8. Vigny A. de. Poésies complètes. Paris, 1962.
9. Rémiscences de «La Scienza Nuova» de Giambattista Vico dans l'oeuvre d'Alfred de Vigny («La Sauvage») // Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne. Genève. 1984. P. 345–358.
10. Vico en France. Document inédit // Revue de Littérature comparée. 1931. № 4.
11. Vico G. Principes de la philosophie de l'histoire (La Scienza nuova) trad. par J. Michelet. Paris, 1827.
12. Vico G. Oeuvres choisies, trad. par J. Michelet. 2 vol. Paris, 1835.
13. Hazard P. La pensée de Vico. Son influence sur la pensée française // Revue des Cours et Conférences. 1931. T. 2.
14. Ballanche P.-S. Essai de Palingénésie Sociale. 2 voll. Paris, 1829.
15. Mémoires de John Tanner, ou trente ans dans les déserts de l'Amérique du Nord, traduit sur l'édition originale publiée à New-York. Introduction par E. de Blossville, Paris, 1835.
16. Chevalier M. Lettres sur l'Amérique du Nord. 2. vol. Bruxelles, 1837.
17. Tocqueville A. de. De la démocratie en Amérique. 4 vol. Paris, 1835–1840.
18. Giraud J. Toujours les sources de Vigny // Revue d'histoire littéraire de la France. 1914. T. 21.

И.Н. Артемьева

Символика образа дуба в сборнике стихотворений Виктора Гюго «Песни улиц и лесов»

Сборник стихотворений Гюго «Песни улиц и лесов», написанный в эмиграции на англо-нормандском острове Гернси и вышедший в свет в 1865 г., был тепло встречен читающей публикой, но поразил современников своим контрастом с предыдущими поэтическими произведениями автора.

Реакция критики на новую поэтическую книгу Гюго была очень противоречивой. Так, проправительственная бонапартистская критика Наполеона III упрекала поэта в аморальности и фривольности, нарушении классических правил стихосложения и пантеизме. Литературный критик Луазо в статье,

издевательски переименовав название книги Гюго «Песни хитрецов из леса» (Les chansons des Rusés des Bois), утверждал, что «Гюго оскорбляет французский язык, здравый смысл и Бога» (Hugo insulte le français, le sens commun et le Dieu).¹

Барбе д'Оревилю, не скрывавший своей антипатии к поэту и называвший его «императором литературного декаданса»² (Le Constitutionnel. 9 mars 1874), тем не менее, очень высоко оценивал этот сборник и признавал его несравненное искусство версификации: «искусство стиха, доведенное вероятно до совершенства... Ничего подобного не видно во французском языке... Это бесподобное искусство стихосложения... Это в самом деле божественное удовольствие»³ (l'art de vers arrivé probablement à sa perfection... Rien de pareil, en effet, ne s'est vu dans la langue française... Cet art inouï du vers... c'est vraiment un plaisir divin) (Le Nain jaune. 27 octobre 1866).

Жорж Санд написала хвалебную статью в журнале «Авеннир Насьональ», в которой высоко оценила его любовную лирику и тонкое любовное изображение природы.

Младший современник Гюго, писатель и литературный критик Жюль Валлес, который в своей оценке романтизма двигался в русле антиромантической позитивистской критики Флобера, Тэна, натуралистов, Прудона, идей «искреннего реализма» Шанфлери, трактовал романтизм как полный отход от реальной жизни, погружение в беспочвенную мечтательность и индивидуализм. Он считал романтический метод отжившим, не отвечающим требованиям современной действительности. Гюго представлялся Валлесу символом романтизма, и, сражаясь против всего направления, он безжалостен и не справедлив к поэту.⁴

В статье о «Песнях улиц и лесов» (1865), Валлес заявляет, что выступает «от имени правды»⁵ и видит главный его недостаток в отходе от жизненной правды. Уже «название книги – это ложь»: в ней нет ни настоящей жизни улицы с радостями,

¹ Цит. по: Seerbacher J. La polémique chez Victor Hugo. In: Cahiers de l'association internationale des études françaises. 1979. № 31. P. 220.

² Цит. по: Laster A. Hugo, cet empereur de notre décadence littéraire. In: Romanisme/ Revue du dix-neuvième siècle, 1983, № 42, p. 91

³ Там же, Pp. 94–95.

⁴ Артемьева И.Н. Валлес и Гюго // Вестник Ленинградского университета. Серия истории, языка и литературы. 1987. № 3. С. 48–54.

⁵ Vallès J. Oeuvres. Paris: Gallimard, 1975. T. 1. P. 568.

горестями и проблемами населяющих ее людей, ни живых, искренних впечатлений от природы. Темы стихотворений кажутся ему мелкими, а сами стихотворения холодными, высокопарными, лишенными искреннего чувства. Валлес упрекает Гюго в педантичном следовании канонам его направления, нарочитости чувств, условности образов. Манерность и вычурность он усматривает в цикле стихотворений, изображающих идиллические сценки любви, наделенные человеческими чертами деревьев и цветы. Тем не менее, Валлес был одним из первых, кто анализировал манеру изображения растительного мира у Гюго. «Леса не имеют в этой книге ароматов травы и листьев, ... которые берут за душу ... Я не чувствую весеннего воздуха, который пьянит поэтов, осеннего ветра, уносящего наши души, летних дуновений, зимних порывов. Я хотел бы, чтобы он по колено ушел в священную землю, чтобы под его шагами парила земля, вокруг него ломались ветви, замирали цветы и сок пенился на стволе дуба под топором лесоруба. В этой книге нет дубов, тополей, ив! Мы в лесу словесной эквилибристики!»¹. Показательно, что в том же 1865 г. молодой Золя написал рецензию на этот сборник и также подверг его суровой критике.

Сборник «Песни улиц и лесов» включал 87 стихотворений. Сочиняя эти стихотворения, поэт, казалось, оставил в стороне волновавшие его прежде глубокие философские, этические, социальные проблемы; а в звучных, изящных, подчас пасторальных и фривольных поэмах воспевал очарование весенней природы, женскую красоту, разнообразные нюансы любви.

В стихотворении с говорящим названием «Paulo «*minora*» *capamus*» он объясняет свой отказ от прежних возвышенных тем. Само название в переводе с латыни означает: «Давайте же воспевать **простые (малые)** вещи» – является переосмыслением названия Эглоги IV из «Буколик» Вергилия «Paulo «*majora*» *capamus*» (Давайте же воспевать **возвышенные** вещи). В этом стихотворении он заявляет:

*C'est vrai, pour un instant je laisse
Tous nos grands problèmes profonds ;
Je menais des monstres en laisse,
J'errais sur le char des griffons.....*

¹ Vallès J. Oeuvres. Paris: Gallimard, 1975. Т. 1. P. 568.

*J'en descends ; je mets pied à terre ;
Plus tard, demain, je pousserai
Plus loin encore dans le mystère
Les strophes au vol effaré.*

**Mon ami, cet entr'acte te fâche,
Qu'y faire ? Les bois sont dorés:
Je mets sur l'affiche: Relâche,
Je vais rire un peu dans les prés.**¹

**И впрямь хочу я на мгновенье
От дум глубоких отойти;
На колеснице вдохновенья
Устали в облаках нести**

Меня чудовища-грифоны...
Спустишь, чтоб по земле пройтись.
Пусть завтра стих мой окрыленный
Летит в таинственную высь, –
**Мой друг, ты сердисься, я знаю,
Как быть? Все в зелени вокруг.
Антракт недолгий объявляю, –
Меня уже заждался луг.**²

(Пер. В. Бугаевского)

Вместе с тем, в стихотворениях «Песен улиц и лесов» ярко проявляется демократизация стиля поэта, которая выразилась, как в выборе героев стихотворений – людей из простого народа (пейзан и пейзажок), так и в песенных интонациях, в более обыденной разговорной лексике, которая вкладывается им в уста. Если в предыдущих произведениях Гюго простолюдины часто изъяснялись высокопарным языком, на котором говорили боги, короли, аристократы, то в «Песнях» язык персонажей, а порой и автора, становится более сниженным. В сборнике обыгрываются некоторые просторечные крылатые

¹ Hugo V. Les Chansons des rues et des bois. Paris: Gallimard. 1982. 448 p.

В дальнейшем все стихотворения цитируются по этому изданию.

² Гюго В. Собрание сочинений в 15-ти томах. Т. 12. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1956. Т.12. 564 с.

Все поэтические переводы «Песен улиц и лесов» цитируются по этому изданию.

выражения («*La plus belle feuille du monde/Ne peut donner que ce qu'elle a*» поэма «*L'église*»), сюжеты известных народных песен, автор употребляет простонародную лексику, синтаксис, фольклорные образы.¹

В этой книге стихотворений Гюго отказался от возвышенного александрийского стиха и обратился к более разговорному и демократическому восьми, семи, шестисложному ямбу, часто применял анжамбман, т. е. перенос синтаксического отрезка фразы с одной строки на другую, характерные для поэзии романтиков. Некоторые исследователи видят в этом продолжение поэтической традиции песенной лирики Беранже.²

Как бы предчувствуя упреки критики, Гюго в предисловии к сборнику так объяснял свой замысел:

«В какой-то момент нашей жизни, как бы мы ни были поглощены будущим, стремление оглянуться становится непреодолимым. Наша юность, эта прелестная исчезающая тень, вновь является нам и призывает нас думать о ней. ... Поучительно сравнить начало пути с его концом, свежий гомон утра с мирной тишиной вечера, ранние иллюзии с поздним опытом жизни. ... Почти все в этой книге создано мечтой, и лишь немногое – воспоминаниями».³

Книга «Песни улиц и лесов» явственно распадается на две части. В первой, которую в предисловии поэт называет «Молодость», он отождествляет себя со своим лирическим героем, с восторгом предается воспоминаниям юности, описывает женские прелести, воспекает восторги молодой любви и плотских наслаждений на фоне цветущей природы.

Во второй части, озаглавленной «Мудрость», собраны более серьезные поэмы на философские, гражданские, исторические темы.

Огромное место в этой книге занимают описания природы. Они присутствовали в поэтических произведениях Гюго и прежде. Культ природы, естественных чувств и страстей

¹ См. подробнее: *Charles-Wurtz L., Charles D. Hugo entre Légende et Chansons, la sortie du peuple de sa minorité poétique*. In: *Pour une esthétique de la littérature mineure. Actes du colloque «Littérature majeure et littérature mineure»*. Strasbourg, 16–18 janvier 1997. Pp. 1–16.

² *Трескунов М.С.* Виктор Гюго. Очерк творчества. М.: Государственное издательство юридической литературы. 1961. С. 234.

³ *Hugo V.* Les Chansons des rues et des bois. Paris: Gallimard. 1982. P. 70.

естественного человека, часто неодобрительное отношение к современной цивилизации, унаследованные французскими романтиками от Руссо, были присущи и художественной концепции Виктора Гюго. «У поэта должен быть только один образец – природа, только один руководитель – правда», – подчеркивал он в предисловии к сборнику «Оды и баллады».¹

Однако если во многих предшествующих поэтических сборниках природа представляла великолепным возвышенным фоном для трагических или великих событий, то в первой части «Песен улиц и лесов» мы видим описания простой незатейливой природы, в которой сосуществуют самые разнообразные растения из всех «сословий» растительного мира.

Справедливым представляется утверждение российского исследователя флорообраза во французской литературе С.Г. Горбовской о том, что «в эстетике романтического пантеизма флора и ее отдельные феномены воспринимались и подавались авторами иначе, чем в классицизме и сентиментализме. Флорообразу придавалось теперь особое значение, природа, ландшафт стали объектом пристального наблюдения и попытки разглядеть в них не только внешние детали, но прежде всего глубинный философский смысл, божественное откровение, таинственную сущность мира... Флорообраз становится важнейшим моментом наблюдения, детализируется; на нем сосредоточено внимание автора; он очень скрупулезно описывается; в нем содержится целый синтез значений; он перестает быть условным знаком и превращается в удивительное открытие, тайну, загадку, усложняющую текст своей полисемантической структурой».² В полной мере это наблюдение можно отнести и к книге стихотворений «Песни улиц и лесов».

Образ дуба был интересен и дорог Гюго и нередко возникал в его поэтических и прозаических произведениях. Многообразие значений этого символа сложилось в ходе многовековой истории развития европейской культуры, в произведениях Гюго образ дуба приобретает многозначность и становится одним из способов кодирования авторской интенции.

¹ Цит. по: *Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Собрание текстов*. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 446.

² *Горбовская С.Г.* Флорообраз во французской литературе. СПб.: Изд. Санкт-Петербургского университета. 2017. С. 56–57.

В одном из своих программных произведений – «Предисловии к драме «Кромвель» – Гюго, сравнивая творчество Шекспира с дубом, писал: «Шекспира упрекают в злоупотреблении метафизикой, в злоупотреблении остроумиями, в лишней сцене, в непристойностях, в применении мифологических побрякушек, модных в его время, в экстравагантности, в неясности, в дурном вкусе, в напыщенности, в шороховатости слога. *Дуб, это гигантское дерево, которое мы только что сравнивали с Шекспиром, имеет с ним немало сходства; у него также причудливый вид, узловатые сучья, темная листва, жесткая и грубая кора; но он – дуб.*

И именно по этим причинам он – дуб. Если же вам больше нравится гладкий ствол, прямые ветви, атласные листья – ступайте к бледной березе, к дуплистой бузине, к плакучей иве; но не троньте *великого дуба*. Не бросайте камень в того, кто дает вам тень...».¹ Гюго считал Шекспира величайшим писателем мировой литературы, поэтому не случайно его сравнение именно с дубом, как символом величия, мощи, бессмертия, независимости.

В книге «Песни улиц и лесов» дуб либо вскользь упоминается, либо выступает главным героем поэмы – деревом, вокруг которого организуется ее сюжет, в 28 стихотворениях.

В «Песнях» упоминаются и многие другие растения и деревья: роза, плакучая ива, тростник, граб, боярышник, люцерна, сирень, штокроза – вся цветущая и благоухающая природа, нередко поэт говорит и просто о безымянном, абстрактном дереве, кусте, роще, но дуб занимает совершенно особое место. Такое внимание Гюго к дубу, очевидно, связано с символикой этого дерева в европейской и французской культуре. Универсально образованный поэт не мог не знать этой символики, не удивительно, что архетип дуба со всеми его коннотациями постоянно возникал в его поэмах.

Литературоведческое понятие архетипа заимствованно из аналитической психологии К.Г. Юнга. Он понимается как универсальный прасюжет или праобраз, совокупность древнейших общечеловеческих символов данного культурного сообщества, зафиксированные в мифах и перешедшие из них в литературу и

¹ Цит. по: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Собрание текстов. М.: Издательство Московского университета, 1980. С. 458–459.

искусство. Образ дуба, несомненно, является одним из распространенных в европейской культуре архетипов.¹

В индоевропейской традиции существовал культ дуба, почитавшегося священным деревом, жилищем богов, вратами, через которые божество предстает перед людьми. Он считался мировым деревом, осью, соединяющей верхний и нижний миры. Дуб воплощал в себе силу, мужество, выносливость, долголетие, плодородие, благородство, верность.

В классической древнегреческой и древнеримской мифологии дуб – это священное дерево Зевса и Юпитера. Додонский оракул при храме Зевса в Греции, культ которого существовал до IV в. н.э., совершал прорицания по шелесту листьев священного дуба, журчанию ручья, звону цепочек додонской меди. Поэтому Юпитер Додонский всегда изображался в венке из дубовых листьев. Вечный огонь в храме Весты поддерживался дубовыми поленьями, которые также считались священными. Если дуб поражен молнией, это служило дурным предзнаменованием для древних римлян. Один из персонажей древнегреческой мифологии – Филемон – был превращен Зевсом в дуб и обрел вечную жизнь. Геракл обладал дубовой палицей. Золотое руно висело на ветвях дуба. Древние римляне сажали дуб возле дома для защиты от напастей и вешали на его ветви останки поверженного врага. Герой, совершивший подвиг, увенчивался дубовым венком. Дубовые рощи были местом совершения обрядов, важнейших ритуалов и праздников. В брачных процессиях дубовые листья носили как символ плодородия и фертильности.

Древние кельты почитали божество Эзус в виде дуба, культ которого сохранился до XII–XIII в., а их друиды носили имя «человека дуба». У них дуб символизировал «ось мира», соединяющую мир живых и мертвых предков, силу, мудрость, постоянное возрождение и бессмертие, а желуди – плодородие, фертильность, процветание. Древние галлы так поклонялись дубу, что это дерево было одновременно их храмом и богом, мощный дуб олицетворял их верховное божество.

У христиан дуб – эмблема Христа как силы, стойкости, твердости в вере и добродетели. По преданию крест распятия был сделан из дуба. В тексте Ветхого завета под Мамврийским

¹ См. *Варламова В.Н.* Архетипический образ дерева в художественном тексте. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/arhetipicheskiy-obraz-dereva-v-hudozhestvennom-tekste>. (Дата обращения 15.11.2019).

дубом произошло явление Троицы Аврааму и Саре, в результате чего люди узнали Бога и получили надежду на спасение и вечную жизнь.

Во Франции Людовик Великий отправлял правосудие в тени могучего дуба, в Англии Робин Гуд основал свой лагерь в дубе в Шервудском лесу. В ветвях Вустерского дуба скрывался от врагов будущий английский король Карл II, породив легенду «королевского дуба», в честь которого названо одно из созвездий. Символ долговечности, дуб дал название «дубовой свадьбы», т. е. 80-летия совместной жизни, во французском фольклоре. В республиканском календаре дубом называли второй день месяца флореаля.

Начнем со стихотворений, в которых образ дуба, не является сюжетообразующим.

В стихотворении «Бегство в Солонь» (Fuite en Sologne) мир природы, представляющийся поэту царством гармонии и чистоты, противопоставляется им городскому миру, который изображается как сосредоточие грязи, пороков и безнравственности:

*Paris, morne et farouche,
Pousse des hurlements
Et se tord sous la douche
Des noirs événements.*

Париж – он дышит смрадом,
Рычит он, дик и хмур,
И корчится под градом
Злодейств и авантюр.

Тогда как в природе царят покой и доброта:

*Cette bruyère est douce ;
Ici le ciel est bleu,
L'homme vit, le blé pousse
Dans la bonté de Dieu*

Здесь все по воле бога
Живет, растет, цветет...
И вереска так много,
И ясен небосвод.

(Пер. Н. Вержейской)

Солонь, куда бежит из враждебного города лирический герой, – это во времена Гюго лесной район между Луарой и ее притоком Шер. Природа Солони была знаменита естественными и рукотворными прудами и бескрайними лесами, среди которых выделялись дубовые рощи.

*Les étangs de Sologne
Sont de pâles miroirs.*

Пруды ночной Солони,
Как зеркала, бледны.

Эти леса были по легенде населены мифическими животными, среди которых загадочный «бирет» – эльф-шутник, превращающийся в разных животных, в том числе в единорога.

*J'habite un pays sombre
Plein de rêves profonds.
Les récits de grand-mère
Et les signes de croix
Ont mis une chimère
Charmante dans les bois...*

*L'elfe dans les nymphées
Fait tourner ses fuseaux ;
Ici l'on a des fées
Comme ailleurs des oiseaux.*

Спеши. В таком я месте,
Где сумрак и мечты...

Креста изображенья,
Легенд старинных вязь...
Игра воображенья
С природою слилась.

Здесь эльфы льнут к нимфеям;
В сплетеньях небылиц
Здесь счет потерял феям.
Их больше здесь, чем птиц.

В этом же стихотворении, полном ярких описаний природы, возникает и образ дубов «трепещущих, живых и успокаивающих своей мощью» (*Frémissants et calmants*). Этот образ дубов как бы символизирует девственную природу Франции, милую сердцу поэта, и мифы, предания старины, связанные с ними. Дубы как бы осуществляют здесь связь времен.

Природа почти не предстает враждебной или мрачной в этой книге, как это случилось в предыдущих сборниках его стихотворений. В изящных, идиллических, полных светлой жизни поэмах, появляются фавны, нимфы, феи, эльфы, лесные духи, как бы пришедшие из греко-римской мифологии, в чем некоторые исследователи усматривают литературное влияние идиллий Феокрита и лирических эклог Вергилия¹ или жизнерадостного паганизма Возрождения.²

Действительно, упоминания об Орфее, Вергилии, Теокрите, выдуманном Гюго древнем поэте Пратеринисе (*Pratérynnis*) и других нередко встречаются в его поэмах. Но чаще Гюго отказывается в «Песнях улиц и лесов» от этого классического поэтического наследия, отдавая предпочтение простым пейзажам родной Франции, простодушным и искренним сельским жителям. В стихотворении «Друзья, покончил я с пирами...» (*Ami, j'ai quitté vos fêtes*) он восклицает:

*Ne va pas croire du reste
Que, bucolique et hautain,
J'exige, pour être agreste,
Le vieux champ grec ou latin;*

Но думать вам, друзья, не надо,
Что для буколки моей
Нужна мне древняя Эллада
Иль римский домик средь полей.

(Пер. Вс. Рождественского)

Обращение Гюго к образу дуба в разных стихотворениях объясняется разными эстетическими задачами. Так, поэма

¹ *Трескунов М.* Комментарии. В кн: Гюго В. Собрание соч. в 15-ти томах. Т. 12. М., 1956. С. 121.

² *Gaudon J.* Préface. In: Hugo V. Les chansons des rues et des bois. Paris: Gallimard, 1982. P. 12.

«Воспоминание о войнах прежних лет» (*Souvenirs des vieilles guerres*) навеяна, вероятно, битвой при Ноайоне (1521) (в тексте упоминаются леса Наварры и Памплон), в которой франко-наваррская армия была разбита испанцами. Гюго, знаток и любитель истории, использует в своем стихотворении этот исторический эпизод только для того, чтобы показать трагическую сторону войны: гибель старого командира французского отряда на чужбине. Поэтому старые дубы (*De grands vieux chênes étaient là* – Там были старые огромные дубы), под которыми он был похоронен, (кроме того, что они были элементами испанского пейзажа) как бы воплощают стойкость, терпение, верность долгу старого командира и провожают его в мир иной. Ведь они воспринимались как ось, соединяющая мир живых и мертвых.

В близком по идее и содержанию стихотворении «Шесть тысяч лет...» Гюго, противник войн, в пацифистском духе клеймит воинственность народов, которые на протяжении всей истории человечества вели бесконечные войны, ненавидя друг друга только за то, что они разные:

*Aucun peuple ne tolère
Qu'un autre vive à côté ;
Et l'on souffle la colère
Dans notre imbécillité.*

*Celui-ci, je le supprime
Et m'en vais, le cœur serein,
Puisqu'il a commis le crime
De naître à droite du Rhin.*

Народы ведь не терпят, чтобы
Сосед под боком жил. Куда!
Так нашу глупость ядом злобы
Раздуть стараются всегда.

И этого без сожаленья
Легко прикончить я могу:
Ведь он родился – преступленье!
На правом рейнском берегу...

(Пер. Л. Пеньковского)

Смертям, крови, горю, приносимым войной, он противопоставляет мир и покой, царящий в природе. Символом мира и покоя, вечности жизни становится в этой поэме именно дубовая роща:

On pourrait boire aux fontaines,
Prier dans l'ombre à genoux,
Aimer, songer sous les chênes.

Казалось бы, милей и проще
Припасть к прохладному ключу,
Любить, мечтать в дубовой роще...

Стоит заметить, что дубы в поэмах Гюго всегда старые, мощные, мудрые, ни в одном стихотворении не появляется описание молодого дубка.

В проникнутом грустью стихотворении «Уходи!» – мне строго...» (*Va-t'en, me dit la bise*) образ скрюченных почерневших ветвей дуба на фоне осеннего неба передает душевное состояние поэта, уже давно живущего в изгнании, оставшегося в это время без своей семьи. Поэт описывает позднюю осень, но в описание природы прорываются строки «меня гонят отовсюду» (*On me congédie partout, sur tous les tons*), «конец комедии» (*Fin de la comédie*), «моя песня изгнана» (*Ma chanson est chassée*). Образ одинокого старого мощного дуба, покинутого всеми, который ассоциируется с лирическим героем стихотворения, тонко передает чувство одиночества, которое тяготит поэта:

*Grêle et vent. La ramée
Tord ses bras rabougris ;*

Град. Оцепенелый
Неподвижен дуб.

(Пер. Э. Лунецкой)

Настроение стихотворения не очень характерно для сборника «Песни улиц и лесов», но не случайно, сам поэт подчеркивал в предисловии, что передает в своих поэмах не только счастливые воспоминания молодости, но и, во второй части книги, печальные думы старости. «Это печальное и назидательное

зрелище – столкновение в одном человеке двух возрастов – того, которым начинается бытие, с тем, которым оно завершается; первый верит в жизнь, второй – в смерть».¹

Совершенное иное по тональности стихотворение «Комедия в листьях». В нем предстает совсем другой дуб – дуб, который апрель выкрасил зеленой краской (*un chêne qu'avril vient de repeindre en vert*), дающий ранней весной прибежище пичугам, которые вьют гнезда в его ветвях, щебечут, радуются жизни, и вместе с ними радуется мать-природа. Дуб выступает здесь как один из символов вечно обновляющейся жизни.

Фривольное стихотворение «Беги из Эдема падших ангелов», шутивно предостерегающее от любовных сетей, которые расставлены ловкими девами, также заканчивается описанием прекрасной природы, где вольно растут дубы: «веселая весна волнует исполинские дубы, трава смеется, леса радуются» (*le gai printemps fait frissonner les vastes chênes, l'herbe rit, les bois sont contents*). Возможно, упоминание в этой поэме именно дубов навеяно тем, что древнеримские брачные обряды были связаны с дубовыми листьями.

Дуб у Гюго часто становится свидетелем и покровителем любовных утех. В стихотворении «Падающие звезды» (*Les étoiles filantes* (II)) он призывает возлюбленную отправиться на лоно цветущей природы, где все дышит любовью:

*À la face des mystères,
Crions que nous nous aimons !
Les grands chênes solitaires
Y consentent sur les monts*

В лицо тайне прокричим,
Что мы любим друг друга,
И большие одинокие дубы
На горах с нами согласятся.

Таковыми же покровителями молодых красавиц и их возлюбленных выступают дубы в стихотворении «Десять женщин» (*Dizain de femmes*). Поэт говорит о ласке старых ворчливых дубов (*les caresses des grands vieux chênes boudeurs*), заботливо прикрывающих их своими ветвями.

¹ Hugo V. Les Chansons des rues et des bois. Paris: Gallimard. 1982. P. 70.

В некоторых стихотворениях Гюго наделяет человеческими чувствами и мыслями растения, птиц и животных. Так, в поэме «Чрезмерно счастливые» (*Les trop heureux*) этот антропоморфизм проявляется в том, что все в природе завидует счастью влюбленных в момент их свидания:

*Ce bonheur rend les fleurs jalouses
Et les grands chênes envieux,*

Такому счастью дуб огромный
Завидует; смятенье чувств
Оно несет лилее скромной

(Пер. Л. Пеньковского)

Такой же антропоморфизм можно увидеть в поэме «Медон», в которой старый дуб ведет диалог с лирическим героем. При этом персонаж дуба наделен образованностью и чувством юмора.

*Un vieux chêne était là ; sa tige
Eût orné le seuil d'un palais.
– Le curé de Meudon ? Lui dis-je.
L'arbre me dit : – C'est Rabelais
Стоял там старый дуб, и ствол его
Украсть мог любой дворец
Это кюре из Медона, – был вопрос.
Но он мне отвечал: Это Рабле.*

В упоминавшемся уже стихотворении «Бегство в Солонь» дуб также вступает в разговор с поэтом: – *Ami, dit la ramée, il fait jour maintenant. (Друг, – говорит ветвь. – Уже светло).*

Ассоциативная связь образа дуба с Шекспиром возникает в поэме «Орфей в лесу Каистр» (*Orphée, au bois du Caustre*) (в греческой мифологии Каистр – речной бог. А в «Илиаде» Гомера Каистром названа река, протекавшая в Лидии). В этой поэме Гюго описывает древних и современных ему поэтов от Эсхила, Плиния, Данте до Мольера и Андре Шенье, разыскивающих в природе любовь, каждый в своей художественной манере, которая ассоциируется Гюго с различными растениями. Величественный дуб становится у Гюго как бы постоянным эпитетом к творчеству Шекспира, который, подобно дубу,

представляется ему одной из величайших вершин мировой литературы и о котором он говорит:

*Shakespeare, aux aguets derrière
Le chêne aux rameaux dormants,
Entendait dans la clairière
De vagues trépignements.*

Таясь за дубом
С уснувшими ветвями,
Шекспир услышал на поляне
Их легкие шаги.

Если в названных поэмах дуб выступал эпизодическим персонажем, мимолетным образом, то в «Праздновании 14 июля в лесу» (*Célébration du 14 juillet dans la forêt*) он стал главным действующим лицом.

Анализируя это стихотворение, не надо забывать, что во времена Второй империи 14 июля не было национальным праздником, Наполеон Маленький (прозвище, данное ему Гюго в одном из политических памфлетов и вошедшее в историю) объявил праздником 15 июля (а во Второй республике отмечалось 22 сентября), но оппозиция его режиму праздновала начало Великой французской революции именно 14 июля нелегально. Позже, уже вернувшись из эмиграции, 3 июля 1880 г. Гюго произнес пламенную речь в Сенате в поддержку возвращения 14 июля, дня взятия Бастилии, как национального праздника.¹

Поэма «Празднование 14 июля в лесу» была опубликована в сборнике с подзаголовком «Свобода, равенство, братство». Празднование дня взятия Бастилии, символа произвола и тирании, простым лесным народом: деревьями, цветами, птицами, насекомыми – это аллегория праздника оппозиции режиму Наполеона III, к которой принадлежал и сам Гюго.

В этом произведении актуализирован целый комплекс символических значений дуба. Дуб, названный в стихотворении «гражданским деревом» (*arbre civique*), символизирует

¹ См.: Le 14 juillet par Victor Hugo (Troisième discours au Sénat pour l'amnistie. Séance du 3 juillet 1880). [Электронный ресурс]. URL: <http://moicani.over-blog.com/2014/07/le-14-juillet-par-victor-hugo-troisieme-discours-au-senat-pour-l-amnistie-seance-du-3-juillet-1880.html>. (Дата обращения: 15.11.2019).

глубокое значение идей Французской революции для феодальной Франции (*la forêt sombre*). Это подчеркивается метафорой:

*Le chêne aux rameaux sans nombre,
Mystérieux point d'appui
De toute la forêt sombre !*

Сегодня этот дуб шумящий –
Таинственная леса ось,
Опора всей дремучей чащи!

(Пер. Вс. Рождественского)

Называя дуб «таинственной точкой опоры» (*mystérieux point d'appui*), Гюго, возможно, имеет в виду «ось мира», которой считался дуб, вратами общения с Богом.

Гюго, одухотворенный идеями республиканского эгалитаризма, воспеваает 14 июля как день освобождения: в этот день воспряла свобода (*La liberté s'éveillait*) и народ Парижа разрушил Бастилию как символ прежней власти:

*C'est le quatorze juillet.
À pareil jour, sur la terre
La liberté s'éveillait
Et riait dans le tonnerre.*

*Peuple, à pareil jour râlait
Le passé, ce noir pirate ;
Paris prenait au collet
La Bastille scélérate.*

Четырнадцатое! Родной Народный праздник! Сердце бьется,
Свобода сон стряхнула свой,
В громах ликующих смеется.

В такой же день из недр возник
Народный гнев, расправив крылья;
Париж потрянул за воротник
Бастилию, гнездо насилия;

Дуб, как человек (персонификация), благодарит Бога за освобождение:

*Le chêne au Dieu qui nous crée
Envoie un frisson d'amour,
Et rit à l'aube sacrée*

Дуб к небу шлет листвы волненье
И всей душой, раскинув тень,
Зари приветствует рожденье.

Он вспоминает о днях революции, когда его ветвями украшали народную победу (аллюзия на обычай украшать дубовыми ветвями и листьями славные праздники и обряды):

*Il se souvient, tout joyeux,
Comme on lui prenait ses branches !
L'âme humaine dans les cieux,
Fière, ouvrait ses ailes blanches.*

О тех он вспоминает днях,
Когда венки дарил народу,
Когда, как птица в небесах,
Душа летела на свободу.

Прибегая к разным символическим значениям образа дуба, Гюго называет дуб галлом, греком, римлянином, которые были свободными гражданами, сравнивает его с древнегреческим воином Эпаминодом и генералом Французской революции Гошем. Таким образом, дуб символизирует военную мощь, верность идеалам свободы и республики. Он выступает аллегорией самой Французской революции, которая занимает огромное место в творчестве Гюго.

*Car le vieux chêne est gaulois :
Il hait la nuit et le cloître ;
Il ne sait pas d'autres lois
Que d'être grand et de croître.*

*Il est grec, il est romain ;
Sa cime monte, âpre et noire,
Au-dessus du genre humain
Dans une lueur de gloire.*

Дуб кровью Галлии вскормлен,
Он ненавистью к ночи дышит,
И для него один закон –
Могучим быть, расти все выше.

Он грек, он римлянин.
Разлет Его вершины величавой
Над человечеством встает
В сиянье доблести и славы.

Гюго именует дуб патриархом леса, воплощением мудрости, соединением прошлого и будущего, нескончаемости жизни природы:

*Il est le vieillard des bois ;
Il a, richesse de l'âge,
Dans sa racine Autrefois,
Et Demain dans son feuillage*

Дуб – патриарх лесов родных
– Хранит и в старости глубокой:
Прошедшее – в корнях своих,
Грядущее – в листве широкой.

Величественный дуб, который приветствует поэта в лесу, провозглашает верховенство народа: «народ – это восток» (*un peuple est un orient*), образ Востока в Библии означает бога, мудрость, источник света, истинный путь.

Очень характерна концовка стихотворения. В последних строфах поэт отказывается от высокопарной риторики, стилистика стихотворения меняется, он живо описывает цветы, кусты, птиц, насекомых, которые радостно и наивно празднуют 14 июля и поздравляют юбиляра:

*Et ce doux monde charmant,
Heureux sous le ciel prospère,
Épanoui, dit gaiement :
C'est la fête du grand-père.*

Весь этот дивный мир кругом
Исполнен счастья, вдохновенья,

Он каждым говорит листком:
«У деда праздник, день рожденья!»

В конце стихотворения дуб превращается в доброго, любимого всеми деда.

Таким образом, символический образ дуба в стихотворении «Праздновании 14 июля в лесу» теснейшим образом связан с разными гранями его архетипа и раскрывает авторскую интенцию.

Интересно, что 14 июля 1870 г. в своем имении Отвиль хаус на острове Гернси Гюго посадил дуб, который назвал «Соединенные Штаты Европы». Как известно, на Третьем конгрессе мира в Париже (1849 г.) поэт выступил с проектом Соединенных Штатов Европы, в котором предложил новое устройство объединенной Европы. Своему дубу «Соединенные Штаты Европы» он посвятил поэму «Изгнанникам» (*Aux proscrits*), в которой патетическим слогом предрекает обновление Европы и человечества. Очень характерны эпитеты, которые прилагаются в этом стихотворении к образу дуба: «дерево-вселенная, дерево-город, дерево-человек» (*l'arbre univers, l'arbre cité, l'arbre homme*). Поэт сравнивает могучее дерево с «ростом (= прогрессом) рода человеческого» (*Figurant par sa feuille et sa taille et sa forme la croissance du genre humain*) и слышит в шелесте его ветвей республиканское «дыхание Рима и великий гимн Парижа» (*le grand soupir de Rome et le grand hymne de Paris*). Посаженному им дубу Гюго предрекает: «Пусть он живет! Пусть он будет один и пусть он будет бесчислен! Как народ и как Бог!» (*Qu'il vive! Qu'il soit un et qu'il soit innombrable comme le peuple et comme Dieu!*). В образ дуба в этой поэме, написанной в жанре гражданской лирики, вкладывается целый комплекс символов, он олицетворяет Народ, Бога, Свободу, Прогресс, Демократию и Революцию – священные для поэта понятия. Эта более поздняя поэма развивает и дополняет символические значения дуба из стихотворения «Празднование 14 июля в лесу».

В другом образе предстает дуб в цикле «Дуб из разоренного парка» (*Le chêne du parc détruit*), включающий восемь поэм. Гюго прибегает к своеобразному романтическому приему построения сюжета: вековой дуб, растущий в заброшенном королевском парке, переживает нескольких исторических эпох и

рассказывает об увиденных событиях. Дуб выступает как хранитель истории. Речь идет, по-видимому, о королевском замке Марли, построенном Людовиком XIV в качестве личной резиденции для приема близких друзей. Упоминание об этом есть в первом стихотворении: «Знатный вельможа и дуб, я был на всех Марли» (*Comme grand seigneur et chêne, / J'étais de tous les Marlys*). Словом «Марли» обозначался не только сам замок, но и каждый приезд короля в него. Приглашение в Марли считалось величайшей честью для придворных. Во времена Первой империи замок был разрушен, парк пришел в запустение, но во второй половине XIX в. возникла мода на старину, некоторые театральные деятели (Викторьен Сарду, Александр Дюма-сын, с которыми Гюго был знаком и вел переписку) поселились в этом месте и пытались возродить его былую славу. Знаменитый дуб, посаженный в 1668 г. и заставший Людовика XIV, до сих пор растет недалеко от дворца Гран Трианон. Этот великан достигает 36 м в высоту и 5 м в обхвате.¹ Возможно, эта информация и послужила толчком для размышлений Гюго и написания поэмы «Дуб из разоренного парка», а растущий и поныне дуб (поистине связь времен) стал прототипом главного героя поэмы.

Главный герой – дуб-рассказчик – выступает не бесстрастным свидетелем, он наделен душой, чувствами, наблюдательностью и определенной точкой зрения. В соответствии с теорией нарратологии, он – антропоморфный нарратор². Вместе с тем, он не просто рупор, призванный передавать идеи автора, он живет не только событиями человеческой жизни; он – часть растительного мира, он сохраняет все природные свойства дерева, как любое дерево, страдает от холода зимой, радуется наступлению весны.

*L'hiver froid est sans rosée;
Mais, quand vient avril vermeil,
Je sens la molle pesée
Du printemps sur mon sommeil.*

¹ Les « arbres admirables » du domaine de Versailles. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chateauversailles.fr/actualites/vie-domaine/arbres-admirables#un-patrimoine-de-seve-et-de-bois> (Дата обращения: 15.11.2019).

² Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 70–72.

Зима приносит сон глубокий,
Но лишь придет апрель,
Опять весны розовощекой
Я ощущаю хмель.

(Пер. Э. Линецкой)

Он чувствует родство со всеми большими и малыми существами природы, ощущает полноту жизни, постоянное обновление природы, вечность жизни:

*J'assiste au germe, à la sève,
Aux nids où s'ouvrent des yeux,
À tout cet immense rêve
De l'hymen mystérieux.*

Я вижу сев и прорастанье,
Я вижу жизнь в зерне
И тайну бракосочетанья
В глубокой тишине.

Поэма начинается с описания дубом жизни королевской четы и придворных, когда «Людовик Великий был и солнцем и Богом» (*Le grand Louis, c'était l'astre; Dieu, c'était le grand Louis*), и вначале он причисляет себя к придворному миру, поэтому в его речах звучит презрение к простому люду, как в человеческом мире, так и в растительном:

*L'agriculture est abjecte,
L'herbe est vile, et vous saurez
Qu'un arbre qui se respecte
Tient à distance les prés*

Ничтожны и презренны нивы,
А луг нечист и груб.
Их должен избегать брезгливо
Почтенный, старый дуб.

Вместе с тем, дуб высмеивает пороки (пресмыкательство, лживость, трусость, подлость) куртизанов. Не чуждый искусству, он наблюдает и иронично характеризует придворных поэтов той эпохи:

*Bossuet était fort pleutre,
Racine inclinait son vers ;
Corneille seul, sous son feutre,
Regardait Dieu de travers.....
La Fontaine offrait ses fables;*

Сгибался Боссюэ понуро,
Стихами льстил Расин,
Глядеть порой на бога хмуро
Умел Корнель один...
Нередко Лафонтен в аллее
Свои стихи читал.

Он упоминает десятки имен придворных, политических деятелей, музыкантов, танцоров, садовников, клерикалов, называет множество событий, таким образом, из его элегического повествования возникает картина царствования Людовика XIV и Людовика XV. Когда наступает 1789 год, дуб приветствует крушение феодального мира как освобождение людей и природы, теперь все его симпатии на стороне простолюдинов, он радуется Свободе и все в природе разделяет его радость. Лес выступает метафорой простого народа.

*Je suis, sous le ciel qui brille,
Pour la reprise des droits
De la forêt sur la grille,
Et des peuples sur les rois*

Под небом, дышащим отрадой,
Хочу, чтоб сгинул гнет,
Чтоб не стеснен был лес оградой
И королем – народ.

Образ заброшенного сада вырастает в этой поэме в аллегорию нового послереволюционного времени и, вероятно, нового романтического искусства.

В уста дуба Гюго вкладывает свое философское понимание жизни и природы. Своеобразный пантеизм Гюго заключался в идее единства мироздания, созданного Богом, который понимался как бесконечная творческая сила вселенной. Хотя человек и является венцом творения, все в природе: люди, животные,

растения – божьи создания и равны между собой и перед Создателем. Все они, и бесконечно малые, и великие, – проявления мировой души.¹

*Plus de caste. Un ver me touche,
L'hysope aime mon orteil.
Je suis l'égal de la mouche,
Étant l'égal du soleil.*

Исчезли касты. По дорожке
Червяк ползет ко мне.
Я равным стал и малой мошке,
И солнцу в вышине.

Человеческий социум отождествляется им с миром природы, где все равны. Яркое проявление этого поэт наблюдает в растительном мире. Подобные мысли он высказывает и во многих других стихотворениях («Равенство», «Празднование 14 июля в лесу», «Бегство в Солонь», «Изгнанникам» и др.).

Таким образом, анализ «Песен улиц и лесов» показывает, как в полисемантическом образе дуба реализовались разные коннотации его архетипа. Метафоры, аллюзии, персонификация, аллегии, связанные Гюго с образом дуба, позволяют увидеть глубинные содержательные стороны его поэм, понять его философскую концепцию, трактовку исторических событий, человеческих отношений. В символическом изображении представителей растительного мира и дуба, в частности, ярко проявляется романтическая трактовка природы в творчестве Гюго, нашедшая новое воплощение в сборнике стихотворений «Песни улиц и лесов».

Литература

1. *Артемяева И.Н.* Валлес и Гюго // Вестник Ленинградского университета. Серия истории, языка и литературы. 1987. № 3. С. 48–54.
2. *Варламова В.Н.* Архетипический образ дерева в художественном тексте. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/arhetipicheskiy-obraz-dereva-v-hudozhestvennom-tekste>. (Дата обращения: 13.11.2019).
3. *Горбовская С.Г.* Флорообраз во французской литературе. СПб.: Изд. Санкт-Петербургского университета, 2017. 276 с.

¹ *Aguettant L.* Victor Hugo poète de la nature. Paris: Harmattan. 2000. P. 455.

4. *Гюго В.* Собрание сочинений в 15-ти томах. Т. 12. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. 564 с.
5. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Собрание текстов. М.: Издательство Московского университета, 1980. 638 с.
6. *Трескунов М.С.* Виктор Гюго. Очерк творчества. М.: Государственное издательство юридической литературы, 1961. 474 с.
7. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
8. *Aguettant L.* Victor Hugo poète de la nature. Paris: Harmattan. 2000. P. 455.
9. *Charles-Wurtz L., Charles D.* Hugo entre Légende et Chansons, la sortie du peuple de sa minorité poétique. In : Pour une esthétique de la littérature mineure. Actes du colloque « Littérature majeure et littérature mineure ». Strasbourg, 16–18 janvier 1997. Pp. 1–16.
10. *Gaudon J.* Préface. In: Hugo V. Les chansons des rues et des bois. Paris: Gallimard, 1982. P. 3–19.
11. *Hugo V.* Le 14 Juillet. Troisième discours au Sénat pour l'amnistie. Séance du 3 juillet 1880. [Электронный ресурс]. URL: <http://moicani.over-blog.com/2014/07/le-14-juillet-par-victor-hugo-troisieme-discours-au-senat-pour-l-amnistie-seance-du-3-juillet-1880.html>. (Дата обращения: 15.11.2019).
12. *Hugo V.* Les Chansons des rues et des bois. Paris: Gallimard. 1982. 448 p.
13. *Laster A.* Hugo, cet empereur de notre décadence littéraire. In: Romantisme / Revue du dix-neuvième siècle, 1983. № 42. P. 91–101.
14. Les «arbres admirables» du domaine de Versailles. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.chateauversailles.fr/actualites/vie-domaine/arbres-admirables#un-patrimoine-de-seve-et-de-bois>. (Дата обращения: 15.11.2019).
15. *Seerbacher J.* La polémique chez Victor Hugo. In: Cahiers de l'association internationale des études françaises. 1979, №31. P.207-222
16. *Vallès J.* Oeuvres. Paris: Gallimard, 1975. Т. 1. P. 568.

С.А. Мирошниченко

Отображение ландшафта в поэтическом тексте Шарля-Юбера Мильвуа «Падение листьев»

Обратимся к французской романтической поэзии XIX в., которая интересна своим живописанием. В ней слиты, по словам Т.В.Соколовой, эмоции, мысли, которые по своей философии чрезвычайно глубоки¹. Поэт Шарль-Юбер Мильвуа (Charles-Hubert Millevoüe, 1782–1816) является ярким представителем данного течения. Однако, в настоящее время имя этого поэта незаслуженно забыто, несмотря на то, что в XIX в. его

¹ *Соколова Т.В.* От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. 306 с.

поэзия и именно стихотворение «Падение листьев» привлекали внимание таких русских поэтов-переводчиков, как: М.В.Милонов, Е.А.Баратынский, К.Н.Батюшков и др.

Это одно из наиболее известных лирических произведений автора, который являлся уроженцем северной Франции. Однако, в поэтическом тексте он воспекает виды сельской местности, характерные не только для этой географической части страны. В нём отображено несколько видов ландшафта согласно основному принципу лесопаркового искусства в эпоху романтизма: неожиданная смена пейзажей. Неожиданность – такова рекомендация садоводов эпохи романтизма для создания парковой зоны: смена ландшафта представляет собой путешествие по разным местам в своей стране или даже по другим странам, что должно вызывать, безусловно, различные эмоции у посетителя либо сада, либо лесопарка.

Возможно, именно поэтому автор смешивает виды климата: морской, субтропический и тропический, и климат, характерный для севера Франции. В поэтическом тексте встречается полное несоответствие климату северной части Франции, которая формально используется для описания природы.

В предложении «Je meurs! De leur froide haleine M'ont touché les sombres autans» мы читаем слово «autans»¹. Эта лексическая единица обозначает тёплый, иногда горячий сухой южный ветер, который сходит с гор в долину и дует с большой силой. Фён, как его называют ещё, во Франции наблюдается только во французских Альпах. В стихотворении же происходит метаморфоза: тёплый ветер обдувает «холодным дыханием» умирающего. Не напрасно поэт использует название этого ветра, так как он является очень часто причиной болезни людей. Безусловно, на севере Франции такого ветра не бывает. Фён характерен для южного климата и южно-восточного региона. Фёны могут приносить благоприятные погодные условия (сухой воздух, солнечные дни, свойственные «бабьему лету»), но могут и негативно влиять на здоровье людей: в стихотворении представлен большой молодой человек.

Типичным пейзажем в родном краю автора являются дубовые рощи, что отражено художником слова в поэтическом тексте. И рельеф, и растительный мир, и животный мир, все

¹ *Bernard D.* Mille et cent ans de poésie française de la séquence de Sainte-Eulalie à Jean Genet / Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1991. P. 886.

пейзажные зарисовки в художественном тексте несут большую эмоциональную нагрузку. Ландшафты, описанные поэтом в стихотворении, крайне притягательны и интересны своим описанием.

Одним из пейзажей является «бокаж» с «живыми изгородями», кустарниками и рошицами. Бокажный ландшафт обычно распространён в морских климатических условиях. В переводе с французского языка лексическая единица «bosage» означает «поля, окаймлённые лесными полосами» или «лесок». Но это не естественные леса, а посаженные человеком. Также можно перевести данную лексическую единицу, как «роща, рошица». Тогда слово используется в устаревшем значении, что придаёт большую лиричность стихотворению.

На первый взгляд, в пейзаже, описанном в стихотворении, нет ничего странного и необычного: не бросается в глаза описание – несоответствие северной природе Франции. Однако, при более тщательном прочтении текста, следует отметить смешение древесных пород: одной из экзотичных для этих мест пород дерева является кипарис, в пейзаже присутствует традиционное для севера дерево – дуб, а также виноградники, которых нет в северной части страны. Смешение видов растительности, описанных в стихотворении, не свойственно северу Франции. Безусловно, автор, таким образом, воссоздает пространственную художественную символическую реальность. Именно таким предстаёт мир в видении автора поэтического текста.

Следует констатировать, что в изображении Ш.-Ю. Мильвуа все элементы пейзажа, все объекты ландшафта представляют собой целостную структуру. Ландшафты, используемые в стихотворении, вписываются в контекст романтической традиции. Автор олицетворяет, очеловечивает объекты лесного ландшафта. Не случайно и увядание природы осенью увязано с болезнью и смертью главного героя. Наблюдается определённая закономерность в описании, как состояния природы, так и состояния здоровья юноши, что также соответствует принципам романтизма.

Лес в поэтическом тексте – это живое существо, который любим нашим героем с детства. Для него это друг, с которым он может поделиться своими мыслями, своими сомнениями, своими горестями. Однако, для читателя сам лес, где умирает наш герой, представляется чем-то мрачным и враждебным. Герой одинок, у него утрачена связь с внешним миром, с обществом,

когда он оказывается в диком лесу в силу своего страдания и неверия в лучшее будущее.

У нашего юного героя нет друзей среди людей, но как и лес, так и кипарис тоже является его другом. Кипарис словно осуждает нашего героя за мысль о смерти: он ещё так молод: молодым не свойственно думать о смерти. Дерево протягивает ему свои ветви словно руки. Возможно, он пытается укрыть его от всех несчастий. А бедному юноше слишком одинокому только кажется, что кипарис ему предсказывает близкую кончину.

Автор очеловечивает образ кипариса. Кипарис является с давних пор не только символом вечной жизни, что отмечает поэт в стихотворении «l'éternel sursés», юности, выносливости, грации, но и символом печали и скорби, страха смерти. Кипарис слышит жалобы больного и понимает, что тот действительно умирает. Оттого он скорбит, и ветви его, «ses longs rameaux», словно ветви плачущей ивы, склоняются над юношей и создаётся впечатление, что *райское* дерево оплакивает раннюю смерть юноши. Ветви кипариса опускаются от бессилия, так как он ничем не может помочь своему юному другу.

В Ветхом Завете упоминается кипарис в числе райских деревьев. Это дерево растёт в райском саду, а для украшения Иерусалимского храма, представлявшего образ рая, использовалось несколько видов древесины, в том числе древесина кипариса¹. Может быть, таким образом, автор хочет приблизить героя к раю: ведь он слишком молод, чтобы иметь какие-то грехи.

Кипарис произрастает обычно в горных хвойных, сосновых и смешанных лесах. В стихотворении французского поэта XIX в. Ш.-Ю. Мильвуа «Падение листьев» действие происходит в осеннем лесу, земля которого усеяна сухими ветками и листьями. Символом скоротечности жизни является падающий осенний лист. Наш герой тоже, как осенний листок, утрачивает связь с «деревом», то есть с друзьями, домом, любимой девушкой, матерью, которая его обожает. Предметная деталь – осенний листок – соотносится с психологическим состоянием героя – скорбь, печаль, меланхолия. Похоронили молодого человека, безвременно отошедшего в мир иной, под дубом «Sous

¹ Прообразы честного древа креста. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://pravoslavie.ru/36582.html>.

le chêne on creusa sa tombe...»¹, и установили ему памятник: «la pierre isolée». По традиции романтизма среди дикого леса, в тени вековых деревьев, в данном случае, под дубом, устраивали памятники умершим близким людям. Дуб является символом душевной и физической силы, а также долголетия. Таким образом, поэт, используя *антитезу*, усиливает трагичность существования человека: долголетие дуба и скоротечность жизни юноши.

Автор чрезвычайно колоритно рисует осенний пейзаж, увядающую природу. Цвет является в стихотворении тем выразительным средством, который способен передать мировосприятие героя. Поэт следует традиции эпохи романтизма, когда цветовая гамма как самостоятельный объект изображения приобретает большое значение, но в это же самое время считалось неприемлемым употреблять прилагательные, обозначающие точный цвет. В тексте французского поэта Ш.-Ю. Мильвуа не встречается, например, прилагательное «жёлтый», но есть глагол «jaunir» (желтеть). Жёлтый цвет, безусловно, подразумевается, так как действие стихотворения происходит осенью. С помощью оттенка данного цвета автором передаются грустные переживания героя.

Поэт пытается передать оттенки осени: «le deuil» (траур). Такая лексика, как «sombre» (мрачный или концентрация какого-либо цвета), «de la dérouille» (сухие ветки или сухие листья), «la feuille qui tombe» (падающий лист) даёт чёткое представление о цвете, который не называется, но представляется: либо жёлтый, либо красный, либо коричневый².

В своём поэтическом произведении «Падение листьев» автор использовал принцип романтической поэзии, касающийся взаимосвязи внутреннего мира человека и дикой природы. В XIX в. в эпоху романтизма поэты проникаются философскими идеями того времени. Поэт создаёт обобщённый портрет, а не конкретный, что наводит читателя на определённую философскую проблему.

В это время природа становится выражением внутренней жизни человека. Часто в поэтических произведениях используются элементы дикой природы, которые свидетельствуют

¹ Bernard D. Mille et cent ans de poésie française de la séquence de Sainte-Eulalie à Jean Genet. P. 887.

² Там же, p. 886–887.

о мимолетности, быстротечности человеческой жизни, а также символы, которые в поэзии отражают чувства персонажей, их настроение. Душевным состоянием человека в эпоху романтизма становится меланхолия, которая становится фоном во многих произведениях поэтов – романтиков.

Меланхолия происходит от осознания ограниченности возможностей человека и, как правило, связана с таким временем суток, как вечер, и с определенным временем года, таким как осень. Дикий лес с его тенистыми местами словно превращается в меланхолический сад после публикации работ по садоводству немецкого поэта К. Гирфельда, получивших большую популярность. Он описывает устройство таких садов и выступает против всяческих лужаек, бугров, покрытых светлой зеленью, против красивых цветов, водных бассейнов. Ничего светлого, весёлого не должно быть ни в садах, ни в лесах. Места для отдыха должны быть посвящены уединению, отдохновению, размышлению, а для этого везде должна царить тишина. Незаметно для глаза, что говорит о большом таланте садоводов, использующих цветовые и структурные сочетания растительности, создаются определённые эмоциональные состояния *«Деревьям и кустарникам надлежит быть с густым, а притом темным и печальным листом, как, например: конским каштановым деревьям, простым ольхам, американским черным липам, тисовым деревьям, бальзамным тополям и прочим тому подобным... Под мраком и тению таковых групп и роцей и лесов, да извивает меланхолический сад... свои дорожки... Длинные ходы, осаженные высокими и тенистыми деревьями с густым между ними кустарником, умножающим священную темноту, в сем месте обитающую весьма к такому саду приличны: потому, что они возбуждают душу к важным и глубоким размышлениям»*¹. Поэт предлагал организовывать такие сады повсеместно. Романтическая традиция устройства садов и лесов пронизывает всё стихотворение Ш.-Ю. Мильвуа и с этой целью автор использует художественные средства.

Ландшафты, которые описываются поэтом, на самом деле, являются вымышленными, придуманными самим автором. В лесу (а не в саду) имеется тёмная аллея: «Mais si mon amante

¹ Лихачёв Д.С. О садах. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ksana-k.narod.ru/Book/3tom/3/garten/index.htm>.

voilée Au détour de **la sombre allée** [2, с. 886]. Эта аллея недаром представлена тёмной. Это дорога, по которой герой уходит из светлого, радостного мира в другой: тёмный, окутанный тайной и скорбью.

В один из видов ландшафта включена долина «Et le pâtre de **la vallée** troubla seul du bruit de ses pas Le silence du mausolée»¹. Имеются также склоны с виноградниками «**le pampre des coteaux**»². Юный герой говорит о траве на весеннем лугу «**l'herbe de la prairie**»³. Автор описывает осенний природный пейзаж с соловьём, который не поёт, и голый лес: «**Le bocage** était sans mystère, **Le rossignol** était sans voix»⁴. Конечно, осенью соловей не может петь, а леса оголились: стоят без зелени и листвы, и для автора такой лес не представляет какой-либо тайны, загадки.

Поэтическая лексика формирует текст любого стихотворения. В произведении Ш.-Ю. Мильвуа используемые лексические единицы навевают определённую эмоциональную настроенность, в них мало конкретики, что свойственно романтизму в литературе. «... в садах и парках получило огромное значение само слово: не значение слова, не сами идеи, понятия, а слово во всей его наглядности, многозначности и ассоциативной силе»⁵. Для художественной литературы, а тем более для романтизма, свойственны разнообразные художественные средства, такие, как: персонификация (см. выше), эвфемизмы, символы, что наглядно проявляется в лирическом поэтическом тексте Ш.-Ю. Мильвуа.

В художественном тексте имеется большое количество *символов*. Во французской литературе соловей, например, символизирует восторженность любви. Однако в тексте соловей не поёт. Нет разделённой любви, нет и желания жить у нашего героя. Предсказание оракула должно сбыться до весны: наш герой умрёт от болезни, бессилия, страданий. Осенний лес символизирует край, откуда невозможно вернуться живым и где молодого человека ждёт смерть. Символичен и сам заголовок поэтического текста. «**Падение листьев**» – это осень, увядание природы. Осень означает физическую смерть, как природы, так

¹ Bernard D. Mille et cent ans de poésie française de la séquence de Sainte-Eulalie à Jean Genet. P. 887.

² Там же, P. 886.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Лихачёв Д.С. О садах. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ksana-k.narod.ru/Book/3tom/3/garten/index.htm>.

и юноши. Смерть является единственным и неизбежным способом для молодого человека избежать суровой реальности.

«Утренняя заря» (ауоге,) – это тоже символ, который обозначает юность, молодость. Весна символизирует возрождение жизни: зелёная трава, молодые виноградные лозы. Кипарис тоже является символом. Это символ скорби. Дуб – символ силы, здоровья и долголетия. Осенний листок – символ одиночества и краткости человеческой жизни.

Сюжет поэтического текста крайне драматичен. Для смягчения эмоционального напряжения поэт пользуется *эвфемизмами*. Поэт использует не слово «**могила**», а эвфемизм вместо этого слова: «**la place où je serai demain**». Только в конце стихотворения будет использовано слово «**могила**», чтобы, по-видимому, передать весь ужас происходящего: ранняя смерть совсем юного человека.

Язык поэтического текста очень разнообразный и богатый. Достаточно много в тексте *синонимов*, которые служат для живого описания сюжета. Обращает на себя внимание лексическая единица «могила». Так в начале текста автор использует слово «**pierre isolée**», затем используется эвфемизм «**la place où je serai demain**» и в конце текста используется слова «**tombe**». Для романтизма свойственна «цветастость» лексики. Лексическая единица «**mausolée**» свидетельствует о том, что было установлено монументальное надгробие на могиле молодого человека. Надгробие в лесу тоже представляет часть ландшафта, которое видит лишь пастух, который пасёт недалеко стадо.

Таким образом, проведя анализ ландшафтного пейзажа поэтического произведения Ш.-Ю. Мильвуа «Падение листьев», следует отметить, что с помощью всех используемых видов ландшафта раскрывается смысл произведения. Пейзаж, который отображён в тексте, нарисован под воздействием философских, поэтических, живописных, архитектурных идей XIX столетия.

Литература

1. Соколова Т.В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. 306 с.
2. Delvaile Bernard. Mille et cent ans de poésie française de la séquence de Sainte-Eulalie à Jean Genet. - Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1991. 1929 p.
3. Лихачёв Д.С. О садах. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ksana-k.narod.ru/Book/3tom/3/garten/index.htm>.

4. Прообразы честного древа креста. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://pravoslavie.ru/36582.html>.
5. Философия садово-паркового искусства романтизма. [Электронный ресурс]. Режим доступа : https://www.taby27.ru/studentam_aspirantam/aspirant/filosofiya-nauki-arxitekture-dizajnu-dpi/filosofiya-sadovo-parkovogo-iskusstva-romantizma.html.

С.Г. Горбовская

Генезис растительных образов в поэзии Марселины Деборд-Вальмор: от «бедных цветов» к «букетам и молитвам»

«Ты ведь знаешь, что я неучёная, не учёнее деревьев, которые гнутся и выпрямляются, сами не зная, почему»

Из письма М. Деборд-Вальмор подруге

Одним самых первых авторов XIX в., в чьих произведениях флорообраз становится ярким, субъективным иносказанием, является Марселина Деборд-Вальмор (Marceline Desbordes-Valmore, 1786–1859). Чтобы точнее и глубже понять семантику флорообразов в ее поэзии, необходимо изучить детали ее сложной судьбы. Е.П. Гречаная отмечает, что «жизнь Марселины включает целый ряд элементов легенды – в полном соответствии с представлением о судьбе творческой личности»¹. И эта легенда, этот сложившийся благодаря Ш.-О. Сент-Бёву², П. Верлену³, С. Цвейгу⁴, Л. Арагону⁵, письмам, дневникам самой Марселины, канон жизнеописания поэтессы и актрисы,

¹ Гречаная Е.П. «Младшая сестра Бальзака»: Марселина Деборд-Вальмор // Французская литература 30-40-х гг. XIX века. Вторая проза / отв. ред. А.Д. Михайлов, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2006. С. 346.

² *Sainte-Beuve Ch.-Aug.* Madame Desbordes-Valmore. Sa vie et sa correspondance. P.: Michel Levy frères, 1870. 264 p.

³ *Verlaine P.* Marcelline Desbordes-Valmore // Les Poètes maudits. P.: Léon Vanier, 1888. P. 55–77.

⁴ Цвейг С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7: Марселина Деборд Вальмор: Судьба поэтессы; Мария Антуанетта: Портрет ординарного характера / Пер. с нем. М. Лозинского. М.: ТЕРА, 1996. С. 7–169.

⁵ Арагон Л. «Мастерская художника». М. Деборд-Вальмор – романистка // Собр. соч. в 11 т. Т. 10. М.: Гослитиздат, 1957–1961.

неразрывно связаны с ее уникальным, основанным на личных переживаниях, потерях и трагедиях, творчеством. В. Гринберг отмечает, что образы ее поэзии пронизаны особой меланхолией, как бы сотканной из целого комплекса потерь, смерти близких, которые она переживает на протяжении всей жизни¹. Ю. Кристева характеризует подобное явление как «опыт потери объекта, связанный с изменением наиболее жизненно-значимых связей»².

Марселина родилась на севере Франции в Дуэ в семье иконописца и гербовщика Феликса Деборда (отец изготавливал гербы для зданий, решеток, карет). Детство будущей поэтессы пришлось на страшные годы революции 1789 г. Семья была разорена, так как заказов у отца больше не было, а от предложения уехать в Амстердам к богатым родственникам, с условием принять протестантизм и отступить от католической веры, было решено отказаться. В какой-то степени этот выбор – не предавать свою веру – становится для семьи роковым: сначала умрет мать, затем, очень скоро, отец и брат покидают этот мир. Марселина останется одна. Лишь когда она переедет в Париж, ее приютит дядя, художник Констан Жозеф Деборд (1761–1824), единственный из ее оставшихся во Франции родственников.

Из воспоминаний Марселины известно, что с ранних лет она играла в провинциальных театрах, затем в 1801 г. отправилась с матерью Катрин Люка-Деборд в Гваделупу, где жил их родственник-плантатор. Но, прибыв на место, где накануне началось восстание рабов, мать и дочь узнают о гибели родственника. В Гваделупе, в 1802 г., мать умирает, заразившись желтой лихорадкой. Марселине с большим трудом удается сесть на корабль и отплыть обратно во Францию. Вернувшись на родину, Марселина служит в провинциальных театрах (Дуэ, Лилль, Брюссель), где ее замечают и рекомендуют в парижский театр Опера Комик.

В Париже Марселина встречает мужчину, который станет на долгие годы, с одной стороны, большой любовью поэтессы, источником творческого вдохновения, но, с другой, – сыграт роль человека, добавившего к ее и так многострадальной

¹ Greenberg W. L'exil et la nostalgie chez Marceline Desbordes-Valmore. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1991. N°43. P. 82.

² Kristeva J. Le soleil noir. (Dépression et mélancolie). Paris: Gallimard, 1987. P. 19.

судьбе немало тягостных мгновений. Марселина будет называть его Оливье, хотя, как известно из многочисленных источников, это вымышленное имя. Поэтессе настолько хорошо удалось скрыть личность этого человека, что он так и остался темной, нераскрытой исторической фигурой. Долгие годы считалось, что Оливье – это писатель Анри де Латуш, но это предположение было опровергнуто Ф. Амбриером¹, доказавшим, что Марселина и Латуш познакомились намного позднее событий, связанных с Оливье, а именно – в 1819 г. Некоторые историки считают, что этим мужчиной был актер Эжен Дебонн (Eugène Debonne), с которым Марселину связывают долгие отношения (с 1808 по 1812 г.)². Семья Дебонна не дала разрешения на их брак. Образ Оливье неоднократно возникает в поэзии Марселины «Ожидание», «Собака Оливье» («L'Attente (Olivier je t'attends)»), «Le Chien d'Olivier» («Romances», 1830))³.

От Эжена у Марселины рождается сын, Мари-Эжен (Marie-Eugène), но ему не суждено прожить и шести лет. Спустя какое-то время (в 1817 г.) Марселина встречает актера Франсуа-Проспера Ланшантена, известного в театральных кругах под псевдонимом Вальмор, который младше поэтессы и актрисы примерно на десять лет, выходит за него замуж и живет с ним вплоть до его смерти. Поначалу они с успехом выступают вместе на одной сцене со знаменитыми актрисами мадмуазель Жорж и мадмуазель Марс, но, позднее, Вальмор утрачивает популярность, становится невостребованным, с трудом добывается небольших ролей в провинциальных театрах. Марселина неотступно следует за ним. В браке рождаются четверо детей (Жюни, Ипполит, Гиацинта и Инес), но трое из них уйдут раньше матери. Одна из дочерей, Гиацинта, ставшая впоследствии писательницей, известной под именем Ондина Вальмор (Ondine Valmore, 1821–1853), возможно была дочерью Латуша. Марселина доживет до 73 лет, оставшись под старость практически в полном одиночестве, наедине со своими воспоминаниями об умерших детях, Вальморе и Оливье, которого она, несмотря ни на что, любила до конца своих дней.

¹ Ambrière F. Le siècle des Valmore, Marceline Desbordes-Valmore et les siens. T. 1: 1786–1840. T. 2: 1840–1892. P.: Seuil, 1987. 576 et 478 p.

² Sartori E.M., Zimmerman D.W. French Women Writers. U of Nebraska Press, 1994. 123 p.

³ Desbordes-Valmore M. Oeuvres complètes. P.: Boulland, 1830. T. 2. P. 75, p. 167.

Поль Верлен включил Марселину Деборд-Вальмор в свой список «проклятых поэтов», как одну из самых замечательных личностей XIX в. с трагической судьбой, намного опередившую свое время, вплотную приблизившуюся в эпоху романтизма к постулатам поэзии символизма и декаданса. Марселина была также одной из немногих женщин, перед которыми преклонялся Шарль Бодлер, называя Марселину «самой естественной из поэтов»¹ (еще одной женщиной, заслужившей его восхищение, была скульптор Камилла Клодель). Артур Рембо процитировал слова Марселины «моя отсутствующая жизнь» из стихотворения «Это я...» («C'est moi...», 1825) на задней стороне рукописи цикла «Празднества терпения», а также развил тему «отсутствующей жизни» в поэме «Пора в аду», где использовал и другие идеи (образы, мотивы) из поэзии Деборд-Вальмор². П. Верлен указывает на это влияние в поэзии Рембо в «Проклятых поэтах», более того, проводит линию от Деборд-Вальмор к Бодлеру, от Бодлера к Рембо. По мнению Верлена, для Рембо влияние этих двух поэтов – однородно, одно как бы продолжает другое, вытекает из другого: это темы аромата (в том числе цветов) как символа памяти, как источника различных ассоциаций, тема «бедных цветов» и «цветов зла», связи цветов с религиозным культом, тема литературной флоры, тема цветка, теряющего лепестки, цветения и отцветания. Рембо улавливает влияние этих идей и образов поэзии Марселины у Бодлера и подхватывает, развивает некоторые из этих тем уже в своем творчестве.

Удивительно, что создав своего рода «оду» в честь Марселины, описав весь сложный путь поэтессы, С. Цвейг считает, что поэзия Деборд-Вальмор, точнее детали: символы, метафоры, сравнения, не обладают той глубиной, тем изяществом и красотой, которые можно найти в поэзии многих ее современников. Цвейг критикует Марселину за скромный набор образов, которые она использует для выражения мыслей. Он говорит, прежде всего, о «слащавом сравнении с цветком, свойственном для деботантов и синих чулков»³, которое часто используется поэтессой. В то же время, цветок как образ – один из наиболее

¹ Baudelaire Ch. Marceline Desbordes-Valmore // Baudelaire Ch. L'art romantique: Litterature et musique. Paris, 1968. P. 315.

² Bivort O. «Les 'vies absentes' de Rimbaud et de Marceline Desbordes-Valmore» // Revue d'Histoire Littéraire de la France, juillet-août, 2001. P. 1269–1273.

³ Цвейг С. Указ.соч. С. 50.

употребительных в поэзии таких титанов романтизма как Шатобриан, Ламартин, Гюго, Нерваль, позднее к цветочным образам обратятся Бодлер, Гюисманс, Золя, Мирбо. Цветочный образ вряд ли можно назвать «слащавым сравнением», если это сравнение выполнено виртуозно, своеобразно, по-авторски субъективно, если оно становится яркой, красочной метафорой, тяготеющей к многозначному символу.

У Марселины не было возможности учиться, она черпала мудрость своих стихов из богатого жизненного опыта, из личных трагедий. Но также она много читала, посещала литературные салоны, учила роли из знаменитых трагедий и комедий. Также она была частой гостьей салона Д. де Жирарден, где общалась с Гюго, Бальзаком, Готье, де Виньи, Ласайи, Санд. Это общение развивало, интеллектуально подпитывало ее, она нередко просила своих друзей-писателей делать поправки в ее произведениях. В итоге, постепенно, ее произведения интеллектуализировались, усложнялись, наполнялись отсылками к различным мотивам, сюжетам литературы, истории, изобразительного искусства. Она обращается, например, к творчеству таких авторов, как Клеман Маро, Монтень, Паскаль, Мольер, Корнель, Стерн, Гёте, Гюго, Сент-Бёв, Нодье, Бальзак, особенно в романах¹. Создается впечатление, что «необразованность» Деборд-Вальмор – всего лишь часть ее «легенды» о поэтессе из Дуэ, бедной, не имевшей возможности учиться, Марселине.

В том, что Деборд-Вальмор на заре своего творчества не была таким же блестящим знатоком литературы, ее мотивов и сюжетов, какими были многие ее современники, занимающиеся литературной деятельностью, есть свое преимущество. Ее поэзия наполнена многочисленными образами, которые не являются топосами, реминисценциями, аллюзиями, интерпретациями мотивов из произведений литературы и изобразительного искусства. Ее образы, в том числе и растительные, являются отражением ее собственной жизни: переживаний, потерь, глубокой веры в Бога, воспоминаний детства, любви к матери, отцу, к детям и мужу, к Оливье, ее театральной деятельности. Она обращается к сюжетам из Библии, но не канонической, а, скорее, к распространенным в народе знаниям о добром Господе, о муках Христа, о Деве Марии, о доброте Господа к страдающим,

¹ Гречаная Е.П. Указ.соч. С. 352.

о грехе простых смертных, о возможности вымолить прощения у Господа и способности Господа прощать грехи. То есть ее образы являются ярким образцом авторской субъективности, свойственной для литературы XIX в., начиная с раннего романтизма. Растительные образы в поэзии Деборд-Вальмор главным образом связаны не с интеллектуальным, книжным, а богатым психологическим, эмоциональным, религиозным, жизненным опытом. Хотя, вне всякого сомнения, есть обращения к мотивам из народной французской песенной традиции, к творчеству Руссо, поэзии Ламартина, Гюго.

В. Гринберг отмечает, что растения, первую очередь цветы, а также другие феномены природы (птица (особенно ласточка, соловей), образ реки, ручья, пчелы, леса) – являются одними из наиболее действенных инструментов, позволяющих читателю, через ассоциативные ряды, вызванные этими деталями, глубже и точнее понимать весь трагизм жизни Деборд-Вальмор, ее потерь, ее переживаний. В статье Гринберг, например, рассматривается, через цветочные образы, образ реки, ласточки, тема «ностальгии» и «изгнания»: из детства, из родного дома, из родного края (из-за обстоятельств, связанных с материальным положением, с событиями революции), изгнания из семьи Дебонна, анализируется разрыв с Дебонном, разрыв с Латушем¹ и т.д.

Цветок действительно становится путевой звездой в образном ряду стихов Марселины, но назвать его банальным или «слащавым» можно едва ли. В поэзии Деборд-Вальмор выделяются несколько устойчивых флористических тем: 1) букет, который бросают из зала на сцену; 2) образ цветка или розы без лепестков или теряющих лепестки; 3) цветок луны, черная или темная фиалка; 4) цветок на могиле; 5) цветок, который принимает Господь из рук Марселины; 6) аромат роз ассоциируется с различными воспоминаниями; 7) цветок символизирует мысль, память, воспоминание, чувства; 8) Марселина саму себя сопоставляет с цветком; 9) умирающий цветок, цветок без лепестков – символ «отсутствующей жизни»; 10) цветок или букет диких, полевых цветов, букет сирени – как символ любви или памяти о возлюбленном, также символ прошлого, безвозвратно утраченной жизни, потерянных навсегда близких людей.

¹ Greenberg W. Op. cit. P. 94.

Первая, из выделенных тем, тема букетов, скрывает печальную правду о нелегкой, полной лишений, жизни Деборд-Вальмор. Семья актрисы и поэтессы постоянно нуждалась в деньгах. Муж в какой-то момент практически не работал, вся тяжесть зарабатывания денег, заботы о семье, о детях, напряженная работа над ролями и произведениями – все лежало на плечах Марселины. Тот мир, в который Марселина погружалась в театре, на сцене, был иной реальностью, которая, возможно, помогала актрисе выжить, вынести все тяготы бытия. Другой мир, мир ее ролей, спасал ее. Когда Марселина, вместе с другими актерами, выходила на поклон, ей бросали букеты цветов. Марселина писала, что ей тяжело осознавать – сколько стоят эти букеты, за эти деньги она могла бы купить детям еду или игрушки¹. Букеты, одновременно, прекрасны и бессмысленны. Их красота ранит, печалит Марселину еще больше, если бы они не были так красивы. Они, угасая постепенно, напоминают ее больных детей, умершую от лихорадки мать, погибшего в ранней молодости брата, умершего от недостатка денег, лечения, еды отца. Букеты для Марселины – символ несправедливости, бессмысленности красоты природы. Цветок, оторванный от земли, сложенный в букет, проданный по огромной цене, – бессмысленный, трагический объект реальности. Он мимолетен, но он же заставляет задуматься над скоротечностью человеческой жизни, над несправедливостью красоты природы.

Нелюбовь Марселины к букетам отражается в стихотворениях «К любви» («A l'amour»), «Букет женщины» («Un Bouquet de femme» («Pauvres fleurs», 1839)), «Букет» («Le Bouquet»), «Возвращенный цветок» («La fleur renvoyée») («Romances», 1830). В этих произведениях букеты связаны с образом Латуша. Ее отношение к Латушу, возможно, открывается во всей полноте в письме к мужу, которое Марселина пишет, когда подзревает свою дочь в связи с этим мужчиной. Ее отношение пропитано ненавистью, болью, желанием спрятать, защитить дочь от человека, которого она считает чудовищем². Марселина рассматривает эти букеты не так, как в реальной жизни (то есть как – дорогую бессмысленность), а как букет, который она не хочет принимать от человека, ставшего нелюбимым («Возьми

обратно ложные краски этого букета») («Reprends de ce bouquet les trompeuses couleurs...») («Я возвращаю тебе это зловещее сокровище, это холодное свидетельство моих невыносимых страданий») («Je te rends ce trésor funeste, Ce froid témoin de mon affreux ennui»)¹, а также свою любовь к нему она видит как букет «вырванных из сердца цветов», ее сердце отныне закрыто для него («Нет, ты не получишь мой букет») («Non, tu n'auras pas mon bouquet»)², и рвать новые цветы (то есть разбивать сердца) он будет уже вдали от Марселины и ее семьи.

Но в поэзии Марселины присутствует и другой образ букета, а точнее букетика диких цветов. Он связан с символикой памяти о прошлом, о детских годах, о первой любви, о провинции, деревенском пейзаже. Часто встречается образ букетика цветов сирени. Либо этот букетик Марселина дарила возлюбленному, либо он дарил ей когда-то давно, а теперь сирень напоминает ей о прошлой любви, об утраченных навсегда мгновениях. В стихотворении «Букет под распятием» («Le bouquet sous la croix» («Mélanges», 1830))³ Марселина находит маленький увядший букетик белой сирени, оставленный кем-то под распятием на перепутье дорог. Она думает, что этот букетик оставил ребенок, или путник положил его в память о ком-то далеком и в знак преклонения перед страданиями Богородицы. Марселина воспринимает этот букетик как символ памяти о матери, об отце, об утраченных днях ее короткого детства.

С сиренью также связан образ ее умершей в расцвете лет подруги Альбертины Гантье (Albertine Gantier). Ее смерть потрясла Марселину. Ф. Амбриер пишет, что Марселина побежала к Альбертине сразу, как вернулась из Гваделупы в Дуэ, но мама «розы Дассонвиля» (так Марселина называла подругу) сообщила печальную новость, что стало для Деборд-Вальмор второй страшной потерей после смерти матери в Гваделупе⁴. Альбертина так же, как Оливье, часто упоминается в стихах Деборд-Вальмор, в том числе ее образ связан с букетом цветов, напоминающим своим ароматом о днях юности, проведенных с Альбертиной. Также Альбертина, чья жизнь так рано была вырвана, украдена у Марселины, сопоставляется либо с увядшим

¹ Цит. по: Цвейг С. Указ. соч. С. 12.

² Цвейг С. Указ. соч. С. 106–108.

¹ Desbordes-Valmore M. Romances // OEuvres complètes. Т. 2. P. 351.

² Ibid. P. 71.

³ Desbordes-Valmore M. Mélanges // OEuvres complètes. Т. 3. P. 27.

⁴ Ambrière F. Op.cit. Т. 1. P. 117.

букетиком сирени, либо с неожиданно осыпавшимися от порыва ветра лепестками розы («Роза с опавшими лепестками», «Фламандская роза») («La rose effeuillée», «La rose flamande» («Poésies inédites», 1860), («Цветок родного края») («La Fleur du Sol Natal» (Poésies de 1830)).

Марселину на протяжении всего творчества не отпускает образ цветка, изуродованного холодом, снегом, ветром, облетевшего, потерявшего лепестки. Поэтесса сопоставляет с этим цветком саму себя («*ma sougonne effeuillée*» – «моя потерявшая лепестки корона»), потерявшую родителей и близких людей («жизненно-важные связи»), гонимую жестокой судьбой. Примерно одну семантику имеют два поэтических образа – Марселина в венке с облетевшими лепестками и цветами, но также Марселина – это цветок с облетевшими лепестками. Этот «облетевший», «декорированный» цветок господь принимает и жалеет. Вполне возможно, что Марселина сопоставляет образ пришедшей к господу несчастной души в венце с облетевшими лепестками с образом Иисуса Христа в «терновом венце» («*la sougonne d'épine*», «*la Sainte Sougonne*»)¹. Ведь под цветком, с которого облетели лепестки, она часто подразумевает розу, обладающую шипами. Путь человека (и Марселины в частности) сопоставляется с тяжелым бременем, о котором может судить только Господь. Только он способен простить и утешить.

Второй аспект темы «цветка без лепестков» – «*la mère désougonnée*» – мать, лишившаяся детей («развенчанная мать»)² – как цветок, лишившийся лепестков. За свою жизнь Марселина пережила четверых своих детей (одного от Оливье, троих – от Вальмора). Для Марселины – рождение детей есть высшая награда, высшее достоинство женщины, женщина становится королевой, дети словно коронуют ее. Когда ребенок умирает, женщина лишается одного из звеньев или драгоценных камней своей короны. Так как Марселина потеряла почти всех своих детей, она ощущала себя осиротевшей, опустевшей, цветком с изъяном, с сорванными лепестками. В стихотворении «Облетевшая корона (или венец)» («*La sougonne effeuillée*»)³ она пишет, что понесет свою «корону без лепестков» в «сад своего отца», где

¹ *Rohault de Fleury Ch.* Mémoire sur les instruments de la passion de N.-S. J.-C., Féchoz et Letouzey, 1883. P. 209.

² Цит. по: Цвейг С. Указ. соч. С. 67.

³ *Desbordes-Valmore M.* Poésies inédites. Paris: Jules Pick, 1860. P. 145–146.

«оживает любой цветок», где она вновь обретет счастье, успокоится, получит прощение. Отец – это и образ покойного отца Марселины, который остался в далеком прошлом, в саду давно оборвавшегося детства, но также это Господь в своем саду, готовый принять и простить Марселину, утешить ее, оживить (хотя бы в памяти) все умершие цветы (то есть – детей, родителей, любимых людей). Возможно, она имеет в виду, что встретится со своими детьми после смерти. Стоит отметить, что образ умирающей розы, розы, потерявшей лепестки, Деборд-Вальмор могла воспринять из поэзии Ламартина, из его стихотворений «Умирающая роза» и «Розы под снегом». Позднее подобные реминисценции возникнут в творчестве Готье («Виденье розы»), Леконт де Лиля («Розы Исфахана»), Малларме («Иродиада»), Аполлинера («Анни»). Во всех произведениях роза символизирует либо память о возлюбленной, либо утраченную любовь, либо женщину, потерявшую близких, утратившую молодость, свободу.

Ярким примером становится стихотворение «Это я...». Марселина описывает, как медленно, словно во сне, приближается по лесной тропе, которая уходит куда-то в бесконечность, к кому-то, кого называет «ты», в руках ее «умирающая роза», теряющая лепесток за лепестком. Каждый лепесток – это невозвратная потеря. Марселина превращается в звуки: шум падающих лепестков, гудение летящей пчелы, плеск воды в текущем лесном ручье. Самой ее нет, ее «жизнь отсутствует» («*ma vie absente*»)¹. Ее одиночество, ее потери заставляют чувствовать себя «отсутствующей». Но, возможно, под этой «отсутствующей жизнью» подразумевается процесс творчества, который отрывает Марселину от реальной жизни, уводит из действительности, переносит в иной мир, мир ее фантазии. Ее нет в реальности, она живет в мире своих поэтических образов или в мире своих сценических героинь. Роза с опавшими лепестками становится символом этой «отсутствующей жизни». Ее окружают лишь тени, отсутствующих в реальности, но любимых людей. И она также – отсутствует для тех, кто был когда-то дорог и кто не может вернуться назад.

Под тем, кому Марселина адресует свои слова, может скрываться тайный возлюбленный, но также это может быть

¹ *Desbordes-Valmore M.* Oeuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore, Grenoble, Presses universitaires, 1973. T. 1.P. 111–112.

Господь. Обращение Марселины к Богу в ее стихах почти везде двойственное или даже тройственное. Она либо обращается к нему со словом «отец», либо «ты», либо «моя жизнь», иногда напрямую называет его «Господь», но складывается впечатление многонаправленного обращения Марселины – одновременно к умершему отцу, или к Оливье, или к тому, кого она называет «моя отсутствующая жизнь», или к Господу. Воображаемый диалог с отцом или с Оливье переходит постепенно в диалог с Богом. Марселина до конца дней остается глубоко религиозной. При этом Марселину (как героиню своих стихов, внутри текста) часто сопровождает теряющий лепестки цветок (или конкретно роза). Подобный цветок – это символ «отсутствующей жизни», символ одиночества, потерь Марселины. Но роза – это также символ Девы Марии, матери, потерявшей сына. Марселина также потеряла детей. Она определенно ощущает связь с этим религиозным символом – красная роза – роза цвета крови, лепестки падают, словно капли крови, шипы – символы страдания. Слова, обращенные к богу, сопровождаются падением лепестка, что может подразумевать передвинутые бусинки чётков между поклонами во время молитвы. В католицизме чётки-розарий символизируют венок из роз, который во время молитвы символически преподносится в дар (надевают на статуи) Богородице и Иисусу Христу¹. Таким образом, упомянутый выше венок роз или венок цветов, который теряет лепестки («la couronne effeuillée»), может обозначать в поэзии Марселины также и направленные Господу молитвы, облетание или обрывание лепестков, как отсчитывание бусинок чётков.

Выше упоминалось, что П. Верлен обращает особое внимание на восприятие некоторых образов и мотивов поэзии Марселины Шарлем Бодлером. Да и сам Бодлер лестно высказывался о творчестве писательницы из Дуэ в «Моем обнаженном сердце». В связи с этим, возникает предположение, что стихотворение «Это я...» могло быть акцентным не только для поэзии Рембо, но и Бодлера. И прежде всего речь идет о его знаменитом сонете «Соответствия», где символы веры, как и флорообразы как бы отсутствуют. Хотя при подробном анализе, расшифровывая каждую деталь (ароматы мускуса, амбры, елея, звуков

¹ Топоров В.Н. Роза // Мифы народов мира: В 2-х т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 385–386.

гобоя, лучей солнца сквозь кроны высоких деревьев в лесу) выявляются как признаки описания церкви или собора, по которому идет поэт, а также проступают черты различных растений: розы, травы на лугу, полевых цветов, коры деревьев и т.д. При поверхностном прочтении всё это «отсутствует» и проявляется только благодаря образным ассоциациям или звуковым, цветовым, видовым аналогиям. То есть идею внешнего «отсутствия» Бодлер может заимствовать именно у Деборд-Вальмор, как и тему аромата, благодаря которому появляется цепь ассоциаций, а также тему «цветения и отцветания», символизирующую путь человека от жизни к смерти.

Еще один неоднократно повторяющийся образ в поэзии Марселины – цветы на могиле («Грусть матери» («Tristesse de mere», 1835), «Молитва о невинных душах» («Prière aux innocents»), из сборника «Букеты и молитвы» («Bouquets et prières», 1843)). Цветы на могиле умерших детей становятся символом или даже вспомогательным инструментом перехода, перелета детской души в небеса («Цветы между небом и могилой./ Несите Богу душу, стремящуюся вниз») («Fleurs entre le ciel et la tombe, /Portez à Dieu l'âme qui tombe»)¹. Также цветок на могиле помогает матери общаться с умершими детьми, каждый цветок – перевоплощение ее детей, на каком-то высоком, еле уловимом уровне она слышит их, видит их – в этих цветах.

Но в творчестве Деборд-Вальмор этот, достаточно распространенный в литературе образ, обладает не только традиционной семантикой памяти об усопших (для Марселины – прежде всего ее умерших детей). Для Деборд-Вальмор эти цветы связаны с далеким, светлым образом короткого безмятежного детства. Как писала сама Марселина, «она родилась у ворот кладбища, у подножья церкви»². Их дом находился недалеко от городского кладбища. Сент-Бев по этому поводу отмечал: «в детские годы девочка играла под распятиями и на могилах»³. Профессия отца была связана, в том числе, и с выковыиванием могильных решеток, украшением могильных плит. Решетки

¹ Desbordes-Valmore M. Croyance populaire. Режим доступа: <http://www.poesie-francaise.fr/marceline-desbordes-valmore/poeme-croyance-populaire.php>. (Дата обращения: 14.06.2018).

² Sainte-Beuve Ch.-Aug. Madame Desbordes-Valmore. Sa vie et sa correspondance. P. 114.

³ Там же.

с цветочными узорами, цветы на гербах, цветы на могиле – все это одни из самых первых, ярких впечатлений жизни маленькой Марселины. Эти цветы связаны не только с грустью о потерянных навсегда близких, об утраченном времени, но и являются символом детства, символом маленькой Марселины, возвращающейся мысленно в далекий сад детства, сад, где работал (в том числе выковывал цветы на гербах и вензелях) ее отец. Эти цветы символизируют потерю ее безмятежности, счастья, ее детский, навсегда утраченный, образ.

Образ цветка, символизирующего детство Марселины, раскрывается во всей полноте в стихотворении «Цветок детства» («La fleur d'enfance»). Марселина сопоставляет себя с цветком («*naguère aussi j'étais fleur*»)¹, который когда-то давно, в детстве, в возрасте семи лет, ей подарил влюбленный в нее мальчик. Это «дикий цветок», дыхание (то есть аромат) которого пробуждают в Марселине воспоминания: («Дыхание дикого цветка,/ пролетая вблизи от моего сердца,/ перенесло меня к тем берегам,/ где еще недавно я была цветком») («*L'haleine d'une fleur sauvage/En passant tout près de mon cœur, /Vient de m'emporter au rivage/Où naguère aussi j'étais fleur.*»)². В ее памяти он связан с ароматом цветка, который он когда-то давно подарил Марселине: «Аромат девятилетнего ребенка,/ Я все еще испытываю твою власть,/ Цветок, подаренный мне в детстве,/ Я люблю тебя...» («*Parfum de sa neuvième année, /Je respire encor ton pouvoir /Fleur à mon enfance donnée,/Je t'aime...*»)³. Марселина придает важное значение аромату цветка. Эпиграфом к стихотворению «Цветок» («Une Fleur» («Les Pleurs», 1833) становятся слова ботаника Луи Рамона (Louis Ramond, 1755–1827): «Запах простой фиалки достаточно, чтобы вспомнить сладостные минуты многих весенних дней» («*L'odeur d'une simple violette suffit pour rappeler le souvenir des jouissances de plusieurs printemps*»)⁴. То есть Марселина, опираясь на слова ботаника, который, как известно, хорошо знал литературу романтизма, обращает внимание читателя на то, что «простая фиалка» способна раскрыть бесконечный ассоциативный ряд перед тем, кто вдыхает ее аромат.

¹ *Desbordes-Valmore M. Pauvres Fleurs. Paris: Laurent, 1839. P. 68–69.*

² Там же.

³ Там же.

⁴ Цит. по: *Desbordes-Valmore M. Les Pleurs. Paris: Madame Goulet, libraire, 1834. P. 173–176.*

В поэзии флорообраз также способен открыть перед читателем бесконечный мир ассоциаций, как связанный с жизнью поэта, так и обнаружить собственные аналогии. В стихотворении «Цветок детства» цветок вызывает ассоциации с мальчиком, подарившим когда-то давно Марселине цветок, аромат которого остался в ней на всю жизнь, таился где-то в подсознании, а когда Марселина случайно сорвала его и ощутила аромат, то возникли соответствующие ассоциации. О похожих флористических ассоциациях будут писать позднее Бодлер, Мирбо, Пруст. О мальчике из детства Марселина упоминает в своих мемуарах. Это была первая любовь, память о которой поэтесса из Дуэ хранила всю жизнь, так же, как и воспоминание об Оливье, а после смерти Вальмора – о Вальморе. Она бережно относилась к каждому из самых сильных своих переживаний и чувств. Каждый из троих был по-своему дорог ей. Эта преданность своим чувствам, отражает натуру Марселины, ее главная черта – это верность: своему слову, своей религии, своей любви. Даже если ее забывают, обманывают, она остается верной. Это важно для нее самой, как сильной, способной на безусловную любовь, личности. От этой верности, преданности, очевидно, рождается ее убежденность, что Господь простит и пожалеет ее. Хотя неоднократно в своих стихах она называет себя «*infidèle*», что можно перевести не как «неверная», а скорее «грешная». Ее не покидает чувство совершенного греха, который кроится в связи с Оливье, в рождении от него ребенка не в браке, в потере ребенка. Создается впечатление, что? казалось бы, абсурдная любовь, как будто служение памяти об этом человеке, поступившем с ней достаточно жестоко, на самом деле – не что иное, как вечная молитва о прощении за этот грех, за смерть маленького сына. То есть любовь ее распространяется не на Оливье из реального мира, из действительности, а вымышленного героя, идеального возлюбленного, которого она ждет ради самого процесса ожидания любви. Подобный идеалистический образ Оливье раскрывается и в письмах к «неведомому возлюбленному»¹.

Марселина одержима мыслью о прощении Господа, а возможность прощения она видит в сохранении памяти, в служении тем, кого больше нет рядом. Все ее мысли направлены на сохранение верности: памяти о родителях, о детях, о любимых

¹ *Цвейг С. Указ.соч. С. 105.*

мужчинах, и, в первую очередь, преданности Господу. Эта преданность не имеет ничего общего с нарочитой богобоязненностью, с выставлением своих религиозных чувств напоказ, это тихая, внутренняя, скрытая от всех глубокая вера в Бога, искренняя молитва в тишине комнаты.

Желание укрыться от мира, тихо говорить с Господом в тиши ночи, раскрывается еще в одном произведении Деборд-Вальмор. В стихотворении «Лунный цветок» («*La lune des fleurs*»)¹ Марселина сравнивает себя уже с ночным, лунным или темным цветком. Речь идет о «темной фиалке», которая распускается при свете лучей луны. Выбор фитонима заставляет думать о семантике фиалки, согласно «языку цветов» или «селемату», зафиксированному в сборниках 1820–30-х гг., – о скромности. Маленький, незаметный цветок, он символизирует саму Марселину, ее желание быть незаметной, «отсутствующей». «Темная фиалка» говорит о стремлении Марселины скрыть точный цвет фиалки, сделать ее максимально незаметной, погруженной в темноту ночи, в темноту сна или воспоминаний. В эпоху служения Марселины в театре Опера Комик и ее дружбы с актрисой Мадмуазель Жорж, фиалка была чрезвычайно популярным цветком во Франции. Эта популярность была связана, прежде всего, с именем Наполеона Бонапарта I и его первой супруги Жозефины Богарне. Во время венчания Жозефина была в платье, украшенном искусственными фиалками, а также волосы были убраны этими цветами светлых (розовых, фиолетовых) оттенков². Мадмуазель Жорж была одной из возлюбленных Наполеона Бонапарта I и делилась с Деборд-Вальмор переживаниями, а также некоторыми подробностями из жизни императора. То есть Наполеон I был для Марселины не только консулом, императором Франции, но и возлюбленным ее близкой подруги. Она знала о нем немного больше, чем простые граждане Франции. Возможно, образ фиалок, которые были одними из самых модных цветов в ту эпоху (что подтверждают хотя бы приведенные выше слова ботаникам Рамона), был подхвачен Марселиной и перенесен в мир своих стихов, в том числе, под влиянием рассказов подруги. Но только у нее фиалка

¹ *Desbordes-Valmore M. Croyance populaire.* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://fr.wikisource.org/wiki/La_Lune_des_fleurs. (Дата обращения: 14.06.2018).

² *Рукавичук Л.Н. Волшебный мир цветов.* СПб.: МиМ-Экспресс, 1997. С. 176–177.

становится темной, незаметной, растущей посреди тишины холодных могильных плит. Освещает фиалку Деборд-Вальмор не солнце, не блеск парадных дворцов, а луна. Этот образ иллюстрирует высказывание поэтессы о том, что ее жизнь – «отсутствующая», незаметная, она неслышно наблюдает за кипучей жизнью других, записывает впечатления в темноте ночи, прячась в тени, незаметная, как маленькая темная фиалка.

Но, помимо этого личного восприятия модного в 1830-е гг. цветка фиалки, сравнения себя с темной фиалкой в противоположность розовой или фиолетовой, то есть – ярким, красивым дамам из высшего общества, которые всегда на виду, Марселина под образом темной фиалки, а также цветов в ночи, под светом луны, могла подразумевать «темный романтизм». Образ цветка (часто цветка-чудовища, монстра, пугающего растения) – также один из распространенных в «темном романтизме». Марселина, посещая литературные салоны, в том числе салон Д. де Жирарден, общалась с представителями этого течения: Лассайи, Готье, даже Гюго был под впечатлением этого направления в романтизме, создавая такие стихи как «Альбрехту Дюреру», «Могила говорит розе», «После чтения Данте», «В этом древнем саду». Темная фиалка могла стать отражением ее восприятия идей этого течения, ей тоже был свойственен этот особый, темный, скрытый взгляд на происходящее в действительности, взгляд внутрь реальности, а также взгляд изнутри, из тайника мыслей и чувств, на реальность. Она также ощущает трагизм бытия, тоже маневрирует на грани жизни и гибели, а порой ждет смерти, призывает смерть, просит Господа принять и простить ее, сделать ближе к тем, кто ее покинул. Жизнь, точнее ее отражение, переданное сквозь эмоцию, сквозь сон со всеми его тягостными картинками: могилами, уродливыми цветами, мраком ночи, – является для нее не полем действия, а полем наблюдения. Она отсутствует среди действующих лиц, она – наблюдает. Все тягостные проявления мрачной стороны жизни собираются у Марселины под общим символом – ночной или темной фиалки, тихо взирающей из своего незаметного угла на этот жестокий, нестабильный мир, где всё временно, где все, рано или поздно, покидают ее. Готье в сборнике «Эмали и камни» в стихотворении «Камелия и маргаритка» также повторит образ скромного цветка, таящегося в лесной глуши, скрытого от солнечных лучей. Он будет символизировать скромную красоту

простой женщины из деревни или провинции в противоположность камелии – городской жительницы.

Сопоставление себя цветком, скромным, желающим укрыться от солнечных лучей, наблюдателем за жестокой, причиняющей боль реальностью, распространяется и на другой растительный образ, – куст шиповника («Églantine» («Romances», 1930)). Хотя тональность в этом стихотворении – несколько иная, чем в «Лунном цветке». Описывая погруженный во мрак куст шиповника, Марселина надеется на пробуждение, на утренние лучи солнца, обещающие обновление. Подобное настроение, с проблесками оптимизма, свойственно редким произведениям поэтессы из Дуэ. Шиповник можно охарактеризовать как символ попытки выхода Марселины из мрачных мыслей, из эстетики «темного романтизма». Одновременно это настроение можно связать с непоколебимой, убежденной верой Марселины в справедливость Господа. Она знает, что он простит, поможет, даст ей счастье. И шиповник, как дикая роза (а Марселина называет цветок шиповника в этом стихотворении и словом «Rosa»), тесно связан со средневековой христианской традицией, со сравнением с розовым кустом, как Девы Марии, так и Иисуса Христа¹. Также куст шиповника, как и «роза без лепестков», может говорить о шипах на «терновом венце». Только пройдя все тяжкие испытания, человек заслуживает прощения, счастья, лучшей участи, обновления, рассвета.

Марселина описывает, как проходит мимо расцветшего куста, который напоминает ей саму себя: «Скромный цветок, как и я, одинокий» («Églantine ! humble fleur, comme moi solitaire»)². Это цветок – погружающийся в темноту ночи, засыпающий, словно покидающий этот мир на какое-то мгновение. Чашечки цветов закрываются, как глаза спящего человека, роса скатывается по листьям и веткам, словно слезы (символ тяжких испытаний, боли) падают на проходящую мимо куста Марселину. Но поэтесса хочет надеяться на пробуждение, на восход солнца, на то, что цветы снова раскроют свои лепестки, «луч надежды» озарит Марселину, которая так надеется выйти из «темноты ночи», из забвения. Несмотря на все невзгоды, она надеется на счастье, эта надежда ведет и вдохновляет ее среди тягот и

¹ Веселовский А.Н. Из поэтики розы // Избранные статьи. Л.: ГИХЛ, 1939. С. 135.

² Desbordes-Valmore M. Romances. T. 2. P. 355.

невзгод нелегкой жизни: «луч надежды освещает мою темную ночь» («un rayon d'espoir enchante ma nuit sombre»)¹.

Некоторые из выделенных выше тем пересекаются, взаимодействуют в поэзии Деборд-Вальмор. Например, цветок без лепестков, который Марселина передает Господу, перекликается с увядшим букетиком сирени под распятым или увядшими, «скорбными, грустными цветами», которые принимает Господь из рук представшей перед ним Марселины. Подобные образы – это тайный язык, с помощью которого Марселина говорит с Богом. Цветок – это слово, молитва, молчаливое выражение боли, скорби – «бедные цветы», «цветы-молитвы» или «букеты-молитвы». Это «язык цветов» или «селама» скорби. Очевидно, что Марселина знакома с восточной традицией языка цветов («селама» или «цветочной почты»), а также с модной в первой половине XIX в. традицией «цветочных сонетов», известных по названиям «Язык цветов» («Die Blumensprache», «La langue des fleurs») (Й. Гаммер-Пуршкаль, Ш. де Ла Тур, П. Жаккон, Ж. Фокон) и «Что говорят цветы» («Ce que disent les fleurs») (А. Спинелли, Л. Лежандр). Ее знакомство, хотя бы отдаленное, с восточной средневековой поэзией, в которой цветы играют важную символическую роль, проявляется в стихотворении «Розы Саади» («Les Roses de Saadi»)², одном из самых знаменитых произведений Деборд-Вальмор.

Образ «охапки роз» в этом стихотворении является яркой иллюстрацией того, что цветочный образ у Марселины – это не простое («банальное») сравнение, а символ или многозначная, красочная метафора, заставляющая задуматься, придаться глубоким, философским размышлениям, точно так же, как этому способствовали флорообразы из философской поэзии «Бустана» Саади. Образ огромной охапки роз, которую героиня прячет под халатом, разрывающая кушак и падающая в морскую пучину, оставляя после себя на воде длинный красный след, а также аромат, которым пропитался халат Марселины, передает идею колоссального чувства любви, которое живет в Марселине. Оно вырывается наружу, переполняя ее. Красный след на воде передает идею крови, то есть боли, страдания Марселины от любви и от бесконечных потерь. Этот след похож на кровавый след раненного живого существа (человека, рыбы или животного),

¹ Ibid. _____

² Desbordes-Valmore M. Poésies inédites. P. 15.

плывущего по воде. Ее любовь (то есть охапка роз) практически бестелесна, она не материализуется в кого-то конкретного, кто был бы всегда рядом, она распадается на молекулы (ожидания, мечты, воспоминания) – на маленькие бутоны роз, которые падают в море. Те, кого она по-настоящему любит, не остаются с Марселиной надолго. Они уходят. Ей остается лишь аромат роз – то есть воспоминания о любимых людях. И очень часто потери Марселины связаны именно с морем: мать умирает после долгого морского путешествия в Гваделупу, о смерти Альбертины она узнает сразу после путешествия, Оливье уплывает в Италию, первый сын умирает в портовом городке недалеко от моря, с Вальмором Марселина также часто переезжает из города в город именно морским путем. Потери, безнадежность, даже страх ассоциируются у поэтессы с морем (не стоит забывать о том, что на корабле, возвращаясь из Гваделупы во Францию, Марселине пришлось пережить страшные часы угрозы насилия от одного из членов команды), а любовь, которую она теряет, ассоциируется с красными, цвета крови, розами, падающими в эту морскую (подвижную, живую) бездну бесконечных потерь.

Важно отметить, что выбор фитонима в данном случае (соединение темы моря, ветра, который уносит розы) может быть связан с таким понятием как «роза ветров» – векторной диаграммой, характеризующей в метеорологии и климатологии режим ветра. Такую розу рисуют на картах, по которым в XIX в. ориентировались мореплаватели во время путешествий. Роза – посреди моря, роза, которую уносит ветер – образ уникальный. Он тоже говорит о личных воспоминаниях Марселины. Аромат розы, которым пропитался халат и который уносит ветер, в сочетании с морем и ветром, это могут быть экзотические ароматы цветов, приносимые ветром на море, в тех странах, которые она проплывала вместе с матерью во время путешествия в Гваделупу. Путешествие, которое Марселина совершила со своей матерью на заре своей жизни, оставило неизгладимый след в памяти поэтессы. Оно стало символом первой потери, и именно оно связано с морем, ветром, сильными экзотическими ароматами растений. Стоит отметить, что Оливье (Эжен) тоже уехал от Марселины в Италию на корабле, а Италия, которую Марселина посетила вскоре после отъезда Оливье, также ассоциируется с цветами с сильным цветочным запахом, в том числе

с розами. Розы, падающие в море, уносимые ветром, – пронзительный, личный, психологически насыщенный образ. Это концентрация ощущений любви, страха перед потерей, осознания собственного отсутствия, так как тому, к кому она обращается в стихотворении, она оставляет лишь аромат роз. Сама она отсутствует, исчезает, растворяется в своих мыслях, фантазиях, образах, понимая, что между тем, к кому она обращается и ею, буквальная, физическая связь – невозможна.

Тему воды, цветка и «отсутствующего» в реальности, но живущего в мыслях Марселины, возлюбленного, развивает по-своему стихотворение «Водный цветок» («La fleur d'eau»). Маленький («размером с колибри» («le colibri des fleurs»))¹ водный цветок, который Марселина срывает с поверхности воды, его аромат, его нежно-голубой цвет («Маленький голубой цветок» – «Fleur paine et bleue»), становится проводником, средством мысленной или чувственной коммуникации Марселины с утраченным возлюбленным. Этот цветок, который напоминает корабль, на котором Оливье уплыл от нее в Италию, является источником воспоминаний: запахов, слов, чувств, движений. Он скрывает внутри эмблему или символ: слова Марселины – «я люблю» («Маленький, грустный, голубой цветок, в котором таится символ,/и вакуум выдыхает слово: Люблю...») («Fleur paine et bleue, et triste, où se cache un emblème, / Où l'absence a souvent respiré le mot : J'aime !»)². Марселина понимает, что встреча невозможна, и просит цветок стать посланником, напомнить ему о ней, донести до него свой нежный аромат – аромат ее любви: «Оживи его решимость, как будто взглядом ангела,/ Скажи, что я тебя сорвала в грозу,/ Что посылаю тебя ему как поцелуй надежды,/ И если он возьмет тебя в руки, то словно бы увидится со мной» («Va donc comme un oeil d'ange éveiller son courage ; / Dis que je t'ai cueillie à la fin d'un orage ; / Que je t'envoie à lui comme un baiser d'espoir / Et que se joindre ainsi c'est presque se revoir»)³. Голубой цвет цветка, с новалисовской идеей мировой души, недостижимого прекрасного идеала, «прекрасного ничто» у Гёте, говорит о том, что Марселина заранее понимает, что этот цветок – лишь прекрасная иллюзия, самообман. Но ей самой нужно это чувство, оно дает

¹ Desbordes-Valmore M. Pauvres Fleurs. P. 19.

² Ibid. _____

³ Ibid. _____

ей вдохновение, дарит образы, обогащает ее поэзию особой глубиной переживаний.

Подобное осознание того, что ее возлюбленный (в данном случае Оливье) никогда не вернется к ней, отражено в стихотворении «Моя комната» («Ma chambre»)¹. Марселина сидит перед окном и вышивает ткань цветами. За окном, словно на меняющихся картинках, – то луна, то солнце, то синее небо, то звезды, то гроза. Время течет, но она не перестает ждать, хотя осознает, что он не вернется. Ее участь – ожидание того, кто никогда не придет. В образе вышивания цветов скрывается намек на средневековые народные песни или плачи «нелюбимых» («les chansons des mal-aimées»), которые исполнялись простыми крестьянками за процессом вышивания, шитья, ткачества². Марселина всегда ощущала себя простой, скромной женщиной, не выдающейся красотой, но она обладала особым достоинством – верностью, любовью, преданностью. Это чувство было нужно ей самой, оно было частью ее таланта, частью ее творчества. Эти «вышитые цветы» в чем-то приближают ее к делу ее отца, который рисовал и выковывал цветы на гербах. Она также создает цветы, то есть прекрасное, – в поэзии, в прозе, в вышивке. Эти цветы «искусственной флоры» подготавливают традицию «антиприродных»³ цветов и растений, которые будут созданы силой воображения Готье, Бодлера, Гюисманса, Золя, Рембо, Малларме, Мирбо. Цветочные образы Марселины становятся источником идей для многих авторов позднего романтизма, Парнаса, символизма. Хотя, важно отметить, что первичным для Марселины все же является феномен живой природы: дикий цветок – символ детства, фламандская роза на кусте – эмблема Альбертины, деревенская сирень – символ памяти о прошлом, куст шиповника – символ «луча надежды», рассвета после долгого затмения, темная фиалка в тишине ночи – символ скромности, наблюдения за жизнью со стороны, скромный букетик под крестом на перепутье дорог – символ преклонения перед Господом. Эта дышащая, источающая аромат, поражающая

¹ *Desbordes-Valmore M.* Bouquets et prières. Paris: Dumont, 1843. P. 23–24.

² *Балашов Н.И.* Аполлинер и французская поэзия // *Аполлинер*. Стихи. М.: Наука, 1967. С. 221.

³ *Collini M.B.* Flore décadente, flore antinaturelle // *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles)*. Paris: H.Champion, 2017. P. 265–267.

красками литературная флора Марселины Деборд-Вальмор неразрывно связана со всем мирозданием, со всеобъемлющим и всепрощающим образом Бога.

Литература

1. *Гречаная Е.П.* «Младшая сестра Бальзака»: Марселина Деборд-Вальмор // *Французская литература 30-40-х гг. XIX века. Вторая проза* / Отв. ред. А.Д. Михайлов, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2006.
2. *Sainte-Beuve Ch.-Aug.* Madame Desbordes-Valmore. Sa vie et sa correspondance. Paris: Michel Levy frères, 1870.
3. *Verlaine P.* Marcelline Desbordes-Valmore // *Les Poètes maudits*. Paris: Léon Vanier, 1888.
4. *Цвейг С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7: Марселина Деборд Вальмор: Судьба поэтессы; Мария Антуанетта: Портрет ординарного характера / Пер. с нем. М. Лозинского. М.: ТЕРРА, 1996.
5. *Арагон Л.* «Мастерская художника». М. Деборд-Вальмор – романистка // *Собр. соч.* в 11 т. Т. 10. М.: Гослитиздат, 1957–1961.
6. *Greenberg W.* L'exil et la nostalgie chez Marceline Desbordes-Valmore. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1991. N°43.
7. *Kristeva J.* Le soleil noir. (Dépression et mélancolie). Paris: Gallimard, 1987.
8. *Ambrière F.* Le siècle des Valmore, Marceline Desbordes-Valmore et les siens. T. 1: 1786–1840; T. 2: 1840–1892. Paris: Seuil, 1987.
9. *Sartori E.M., Zimmerman D.W.* French Women Writers. U of Nebraska Press, 1994.
10. *Desbordes-Valmore M.* Œuvres complètes. T. 2. Paris: Boulland, 1830.
11. *Baudelaire Ch.* Marceline Desbordes-Valmore // *L'art romantique: Littérature et musique*. Paris, 1968.
12. *Bivort O.* «Les 'vies absentes' de Rimbaud et de Marceline Desbordes-Valmore» // *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-août, 2001.
13. *Нужная Т.В.* Пейзажное пространство в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» // *Научный диалог*. 2017. № 1.
14. *Rohault de Fleury Ch.* Mémoire sur les instruments de la passion de N.-S. J.-C., Féchoz et Letouzey, 1883.
15. *Desbordes-Valmore M.* Poésies inédites. Paris: Jules Pick, 1860.
16. *Desbordes-Valmore M.* Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore. T. 1. Grenoble: Presses universitaires, 1973.
17. *Топоров В.Н.* Роза // *Мифы народов мира*: В 2-х т. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 385–386.
18. *Desbordes-Valmore M.* Croyance populaire. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.poesie-francaise.fr/marceline-desbordes-valmore/poemecroyance-populaire.php>. (Дата обращения: 14.06.2018).
19. *Desbordes-Valmore M.* Pauvres Fleurs. Paris: Laurent, 1839.
20. *Desbordes-Valmore M.* Les Pleurs. Paris: Madame Gouillet, libraire, 1834.
21. *Desbordes-Valmore M.* Croyance populaire. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://fr.wikisource.org/wiki/La_Lune_des_fleurs. (Дата обращения: 14.06.2018).

22. Рукавчук Л.Н. Волшебный мир цветов. СПб.: МиМ-Экспресс, 1997. С. 176–177.
23. Веселовский А.Н. Из поэтики розы // Избранные статьи. Л.: ГИХЛ, 1939.
24. Desbordes-Valmore M. Bouquets et prières. Paris: Dumont, 1843.
25. Балашов Н.И. Аполлинер и французская поэзия // *Аполлинер*. Стихи. М.: Наука, 1967.
26. Collini M.B. Flore décadente, flore antinaturelle // Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII–XIX siècles). Paris: H. Champion, 2017.

С.Г. Горбовская

«Романтическая» ботаника в жизни и творчестве Жорж Санд

С самого детства Жорж Санд (Аврора Дюпен, 1804–1876) с большим интересом изучала мир флоры. Перед ее домом в Ноане был расположен огромный сад, где она выращивала растения. Этот сад долгие годы служил для писательницы источником творческого вдохновения. В познании садоводства ей помогали воспитатель Ж.-Л. Ф. Дешартр (Jean-Louis François Deschartres, 1761–1828), врач и ботаник Э.Ж.Н. Жермен де Сен-Пьер (Ernest Jacques Nicolas Germain de Saint-Pierre, 1814–1882)¹. Но наибольший вклад внес ботаник Жюль Неро (Jules Néraud, 1795–1855)², побывавший с экспедицией на острове Бурбон (Реюньон) и на Мадагаскаре, известный своей коллекцией семенных растений и книгой «Детская ботаника» («La botanique de l'enfance», 1847), для которой Жорж Санд написала «Вступление»³. Профессиональные знания в области изучения растений сказались и на творчестве Жорж Санд: на точном, подробном описании растений, на попытке передать «характеры» тех или иных цветов и деревьев, а порой и на концепции отдельных

¹ *Autran J.-C.* Origines de la passion de George Sand pour la botanique // Conférence de Jean-Claude Autran au Revest le 28 mai 2016. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://revestou.fr/pages/140-ecrivains-et-artistes-la-botanique-dans-loeuvre-de-george-sand-fr.php>. (Дата обращения: 10.08.2017).

² *Leduc-Adine J.-P.* George Sand et Jules Néraud // Fleurs et jardins dans l'oeuvre de George Sand: actes du colloque international du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand, 4–7 février 2004). Clermont-Ferrand: Presses Univ Blaise Pascal, 2006. P. 301–313.

³ *Néraud J.* La botanique de l'enfance. Lausanne: G. Bridel, 1847. 220 p.

произведений, на создании образов ботаника, теплиц, цветников, огородов и т.д.

Сюжеты и образы, связанные с растениями, делятся в творчестве Жорж Санд на 3 основных темы, каждая из которых связана с самыми актуальными тенденциями в литературе, искусстве, естествознании, флористике, культуре Франции XIX в.: 1) «романтические» флорообразы: разнообразие символы, олицетворения, метафоры, реминисценции, связанные с сюжетами из средневековой литературы и моментами истории Франции, а также воспринятые из современной литературы романтизма; 2) экзотическая флора Реюньона, Майорки, Канады; 3) образы, связанные с ботаникой, культивацией растений.

Флорообразы, имеющие отношение к романтической традиции, ярче всего раскрываются в таких произведениях как романы «Консуэло» («Consuelo», 1842), «Графиня Рудольштадская» («La Comtesse de Rudolstadt», 1843), «Адриани» («Adriani», 1854), сказки «Говорящий дуб» («Le chêne parlant», 1876), «О чем говорят цветы» («Ce que disent les fleurs», 1870), «Собака и Священный цветок» («Le Chien et la fleur sacrée», 1875). Экзотические растения в основном связаны с восприятием Жорж Санд рассказов о Реюньоне Ж. Неро, описывают природу острова Бурбон в романе «Индиана» («Indiana», 1832), Реюньон в «Острове Реюньон» («L'île de la Réunion») из «Новых писем путешественника», 1877), Квебек в «Острове цветов» («L'île des fleurs», 1832), а также с собственными, более поздними наблюдениями природы Майорки («Зима на Майорке» – «Un hiver à Majorque», 1841). Ботаническая тема, тесно связанная с эстетикой романтизма, проявляется во всех вышеназванных произведениях, но ярче всего, детальнее, отражена в романах «Андре» («André», 1835), «Нарцисс» («Narcisse», 1859) и «Антония» («Antonia», 1863), а также в «Журналах путешественника» («Lettre d'un voyageur – Impressions de lecture et de printemps», 1865; Journal d'un voyageur pendant la guerre, 1871), особенно 1877 г. «Новые письма путешественника» («Nouvelles Lettres d'un voyageur») в главах «О ботанике» («À propos de botanique»), «Край анемонов» («Le pays des anémones»), «Сады в Италии» («Les jardins en Italie»), «Леса» («Les bois»), «Остров Реюньон» («L'île de la Réunion») и т.д.

Воображение Жорж Санд, ее фантазия и эрудиция наделяют цветы и деревья «душевыми качествами», разумными

высказываниями, передают мир растений как удивительный волшебный микрокосм, близкий средневековому эпосу, романам Беруля, Кретьена де Труа, Жерберта де Монтрейля. Мир растений стал для Жорж Санд волшебной, сказочной вселенной. Ее цветы «поют», «разговаривают», они обладают душой, разумом, могут защитить или, наоборот, покарать, припомнить старые грехи. Растительные образы Жорж Санд плодотворно развивают общую традицию флорообразов, как субъективных, творческих символов, метафор, олицетворений в литературе романтизма (Шатобриан, Ламартин, Гофман, Андерсен, Гюго, Бальзак, Нерваль), а также проявляются в новых, свойственных только Жорж Санд категориях, связанных с глубокими знаниями в области ботаники, а также с обстоятельствами ее личной биографии.

С «романтическими» флорообразами в творчестве Жорж Санд связаны следующие темы: 1) феномен «думающих», «говорящих» (сказочных) растений; 2) образы растений, связанные (в своей семантике) с историей государств, а также с историей литературы; 3) женщина-цветок; 4) растения в саду; 5) образ сада, воспринимаемого как земной рай; 6) растительная метаморфоза.

В романе «Консуэло» (1842)¹ Жорж Санд, благодаря мрачным растительным образам, удается создать атмосферу замка, расположенного в горах между Чехией и Баварией. Такими флорообразами становятся дуб гуситов, мрачный лес, который она сопоставляет с лесом чудес или зачарованным лесом из средневековых рыцарских романов, это сосна, под которой похоронены тела убитых монахов, дерево, недалеко от которого не раз пропадали люди.

Образ дуба гуситов приближается к орешнику из стихотворения «Господину Луи Б.» В. Гюго, где выводится образ упавшей от старости лещины. Дуб гуситов сражен от старости и от молнии, он также лежит в овраге. В обоих случаях деревья рассматриваются как олицетворения, живые существа: у Гюго перед орешником собирается многочисленное семейство (словно перед мертвым телом отца), а у Жорж Санд, наоборот, люди боятся подойти к поверженному дубу, так как он ассоциируется

¹ Sand G. Consuelo: 3 volumes. Paris: Michel Lévy, 1856. Т. 1. 363 p.; Т. 2. 378 p.; Т. 3. 428 p.

с нечистой силой. И в том, и в другом случае деревья передают идею великого прошлого, мощной силы, которую современные люди либо боятся, либо оплакивают, оставаясь в растерянности, не зная как жить дальше.

Дух замковой жизни, древнего средневекового уклада, отражен у Санд в образе целых дубовых стволов-гигантов, которые пылают в камине в замке Исполинов («Консуэло»). Дуб у Жорж Санд – проводник в прошлое, он связывает человека с его историей, с тем далеким временем, когда это дерево буквально выстраивало тот мир (дома, мебель, предметы быта), в котором живет теперь современный человек¹.

Личность Альфреда отражает эту идею скольжения между двумя мирами: прошлым и будущим. Именно он видит, слышит, чувствует эти культовые деревья, «видит» повешенных многие века тому назад на ветвях дуба монахов, «видит» схороненные под сосной кости мучеников. Деревья общаются именно с ним, с человеком, способным их услышать. Такой же чувствительной, тонкой натурой, способной слышать неслышное и видеть невидимое, является Консуэло.

«Живой» дуб появляется также в сказке «Говорящий дуб»², сначала он отталкивает от себя деревенских жителей, пугает, но затем привыкает к Эмми, маленькому сироте, помогает ему выжить, отговаривает от неверных шагов. Лесоруб отказывается срубить этот дуб и другие старинные дубы, так как они составляют память старинных лесов, память о людях далеких времен. Этот образ соединен с мифологией дуба, с легендами, связанными с ним: с «дубовыми священными рощами» друидов, с дубом Людовика Святого, со священным дубом старого Бейрута, который нельзя рубить, а у того, кто осмелится на это, отсохнет рука³ (Фрезер). В какой-то мере дуб Жорж Санд повторяет образ «Дуба из Версальского парка» В. Гюго. В произведении Гюго дуб – это философ, размышляющий над судьбой Франции, это аллюзия на мощную античную колонну, соединяющую прошлое с будущим. «Говорящий дуб» – тоже символизирует

¹ Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / Пер. с фр. Е. Решетниковой. СПб.: Александрия, 2012. С. 85.

² Sand G. Le chêne parlant // Contes d'une grand'mère: 2 volumes. Paris: Michel Lévy frères, 1874. Т. 2. P. 1–63.

³ Фрезер Д.Д. Поклонение дубу // Золотая ветвь. М.: Изд-во политической литературы, 1986. С. 156–158.

истоки, мощные корни французской нации, для Жорж Санд эти корни ассоциируются, прежде всего, с французской деревней, с провинцией.

Еще одно дерево, которое ассоциируется со средневековым прошлым Франции в романе «Консуэло», – это кипарис. Это единственное, вечно зеленое, растение, которое способно расти рядом с Альфредом. Очевидно, здесь Жорж Санд учитывает символику кипариса и других вечно зеленых растений, которые ассоциируются в народных легендах с дьяволом, ибо эти деревья словно заключили договор с нечистой силой, чтобы оставаться вечно зелеными¹. Мистическая, темная символика кипариса согласуется с образом Альфреда – теряющего связь с реальностью, вступающего в контакт с темными силами. Условным знаком Альфреда становится веночек из кипариса, который он дарит Консуэло. По этому венку Консуэло узнает Альфреда в «Графине Рудельштатской»².

Жорж Санд пишет в «Консуэло», что Альфред «любит цветы» («il avait le goût des fleurs»)³, что из всех занятий, ему ближе всего ботаника и минералогия. Он разбивает сад и пытается выращивать редкие виды недалеко от замка («en [fleurs] cultivait d'assez rares sur ce carré de terres rapportées au sommet stérile de l'éminence»)⁴, но, как он сам говорит Консуэло, цветы не растут вокруг него. Однако, именно под влиянием Альфреда Консуэло становится чувствительной к миру цветов и растений: в замке Исполинов она начинает тосковать по «борозде в поле, по кусту в лесу» («Consuelo rêvait d'un sillon, d'un buisson»)⁵; она часто гуляет в саду недалеко от часовни; в поисках Альфреда именно она обращает внимание на розовые лепестки, по которым, в конце концов, находит больного графа (этот отрывок указывает на сказку Шарля Перо, особенно на сюжет о мальчике с пальчик, который ищет дорогу с помощью камешков или кусочков хлеба, убегая из жилища людоедов-великанов, что может в свою очередь намекать на замок Исполинов); в саду каноника она

¹ Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Age occidental. Paris: Seuil, 2004. P. 360.

² Sand G. La Comtesse de Rudolstadt: 2 volumes. Paris: Michel Lévy frères, 1864. T. 1. P. 170–183.

³ Sand G. Consuelo: 3 volumes. Paris: Michel Lévy, 1856. T. 1. P. 338.

⁴ Ibid.

⁵ Sand G. Consuelo. P. 295.

слышит голоса и песни цветов, что становится кульминацией ее проникновения в мир растений, в философскую симфонию флоры. По-видимому, Альфред – проводник в мир растений, он способен слышать неслышное (голоса явлений природы) и способен передать эту уникальную способность тому, кто к этому предрасположен (в данном случае – Консуэло – девушка-певица, обладающая тонким музыкальным слухом, способная слышать больше и тоньше, чем обычный человек).

Передача этого знания – сложная система. Недаром Консуэло проходит множество испытаний, чтобы общаться с Альфредом, который обитает в своем, видимом только ему, мире, подвержен заболеванию, вырывающему его из обычного хода жизни, старается скрыться от мира, не только в замке в горах, но еще и в недоступных лабиринтах пещеры, где его так сложно обнаружить. Это намек на то, что познание тонких, недоступных сфер бытия (в том числе языка и звуков растений), – занятие, требующее абсолютного сосредоточения, забвения всего остального. Возможно, под фигурой Альфреда Санд подразумевает ботаников, которые обучали ее премудростям сложного мира растений, прежде всего, Жюлья Неро.

Цветы, точнее «живые», «говорящие» растения, играют особую роль в описании сада каноника в «Консуэло». Жорж Санд подробно описывает виды растений, порядок, в котором они посажены в саду, сопоставляет сад с особым миром, миром успокоения, рая на земле, где человек проводит короткие минуты отдыха. Именно в этом саду цветы «думают», «говорят», обладают душой. Сад – это мир, где человек общается с природой, а проводниками, посредниками такого общения являются цветы, их аромат, их красота, которую Жорж Санд сопоставляет со способностью говорить с человеком.

«Говорящие» цветы (розы и маргаритки из сада в Ноане и шиповник за пределами сада) возникают в творчестве Санд и в сказке «О чем говорят цветы»¹. Они перекликаются с флоро-образами из сказок Леонардо да Винчи («Орех и колокольня», «Каштан и смоковница», «Лилия», «Тополь», «Кедр», «Вьюн и ящерица» и т.д.), из «Золотого горшка» (1814–1819) и «Щелкунчика» (1819–1821) Э.Т.В. Гофмана, из «Цветов маленькой Иды» (1835), «Дюймовочки» (1835), «Эльфы розового куста» (1839) и

¹ Sand G. Ce que disent les fleurs // Contes d'une grand'mère. T. 2. P. 183–203.

других произведений Г.-Х. Андерсена. Кроме того, Жорж Санд наверняка подразумевает сборники поэзии под названием «Что говорят цветы», которые неоднократно издавались в XIX в. По этому поводу допустимо вспомнить и модную в XVIII–XIX вв. «цветочную почту» и «селама» (язык цветов)¹, о котором упоминалось в предыдущих главах.

Концепция «говорящих» цветов, растений, обладающих ароматом, то есть душой, прослеживается во многих произведениях, как эпохи романтизма, так и в более поздних трудах. О цветах, читающих молитвы, отправляющих свои мольбы в небеса, писали Ламартин, Деборд-Вальмор, Бальзак. «Голубой цветок» Новалиса и другие цветы из «Генриха фон Офтердингена», из «Легенды о Самоцветике», «разговаривают», «смотрят», действуют. У Жорж Санд появляется новый образ, который, пожалуй, не встречается ни у одного из авторов, обращавшихся к идее цветка, обладающего душой. В сказках «Собака и Священный цветок» и «О чем говорят цветы» появляется образ оторвавшего от стебля или от корня цветка, который уносит ветер. Пока ветер несет цветок, лепестки опадают, и цветок окончательно угасает. Это сопоставление цветка с человеческой душой, которая, отделившись от тела, летит в небеса. Возможно и образ опавших лепестков в «Консуэло», по которому героиня ищет графа, говорит о болезни Альфреда, о его угасании. Образ цветка, который уносит ветер, близок образу лилии из одноименной сказки Леонардо да Винчи, только его цветок уносят волны разбушевавшейся реки². Похожий образ встречается в поэзии Ламартина «Умирающая роза» и Т. Готье «Фантом розы».

Важное значение Санд придает образу сада, в котором ее героини выращивают цветы или другие растения. Этот образ усложняется или видоизменяется на протяжении жизни и творчества Жорж Санд. Он проходит путь от «философского», мистического сада в «Консуэло», где цветы поют, говорят, думают, до сада, в котором герой (женщина, хозяин деревенского кафе, ботаник, садовник) трудится, выращивает цветы. При этом сад

¹ *Басманова Э.Б.* Старинный цветочный этикет. Цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII – начала XX века / Редактор: О. Еремина. Белый город, 2011. 416 с.

² *Винчи Л. да* Лилия//Сказки, легенды, притчи. Л.: Детская литература, 1983. С. 29–30.

рассматривается ею не только как классический образ рая, или как место, где женщина, отстаивающая свои права, работает, самоутверждается, становится равной мужчине, но так же как закрытая территория, крепость или тюрьма, в которой «обитает» женщина-цветок и которую спасает мужчина-рыцарь.

Например, в романе «Адриани» («Adriani», 1854)¹. Природа, создавшая естественное кольцо (из деревьев, скал, расщелин, обрывов), стену вокруг дома душевнобольной Лоры де Лорнак, напоминает Аржеру (Адриани) тюремные стены («*Restez ici, c'est un paradis, mais n'oubliez pas que c'est une prison*»)², через которые так трудно проникнуть в дом, где живет полюбившаяся ему женщина. Сам сад – это мир цветов, в котором живут Лора и ее сиделка-компаньонка Антуанетта Мюи-рон. Лора – один из примеров образа женщины-цветка, которая из-за потрясения, связанного со смертью мужа, утратила связь с реальностью. Адриани, молодой певец, музыкант, восхищен ее голосом, ее душевными качествами, старается всеми силами «оживить» Лору, вернуть ее к жизни. Опять Санд показывает героя-музыканта (как в «Консуэлло»). Только человек с тонким внутренним слухом, человек тонкой душевной организации, способен услышать голос цветка, то есть – способен разобрать мысли, чувства человека, который находится в забытии, словно под воздействием колдовства.

Образ сада, в котором трудятся Лора и Антуанетта, заставляет вспомнить об образах сада из средневековых романов (сад Веселья, «сады заключенные», образ замкового сада), в котором хозяйка замка ухаживает за растениями и в который так трудно проникнуть. Между Лорой и цветами в саду есть тонкая параллель – она поет, что передает идею аромата цветов, души цветов. Лишившись связи с реальностью, став душевнобольной, как бы заколдованной, зачарованной, напоминающей Ориальту (Эврию) из «Романа о фиалке» (XIII в.) Жерберта де Монтрейля или Льеноры из «Романа о Розе, или Гильом из Доля» (XIII в.) Жана Ренара, которые тоже оказываются как бы одурманенными клеветой из-за родинки на бедре в виде цветка, Лора похожа на цветок без аромата. Но, благодаря любви и моральной поддержке Аржера, она вновь обретает душу и разум, то есть

¹ *Sand G. Adriani.* Paris: Michel Lévy frères, 1869. 286 p.

² Там же, p. 24.

свой «аромат». Так и средневековые героини выпутываются из сложных лабиринтов лжи (то есть потери связи с полноценной жизнью, с реальностью) и соединяются с возлюбленными.

В случае «Адриани» препятствием (стеной) является потеря связи Лоры с реальностью, так как буквального препятствия к визитам в дом Лоры для Аржера нет, Антуанетта наоборот рада, что кто-то проявил интерес к молодой хозяйке и, возможно, сможет положительно повлиять на ее здоровье. То есть, условной стеной является здесь вовсе не стены сада, а заболевание Лоры. Аржеру удается «оживить» Лору, вернуть ей душевное равновесие, интерес к жизни. То есть, ему удается преодолеть эту «тюремную стену» вокруг Лоры. Он возвращает ей душевное равновесие, и сад вокруг ее дома тут же становится аллюзией на обретенный рай. Хотя героям приходится покинуть его в конце романа из-за разорения Аржера. Они едут в Париж, где работают, поддерживают друг друга. В ихобретении друг друга, в их любви и заключается их настоящий, вновь обретенный рай.

Жорж Санд сопоставляет сад с образом рая во многих своих произведениях: сад каноника и сад около часовни «Консуэло», «сад-земной рай» в «Графине Рудольштадской», подобные параллели прослеживаются в образе сада в «Нарциссе» и «Антонии». Основная идея подобного райского уголка – отдых человека, уставшего от земных забот, уход, отгороженность от мира, место для размышлений.

Образы женщины в саду, женщины-цветка Жорж Санд вновь создает в романах «Нарцисс» и «Антония». Эти произведения отличаются детальным описанием теплиц, грядок, фруктовых садов, киосков, оранжерей, беседок, разнообразных видов растений, описывает детали ортикультурного и селекционного искусства, в ее произведениях можно почерпнуть интереснейшие подробности садового дела в Европе XIX в., зарождения общественных садов, открытых кафе с террасами и т.д. И все эти уточнения Жорж Санд заимствует не только из справочников по ботанике, а так же из собственных знаний, личного опыта. Во многом опираясь на опыт Ж.-Ж. Руссо и Ш. Бернарден де Сен-Пьера, чьи имена она вспоминает во многих своих книгах, она становится истиной наследницей традиций двух знаменитых сентименталистов: она увлекается ботаникой, совершает путешествия в Италию, Испанию, Швейцарию, некоторые

другие страны Европы, где наблюдает за растениями и другими явлениями природы, собирает гербарии¹.

Французская исследовательница Ж. де Рейнье (Justine de Reuniers) предполагает, что на образ садов, парков в творчестве Ж. Санд могли оказать влияния работы по парковому искусству и садоводству XVIII в., в частности «Диссертация о садах Востока» («Dissertation on Oriental Gardening», 1772) В. Шамберса². Для Санд очень важен мотив экзотической природы. Экзотическое растение символизирует для нее – особый, таинственный мир фантазии. Санд создает образ природы далеких стран на основе наблюдений за флорой Испании и Италии, а также заимствуя впечатления от путешествий в записных книжках у Ж. Неро, Э. Комба (Edmond Combes, 1758–1848), совершившего в 1833 г. поездку в Абиссинию, Египет, Нубию, а также у Мориса Санда (Maurice Sand) (сына Авроры, ставшего энтологом, писателем и художником), посетившего в 1861 г. Алжир, Оран и Танжер³. Но, показывая природу Востока, Санд, прежде всего, опирается на собственную фантазию⁴. Восток Жорж Санд – это ее мечта, ее Эдем, ее поиск чуда: «Я приступаю к рассказу о моем путешествии на Восток, которое происходило лишь в моих мечтах» («Je reprends le récit de mon voyage en Orient, lequel n'eut lieu que dans mes rêves»)⁵. Можно сказать, что Восток для Жорж Санд – это то же, что Шларaffenланд («Le Pays de Coccagne») из «Приглашения к Путешествию» для Бодлера, а экзотическая природа: личи, кактусы, лианы, пальмы из романа «Индиана» – это для Санд то же, что «голубой цветок» для Новалиса, «черный тюльпан» для Дюма, «голубой георгин» для Пьера Дюпона. Эта страна экзотических растений

¹ Гербарии Жорж Санд хранятся в музее в Ноана, в частной коллекции Кристианы Санд, а также в Исторической библиотеке Парижа (la Bibliothèque historique de la ville de Paris).

² Reuniers J. de Approche du merveilleux paysager : le dialogue entre l'art du jardin et la littérature, TRANS- [En ligne], 16 | 2013, mis en ligne le 07 août 2013. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://trans.revues.org/808>. (Дата обращения: 27.08.2017).

³ Sand G. Lettre du 7 février 1862, à Fortuné Lapaine // Correspondance en 26 volumes / édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs. Paris: Flammarion, 1981. T. XVI. P. 771–772.

⁴ Фараджулаева Э.Н. Жорж Санд и Восток. Автореферат диссертации канд. филол. наук. Баку, 1997. 56 с.

⁵ Sand G. Histoire de ma vie // OEuvres autobiographiques. Paris: Gallimard, 1971. T. II. P. 313.

напоминает Ботанический сад в «Воспитании чувств» («L'Éducation sentimentale», 1869) Флобера, благодаря коллекции растений со всех уголков мира, их запахам, форме, расцветкам, видам это место напоминает Фредерику своеобразное путешествие в экзотические миры, «приглашение к путешествию» («l'entraînait vers des pays lointains»)¹.

Важно отметить, что не только образ Востока (реального и вымышленного) влияет на фантазию Жорж Санд, когда она описывает сады и ландшафты, но и образ Ноана, ее любовь и тоска по родному краю. О влиянии образа сада и леса в Ноане, окрестностей Ноана, растений, которые писательница культивировала в саду перед родовым замком на произведения Жорж Санд, на сады, созданные силой ее воображения, большая часть из которых – условные сады, луга, леса, без точного названия, без привязки к месту, рассказывают в своей книге Кристиана Санд (Christiane Sand) и художник Жиль Клеман (Gilles Clément)². О том, что сады и деревенская природа в таких произведениях как «Антония», «Нарцисс», «Андре», а также местность, где расположен замок Исполинов в «Консуэло», являются воспроизведением природы Берри и Ноана, указывают так же С. Бернар-Гриффитс (Simone Bernard-Griffiths) в статье «Цветы и сады как инструменты писателя в “Антонии” Ж. Санд»³ и А. Реа (Annabelle Rea) в «Нарциссе или переписывании мифа»⁴. Рядом с садом дома в Ноане расположен лес. Именно в этом лесу, запечатлённом Э. Делакура на картине «Сад Жорж Санд в Ноане» (1840), находится знаменитое «болото дьявола», с воткнутым посреди неподвижной поверхности воды и тины деревянным крестом, также этот лес с его скалами, ручьями, гротами мог служить прототипом леса у подножья Шрекенштейна, Богемского леса, в «Консуэло» и «Графине Рудольштадской», недалеко от леса растет старинный дуб с огромным дуплом, который ассоциируется

¹ *Flaubert G.* L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme. Paris: Louis Conard, 1910. P. 97.

² *Sand Ch., Clément G.* Le Jardin romantique de George Sand. Paris: Albin Michel, Beaux Livres, 1995. 183 p.

³ *Bernard-Griffiths S.* Fleurs et jardins de l'écritoire dans Antonia // Fleurs et jardins dans l'oeuvre de George Sand: actes du colloque. P. 213–231.

⁴ *Rea A.* Narcisse ou la réécriture d'un mythe // Fleurs et jardins dans l'oeuvre de George Sand: actes du colloque. P. 231–245.

с образами «говорящего дуба» из одноименной сказки и «дуба гуситов» из романа «Консуэло».

Природа Ноана – это край детства, своеобразное материнское лоно, куда психологически стремится вернуться Жорж Санд. Она описывает подобное стремление в природу родного края как в материнское лоно в романе «Нарцисс», когда передает мысли Парду о его садике перед домом-кафе, который он воспринимает как «свой мир», мир, напоминающий ему природу далекой деревни, из которой ему пришлось уехать. Недаром Жорж Санд так много времени проводит в родном доме, а под конец жизни практически не покидает Ноан. Увлечение ботаникой тоже связано с этим местом, там проходили уроки ботаники с Неро, там был ее сад, ее «лаборатория» под открытым небом, где она выводила новые сорта цветов, где в кабинете замка хранились и хранятся до сих пор ее гербарии.

Тема ботаники у Жорж Санд ярче всего раскрывается в романе «Андре» (1835)¹. Главный герой произведения – аристократ Андре изучает ботанику. Неподалеку от своего дома, посреди лугов, в зарослях полевых цветов он встречает юную Женевьеву, которая внимательно изучает цветы. В образе Женевьевы соединены мотив женщины-цветка, а также новая тема, все напряженнее захватывающая умы писателей XIX в., – идея искусственной природы, искусственных цветов (подробнее об этом сюжете в творчестве Виньи, Готье, Бодлера, Гюисманса речь пойдет в главе об «антиприродной флоре»). Женевьева – флористка (*la jeune fleuriste*), в XIX в. во Франции так называли ремесленников, изготавливающих искусственные цветы. О предпочтении таких украшений (из бумаги и ткани) живым пишет, например, Дельфина де Жирарден, критикуя моду украшать платья натуральными цветами, которые в конце вечера напоминают увядший салат².

Женевьева поражает Андре своими способностями. Ее бумажные искусственные цветы (*fleurs artificielles*) не отличить от живых. Влюбленный в Женевьеву Андре начинает обучать девушку премудростям ботаники, рассказывать подробности устройства растений. То есть – знакомит ее с законами природы, отводит от мира искусственной флоры. Но сам Андре тоже

¹ *Sand G.* André. Paris: Calmann-Lévy, 1835. 276 p.

² *Girardin D. de.* Lettres parisiennes du vicomte de Launay. Paris: Mercure de France, 1986. T. 2. P. 247.

погружен в мир не совсем живой природы, он увлекается гербаризированием, то есть собирает мервье цветы. Если Женестьева создает неживые цветы, внимательно наблюдая за природой в ее первоизданном виде, подражая природе, то Андре убивает природу, чтобы за ней наблюдать. Он вторгается в мир флоры так же, как он вторгся в жизнь Женестьева. Срывает, наблюдает, затем теряет интерес к объекту наблюдения.

Между молодыми людьми вспыхивает любовь, и они тайно венчаются, так как отец Андре против их брака. В конце романа Женестьева, вынужденная жить в замке деспотичного свекра и трусливого, подчиненного воле отца, мужа, теряет ребенка и умирает. Возможно, таким финалом Жорж Санд хотела сопоставить Женестьеву с растением из гербария, который собирал Андре. Также эти сухие цветы похожи на бумажные, которые изготавливала Женестьева, в итоге она становится одним из таких мертвых цветов, которые ассоциируются не только с деталями одежды, но и кладбищем, траурными венками. У Бальзака в «Утраченных иллюзиях» грязные бумажные цветы в Пале Руаяль сопоставляются со старыми риторическими фигурами. Жорж Санд признавалась в одном из писем, что, несмотря на то, что собирает гербарии, папки с растениями напоминают ей кладбище, реликварий, раки для хранения святых мощей («L'herbier n'est qu'un reliquaire, un cimetière»)¹, а сухие цветы – мертвецов: «il ne renferme que des cadavres...»². Образ Женестьева перекликается с образом госпожи де Морсоф у Бальзака, лилией, оторванной от стебля, то есть увядшего цветка. Она расцвела и засохла от жестокости, от сословных предрассудков. В конце смерть девушки оплакивает лишь друг Андре, Жозеф, который в начале действия недолюбливает Женестьеву.

Помимо ботанических премудростей, в романе рассказывается о ремесле флориста, о цветочных лавках, о мастерстве составления букета. Образ ботаника в творчестве Санд возникает неоднократно, например, Альберт в «Консуэло» изучает ботанику; Кристиан в «Снежном человеке» («L'Homme de neige», 1859) исследует минералогию и ботанику; в романе «Вальведра» («Valvèdre», 1862) Анри Оберне, Аделаида страстно увлечены ботаникой; Антуан Тьери в романе «Антония» – выдающийся

¹ Sand G. Lettres d'un Voyageur à propos de Botanique. Revue des Deux Mondes. Paris. Mai-join, 1868. T. 76. P. 581.

² Там же. P. 567–568.

ботаник-селекционер. Образ ботаника (точнее – ботаника-любителя) чрезвычайно важен для Жорж Санд, через него писательница передает свои собственные мысли о природе, свои чувства, которые она испытывает к окружающему миру, свои знания, которые она накапливала на протяжении жизни. Для Жорж Санд ботаника – это часть ее поэтической концепции, философия ее творчества, наконец, это один из тезисов ее гражданской позиции. В XIX в. ботаника считалась мужским занятием, Жорж Санд пишет об этом в «Истории моей жизни» («Histoire de ma vie»): «В наше время девушкам не дозволено заниматься ботаникой» («à cette époque, la botanique n'est point du tout une science à la portée des demoiselles»)¹. Тому были следующие причины: в курс ботаники входила анатомия растений, которая включала в себя описание органов размножения, посвящение в эти премудрости было нежелательным для юных учениц. Жорж Санд рушит этот предрассудок, доказывая, что женщина тоже способна изучать мир растений, собирать гербарии. Ее героини: Джульетта из «Нарцисса», Женестьева из «Андре», госпожа Тьери из «Антонии», занимаясь цветоводством в саду или на окне дома, по словам А. Реа в статье «Нарцисс или переписывание мифа» бросают вызов обществу, так как занимаются мужским делом, работой садовника или ботаника². Как отмечает Симона Вьерн (Simone Vierne, Université de Grenoble III) в статье «Поэзия и ботаника» («Poésie et botanique», 2006): «ботаника, естественные науки – это один из креативных двигателей романтизма и особенно творчества Жорж Санд»³.

Выше упоминалось, что Жорж Санд считала Руссо одним из основоположников современной ей литературы и одним из тех просветителей, который своим личным примером возбудил массовый интерес к ботанике. В связи с этим, она не могла не обратить внимания на фигуру Луизы де Варанс, первой любви знаменитого мыслителя. В чем-то сама Жорж Санд повторяет судьбу этой сильной и волевой дамы, которая рушила все каноны поведения XVIII в. Она оставила мужа, детей, удалилась от света, чтобы жить в одиночестве на лоне природы и заниматься ботаникой. Она собирала растения вместе с помощником

¹ Sand G. Histoire de ma vie: 4 volumes. Paris: Calmann Lévy, 1855. T. 1. P. 419.

² Rea A. Op.cit. P. 234.

³ Vierne S. Poésie et botanique//Fleurs et jardins dans l'oeuvre de George Sand: actes du colloque. P. 313–329.

Клодом Ане, мечтала создать ботанический сад. Именно она привила Руссо любовь к ботанике.

В образах многих героинь Жорж Санд проступают как черты Луизы де Варанс, так и самой Санд¹. С. Бернар-Грифитс и А. Реа отмечают, что под «настоящей (или истинной) женщиной» Санд подразумевает женщину, не просто любящую цветы, а выращивающую растения, работающую в саду, украшающую подоконник и окно своей комнаты разнообразными цветами. И суть этого утверждения заключается вовсе не в красоте цветов, с которыми соприкасается женщина, а в том, что она занимается, как это было принято считать в XIX в., мужской работой, то есть доказывает способность женщины делать любое дело наравне с мужчиной. Образ женщины, выращивающей розы в «Нарциссе», в данном случае может быть аллюзией на Кристину Пизанскую и ее «Ди о розе», где она спорит с Жаном де Мёном о роли женщины в обществе. Подобно Кристине Пизанской Жорж Санд всеми средствами отстаивает свою позицию, иногда она достаточно радикальна. Например, в романе «Вальведр» она отмечает, что цветы могут не любить женщин, но женщина, которая не любит цветы – это чудовище («Il est permis aux fleurs de ne pas aimer les femmes, mais les femmes qui n'aiment pas les fleurs sont des monstres... »)². Эти слова подразумевают не буквальную любовь к цветам, а любовь к работе, к делу, к труду.

В связи с созданием образа сада, помимо темы культивации растений, разведения цветников, создания образа женщины-цветка и женщины, работающей в саду, Санд обращается к теме цветочной метаморфозы, которая поднималась в литературе XIX в. в упомянутых выше сборниках «О чем говорят цветы» и «цветочных сонетах». В романе «Нарцисс» (1859)³ Жорж Санд обращается к знаменитому греческому мифу, но не буквально, а через всевозможные намеки: символы, знаки, имена. Имя главного героя – Нарцисс Парду. Р. Пео (R. Rhéault) во Введении к публикации «Нарцисса» 1994 г.⁴ отмечает, что

фамилия Нарцисса, хозяина кафе с садом, ведет к Святому Парду (Saint Pardoux) – аббату, жившему в VII–VIII вв., именем которого во Франции названы многочисленные городки и церкви¹. Родился будущий аббат в крестьянской семье, как и герой Санд, и в раннем возрасте ослеп, от удара по голове упавшей с дерева веткой. В момент удара (исходящего от растения, от самой природы) мальчик пережил духовное перерождение, решив стать аббатом, а позднее с ним произошла еще одна чудесная метаморфоза – он снова обрел способность видеть². Суть намека на образ Нарцисса у Санд – в самом феномене метаморфозы. Это и растительная метаморфоза, и метаморфоза в душе, в поступках человека. А. Реа предполагает, что Золя в «В проступке аббата Муре» называет сад Парду, намекая на Нарцисса Парду и его сад (символической точкой соединения может быть смерть героини Золя и Санд в конце произведений, а также духовные перерождения как Нарцисса, так и аббата Муре) или на самого святого аббата Парду, пережившего ряд чудесных метаморфоз.

В романе Санд прослеживаются намеки на роман «Черный тюльпан» А. Дюма. Таким намеком является сад Нарцисса, который он считает своей личной территорией, напоминанием о родине (то есть – деревне), оберегает ее от незваных гостей. Но такие гости, несмотря на предосторожности, проникают на его участок: это певец Албани (Албан Жербье), который лезет через стену сада в соседний женский монастырь к юной Джульетте д'Эсторад и жестоко давит растения, плющ и грозди декоративного винограда (намек на Исаака Бокстеля). Также это коты, которые создают в саду по ночам ужасный шум, – аллюзия на котов, привязанных друг к другу, которых перебросил Бокстель в сад ван Берле. Также Санд сопоставляет юную воспитанницу монастыря Джульетту с мадам де Морсоф из «Лилии долины» Бальзака³. Обе героини умирают в момент кульминации своих чувств, обе остаются чисты и непорочны перед

¹ Кафанова О.Б. Женские образы Жорж Санд: романтический канон и его вариации // Мир романтизма. 2011. № 16. С. 63–77.

² Sand G. Valvèdre. Paris: Michel Lévy frères, 1863. P. 35.

³ Sand G. Narcisse. Paris: Calmann-Lévy, 1884. 280 p.

⁴ Sand G. Narcisse/texte établi par R. Rhéault. Sainte-Foy – Paris, Presses de l'Université Laval, 1994. P. 3.

¹ Dubois J. Dom, Lemaitre J.-L. Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale, Paris: Éditions du Cerf, 1993. 374 p.

² Baudoin J. Saint Pardoux // Grand livre des saints : culte et iconographie en Occident, Paris: Éd. Créer, 2006, notice no 432. P. 384.

³ Подробный анализ флоросимволики «Лилии долины» О. де Бальзака см. в монографии «Флорообраз во французской литературе XIX века». СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017.

Богом. Символом святости, непорочности Джульетты, несмотря на ее разочарование в религии, становятся лилия, лотос и белый жасмин, на которые Жорж Санд обращает пристальное внимание читателя на всем протяжении романа. Все три цветка связаны с древней мифологией, с востоком, все они белого цвета, что просто, но лаконично и доходчиво характеризует главную героиню. Кроме того, Жорж Санд не скрывает, что через всевозможные аллюзии сопоставляет свою героиню с Розой Грифус, белокурой девушкой, одетой в белую кружевную одежду, а также с госпожой де Морсоф – бальзаковской «лилией долины». Санд не раз в своем творчестве наделяла цветы качествами, видела в них понятные ей символы и каноны, иногда они совпадали с исторической, мифологической семантикой цветов, а иногда – это были ее субъективные ассоциации. Например, в романе «Лелия» («Lélia», 1833–39) она разделяет цветы на «чистые» (*les fleurs pures*) (лилия и белая роза) и капризные (*sarpiteuses et troublantes*) (флёрдоранж, жёлтая роза и лотос)¹.

Метаморфозы происходят в «Нарциссе» с самим Нарциссом Парду, а также с Джульеттой. Нарцисс, трудоголик, забывший о сестрах, посвящает всю свою жизнь, как он сам говорит, – «собачей работе» («*chien de métier*») в кафе и в саду. Познакомившись с Джульеттой, он преобразуется, становится красивым, носит яркую одежду, смотрит на мир с новой, светлой стороны. Когда Джульетта умирает, он остается таким же добрым, ответственным человеком и заботится о своей племяннице. Джульетта, одна из «женщин-цветов», выращивающая на своем подоконнике разнообразные цветы, постепенно разочаровывается в религии, отказывается от идеи стать монахиней и выходит замуж за Нарцисса Парду, но испытать счастье до конца ей не суждено, она уходит в царство мертвых (возможно, это намек на влюбленную в Нарцисса нимфу Эхо и ее роковую обреченность никогда не быть рядом с возлюбленным)².

Кульминационным с точки зрения создания сложного, субъективного флорообраза в творчестве Жорж Санд является роман «Антония» (1863)³. В этом романе тоже возникает тема цветочной метаморфозы – соединение образа красавицы Юлии

¹ Sand G. *Lélia*. Paris: Michel Lévy frères, 1867. 152 p.

² Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. М.: Гелеос, 2007. С. 51–54.

³ Sand G. *Antonia*. Paris: Calmann-Lévy, 1881. 346 p.

д'Эстрель с селекционной лилией Антония, особой, выведенной благодаря сложным селекционным опытам ботаником Антуаном Тьери.

Как черный тюльпан в романе Дюма-отца получает имя Корнелиуса Бокстеля и Розы Грифус, так и лилия Тьери названа в честь ее создателя. Действие романа относится к 1785–89 гг., то есть к предреволюционным событиям. В романе три главных действующих лица: Антуан Тьери, богатый деловой человек и ботаник-селекционер, его племянник – художник Жюльен Тьери и аристократка, молодая вдова Юлия д'Эстрель, чей родовой замок находится по соседству с имением Антуана. В имении ботаника живут также мать Жюльена, вдова рисовавшего цветы художника Андре Тьери, страстная любительница цветоводства, также еще один племянник Антуана – Марсель Тьери, прокурор.

Лилия, выведенная Антуаном Тьери, – сложный символ, задуманный Жорж Санд по тому же принципу, что и «лилия долины» у Бальзака. Этот флорообраз – центр романа, точка соединения различных идей. Прежде всего, с глобальной, исторической точки зрения, – это символ французской монархии, которая подвергается тяжелым испытаниям и со дня на день может быть свергнута. Также лилия символизирует главную героиню, графиню Юлию, представительницу древнего аристократического рода, эмблематически связанного с монархической лилией. Возникают те же ассоциации, что и в «Лилии долины», связанные с образом Девы Марии, ее непорочности, тем более речь идет об особой – белоснежной лилии, а Юлия поражала воображение окружающих особой белизной кожи.

Между молодым Жюльеном и пожилым Антуаном, влюбленным в Юлию, происходит соперничество. Антуан может предложить разорившейся аристократке огромное состояние, Жюльен, который лишь надеется на наследство, ничего не может предложить молодой женщине, кроме своих чувств. Юлия предпочитает Жюльена, талантливого художника и страстную натуру, близкую по характеру к Альберту из «Консуэло», к Ральфу из «Индианы».

Антуан заказывает Жюльену полотно, где должна быть изображена его лилия Антония, также Жюльен рисует портрет Юлии. В создании двух полотен таится идея отражения или двойника, создания портрета физического и духовного, на

одном полотне изображен лик Юлии, на другом – душа в виде лилии. В порыве чувств Жюльен срывает расцветшую лилию, которую Антуан готовил к выставке в обществе садоводов, и которая должна стать вершиной ортикультурного искусства, и дарит цветок Юлии, которая потрясена вандализмом Жюльена и осуждает его поступок. Лилия угасает, убитый горем Антуан устраивает пышные похороны «королеве цветов». Судьба самой Юлии в чем-то повторяет участь лилии. В конце романа Жорж Санд кратко описывает судьбы героев в момент революции: Антуан Тьерри разорился, Жюльен и Марсель привыкают к новым обстоятельствам жизни во Франции, страшная участь постигла Юлию д'Эстрель – ее казнили на гильотине. Оторванная чашечка цветка лилии (*lis décarné*) стала предсказанием смерти молодой аристократки, одной из лилий старого французского режима. В этом сопоставлении Санд обращается к образу красный розы и вандейке Бланш (ей тоже отрубают голову и она ассоциируется красной розой) из повести «Красная роза» Дюма-отца, а также к отрубленной или оторванной чашечке лилии с герба де Морсофов в «Лилии долины» Бальзака.

Любовь и страстный интерес Жорж Санд к ботанике повлиял не только на собственные произведения писательницы, но и на ее образ в творчестве Бальзака. Как известно, Бальзак делает Жорж Санд прототипом одной из героинь романа «Беатриса» («*Beatrix*», 1939) – Камиллы Мопен или Фелисите де Туш. В романе образ Камиллы-Фелисите связан с камелией, цветком без аромата, а противостоит ей Беатриса, сопоставляемая с ароматной розой. Как отмечает М.-К. Гарно де Лиль Адан (*Marie-Christine Garneau de l'Isle Adam*) – камелия в восприятии этого цветка Бальзаком – это природный монстр («*le camélia est un monstre dans la nature*»)¹. Это восприятие идет через сонет «Камелия» («*Le Camélia*») Шарля Лассайи (*Charles Lassailly*, 1806–1843), написанного вместе с сонетом «Маргаритка» («*La Râquerette*») для «Утраченных иллюзий»: камелия – это роза, лишённая божественной сладости (или бессмертия) и лилия без величия: «*le camélia, monstre de la culture, Rose sans ambroisie*

¹ *Garneau de l'Isle Adam M.-Ch.* Représentation florale de George Sand, Camille Maupin, l'homme aux camélias, dans *Béatrix de Balzac // Fleurs et jardins dans l'oeuvre de George Sand: actes du colloque 2004.* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gsa.hofstradrc.org/en/conferences/colloque-fleurs-et-jardins>. (Дата обращения: 16.08.2017).

et *lis sans majesté*»¹. Именно этот цветок (*le camélia* – по-французски – мужского рода), нечто среднее между лилией и розой, или вбирающий в себя образы обоих цветов, вызывает, как отмечалось выше, у Бальзака ассоциации с Жорж Санд, женщины с мужским именем. В связи с этим сопоставлением возникает предположение, что образ андрогина Серафиты тоже мог быть навеян фигурой Жорж Санд – Авророй Дюпен. Но, стоит отметить, что не только фигура Жорж Санд могла навеять Бальзаку мысль о камелии, которую он сопоставляет с андрогином. Во-первых, писательниц, принявших мужские имена в XIX в., было немало: Сестры Бронте, опубликовавшие в 1846 г. сборник стихов под именами Каррер (Шарлотта), Эллис (Эмили) и Эктон (Энн) Белл; Джордж Элиот, она же Мэри Энн Эванс; Мари Агу, писавшая под псевдонимом Даниэль Стерн и т.д. Во-вторых, в литературе XIX в. образ цветка-гибрида, цветка-монстра (а камелия – один из самых культивируемых, генетически изменяемых в селекции видов) был популярен в связи с общим интересом к ортикультуре и селекционным опытам с растениями. Образ цветка-монстра (например, модного в 1830-е годы цветка камелии) также мог повлиять на создание образа андрогина.

Итак, творчество Жорж Санд представляет собой синтез всевозможных тем, связанных с разведением растений, с растительными метаморфозами, мифологией и историей цветов, символизмом растений. Обращение к растительной теме у писательницы отличается особой интертекстуальностью, реминисцентностью. Она воспроизводит в своих произведениях (по-своему) как флорообразы из средневековых романов и лирической поэзии, так и растительные образы из литературы барокко, классицизма, сентиментализма, а также из богатого арсенала фитообразов своих современников. Наиболее субъективной среди многочисленных цветочных символов и метафор представляется образ лилии из романа «Антония». Хотя, вне всяких сомнений, он в чем-то повторяет образ «лилии долины» Бальзака, а также «черного тюльпана» и «красной розы» Дюма, концепция, основная идея, также конструирование данного символа у Жорж Санд все же отличается разнообразными индивидуальными особенностями: образ агонии аристократии

¹ *Balzac H.* De Illusions perdues // *Oeuvres complètes en 8 volumes.* Paris: Housiaux, 1874. Т. 8. Р. 197.

перед событиями революции; образ двух портретов – Юлии и лилии Антонии, плоти и души одного существа; сцены «казни» лилии от руки Жульена и казни Юлии на гильотине. Важно отметить, что образ сорванного угасающего цветка нередко повторяется в творчестве писательницы, его тоже можно назвать субъективным, особенно мотив вянущего цветка, который уносит ветер («О чем говорят цветы», «Собака и священный цветок»). Также субъективным можно назвать образ Женеьевы – женщины-цветка, создающей бумажные цветы. Для 1830-х годов подобный образ был новым, так как острый интерес к искусственной природе просыпается во французской литературе лишь в 1870-80 гг. Но главное, что привлекает внимание в творчестве Жорж Санд – это глубокий, разносторонний интерес к ботанике, садоводству, ортикультуре. Эта тема, как было отмечено выше, связана у Жорж Санд не только с любовью к растениям и естествознанию, но также с выведением в литературе образа женщины, которая ни в чем не уступает мужчине, которая способна заниматься мужской работой и быть независимой. Возможно, что во многом именно благодаря ее увлеченности этой темой, многочисленным сюжетам, связанным с ботаникой и селекционными опытами, интерес к этой теме в литературе не угаснет вплоть до самого конца XIX и начала XX вв.

Литература

1. *Autran J.-C.* Origines de la passion de George Sand pour la botanique // Conférence de Jean-Claude Autran au Revest le 28 mai 2016. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://revestou.fr/pages/140-ecrivains-et-artistes-la-botanique-dans-loeuvre-de-george-sand-fr.php>. (Дата обращения: 10.08.2017).
2. *Leduc-Adine J.-P.* George Sand et Jules Néraud // Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand: actes du colloque international du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand, 4–7 février 2004). Clermont-Ferrand: Presses Univ Blaise Pascal, 2006.
3. *Néraud J.* La botanique de l'enfance. Lausanne: G. Bridel, 1847. 220 p.
4. *Нужная Т.В.* Мифологизация пейзажных элементов и их функции в повести Ф.-Р. де Шатобриана «Атала» // Научный диалог. 2016. № 1 (49). С. 148–158.
5. *Sand G.* Consuelo: 3 volumes. Paris: Michel Lévy, 1856. Т. 1. 363 p.; Т. 2. 378 p.; Т. 3. —
6. *Пастуро М.* Символическая история европейского средневековья / Пер. с фр. Е. Решетниковой. СПб.: Александрия, 2012.
7. *Sand G.* Le chêne parlant // Contes d'une grand'mère: 2 volumes. Paris: Michel Lévy frères, 1874. Т. 2. P. 1–63.
8. *Фрезер Д.Д.* Поклонение дубу // Золотая ветвь. М.: Изд-во политической литературы, 1986.
9. *Pastoureau M.* Une histoire symbolique du Moyen Age occidental. Paris: Seuil, 2004.
10. *Sand G.* La Comtesse de Rudolstadt: 2 volumes. Paris: Michel Lévy frères, 1864. Т. 1. P. 170–183.
11. *Sand G.* Ce que disent les fleurs // Contes d'une grand'mère. Т. 2. P. 183–203.
12. *Басманова Э.Б.* Старинный цветочный этикет. Цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII – начала XX века / Редактор: О. Еремина. Белый город, 2011. 416 с.
13. *Винчи Л. да Лилия* // Сказки, легенды, притчи. Л.: Детская литература, 1983.
14. *Sand G.* Adriani. Paris: Michel Lévy frères, 1869. 286 p.
15. *Reyniès J. de.* Approche du merveilleux paysager : le dialogue entre l'art du jardin et la littérature, TRANS- [En ligne], 16 | 2013, mis en ligne le 07 août 2013. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://trans.revues.org/808>. (Дата обращения: 27.08.2017).
16. *Sand G.* Lettre du 7 février 1862, à Fortuné Lapaine // Correspondance en 26 volumes / édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs. Paris: Flammarion, 1981. Т. XVI.
17. *Фараджулаева Э.Н.* Жорж Санд и Восток. Автореферат диссертации канд. филол. наук. Баку, 1997. 56 с.
18. *Sand G.* Histoire de ma vie // Œuvres autobiographiques. Paris: Gallimard, 1971. Т. II.
19. *Flaubert G.* L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme. Paris: Louis Conard, 1910.
20. *Sand Ch., Clément G.* Le Jardin romantique de George Sand. Paris: Albin Michel, Beaux Livres, 1995. 183 p.
21. *Bernard-Griffiths S.* Fleurs et jardins de l'écritoire dans Antonia // Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand: actes du colloque. P. 213–231.
22. *Rea A.* Narcisse ou la réécriture d'un mythe // Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand: actes du colloque. P. 231–245.
23. *Sand G.* André. Paris: Calmann-Lévy, 1835. 276 p.
24. *Girardin D. de.* Lettres parisiennes du vicomte de Launay. Paris: Mercure de France, 1986. Т. 2.
25. *Sand G.* Lettres d'un Voyageur à propos de Botanique. Revue des Deux Mondes. Paris: Mai-join, 1868. Т. 76.
26. *Sand G.* Histoire de ma vie: 4 volumes. Paris: Calmann Lévy, 1855. Т. 1.
27. *Vierne S.* Poésie et botanique // Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand: actes du colloque. P. 313–329.
28. *Кафанова О.Б.* Женские образы Жорж Санд: романтический канон и его вариации // Мир романтизма. 2011. № 16. С. 63–77.
29. *Sand G.* Valvèdre. Paris: Michel Lévy frères, 1863.
30. *Sand G.* Narcisse. Paris: Calmann-Lévy, 1884. 280 p.
31. *Sand G.* Narcisse / texte établi par R. Rhéault. Sainte-Foy–Paris: Presses de l'Université Laval, 1994.
32. *Dubois J.* Dom, Lemaître J.-L. Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale, Paris: Éditions du Cerf, 1993. 374 p.

33. *Baudoin J. Saint Pardoux // Grand livre des saints : culte et iconographie en Occident*, Paris: Éd. Créer, 2006, notice no 432.
34. *Sand G. Lélia*. Paris: Michel Lévy frères, 1867. 152 p.
35. *Кун Н.А.* Легенды и мифы Древней Греции. М.: Гелеос, 2007.
36. *Sand G. Antonia*. Paris: Calmann-Lévy, 1881. 346 p.
37. *Garneau de l'Isle Adam M.-Ch.* Représentation florale de George Sand, Camille Maupin, l'homme aux camélias, dans Béatrix de Balzac//Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand: actes du colloque 2004. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://gsa.hofstradrc.org/en/conferences/colloque-fleurs-et-jardins>. (Дата обращения: 16.08.2017).
38. *Balzac H. De Illusions perdues // Œuvres complètes en 8 volumes*. Paris: Housiaux, 1874. Т. 8.

Н.В. Решетняк

Романтические образы и символика пейзажа в романе О. де Бальзака «Серафита»

Мистическое произведение Бальзака, представляющее собой поэтизацию доктрины шведского теософа Эммануила Сведенборга, воплотило в себе немало романтических образов и метафор, а также особую символическую геометрию пейзажа. Природа Норвегии с фантастическими изгибами берегов и бесконечным кружевом гранита, пейзаж с фьордами, морем, волны которого с грохотом разбиваются о скалистые утесы, и обрывами – один из главных персонажей в романе. Шарль Бодлер называет «фьорд Серафитуса» в статье об искусстве «Салон 1859 года. Философское искусство»¹ наиболее характерным романтическим пейзажем. Живописный пейзаж непосредственно участвует в действии и выступает в роли посредника между землей и небесами.

Первый эпизод начинается с восхождения к горной вершине Серафитуса и Минны. Как пишет в своем очерке специалист по французской литературе XIX в. Т.В. Соколова: «Высота и восхождение относятся к числу наиболее значимых концептов романтического искусства, ориентированного к выражению духовного, к постижению идеала».² Восхождению обычно

¹ *Бодлер Ш.* VIII Пейзаж / Стихотворения. Проза. М., 1997. С. 734.

² *Соколова Т.В.* Высота и восхождение как эстетические концепты поэзии XIX в. / От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб., 2005. С. 17.

противопоставляется падение или спуск; у Бальзака горным пикам противоположны непроходимые бездны и головокружительные пропасти, которые могут соперничать с самыми замысловатыми геометрическими фигурами. Эти пропасти настолько глубоки, что даже не ощущаешь их глубину: они сливаются в одно целое с морем, чередой облаков и красками неба. «Бездна теряет очертания по мере того, как мы от нее удаляемся, – объясняет французский философ Гастон Башляр в книге «Грезы о воздухе».¹ Тот, кто поднимается вверх, видит, как расплываются контуры бездны. Для него пропасть растворяется, покрывается влагой, становится туманной. Образы живых существ утрачивают отчетливость; и теперь животный характер бездны ощущается лишь метафорически. Поднимающийся наверх, напротив, ощущает формулу высоты и её составные элементы.

В соответствии с мистической доктриной Сведенборга, человеку и ангелу одинаково свойственно то, что их внутреннее начало сотворено по образу небес. Небеса находятся внутри каждого ангела, который некогда был человеком.² Чем выше поднимаешься, тем менее обращаешь внимание на пропасти под ногами, – говорит Серафитус Минне. «В небесах не существует бездн».³ Для человека, дух которого высок, меньше опасности соскользнуть в бездну. Для Ангела, представляющего собой часть небес, её совсем нет. Небеса – отражение бездны. Зияющая глубина фьорда – бездна – символ духа уже присутствовал в философском этюде «Луи Ламбер» (1832), второй части бальзаковской «Мистической книги». «*Abyssus abyssum* (бездна бездн) – говорил Ламбер. Наш дух – бездна, и ему нравится погружаться в бездну»⁴. Серафитус, стоя над пропастью, бледный и невозмутимый, без страха смотрел вниз – «бездна над бездной».⁵ На горной вершине происходит инициация Минны: она должна преодолеть физические испытания, побороть страх и головокружение, чтобы духовно возродиться в новом онтологическом качестве. Девушка делает шаг к бездне, однако

¹ *Башляр Г.* Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1999. С. 88.

² *Сведенборг Э.* Избранное. М.: Астрель. 2003. С. 333–335.

³ *Balzac H. de.* Le Livre mystique. II. Paris: Werdet, 1835. P. 78.

⁴ *Balzac O. de.* Луи Ламбер // Собр соч. в 24-х томах. М. 1960. Т. 19. С. 213.

⁵ *Balzac H. de.* Le Livre mystique. II. Paris: Werdet, 1835. P. 33.

её спасает условная смерть, позволяющая ей победить зависимость от земного бытия.

При первом появлении главных персонажей мы их почти не видим: Бальзак делает акцент на образе стрелы, устремляющейся вверх на фоне неба, которая гармонично сочетает скорость и прямизну. Выйдя утром при свете солнца, Серафитус и Минна преодолевают свой трудный и опасный спуск «почти на склоне дня», «подгоняемые сумерками». Луна, женская планета, постепенно сменяет Солнце (мужскую планету в астрологии), и ангел-андрогин, теряя мужское начало, превращается из Серафитуса в Серафиту, его взгляд больше не излучает мощнейший поток разума. С приходом ночи вертикальный план восхождения-спуска уступает горизонтальному плану долины Жарвис, а их точкой пересечения является расположенный на холме «шведский замок» Серафиты, окруженный каменной стеной. Замок соединяет не только две символические линии, вертикальную и горизонтальную, но и два мира – небесный и земной. Бальзак представляет Жарвис как место перехода, небесную паперть («parvis»): «Уничтожает ли Дух Материю у подножия мистической лестницы семи Духовных миров, вздымающихся этажами в пространстве и падающих каскадом сверкающих волн на ступени небесной Паперти?»¹.

Символика романтического пейзажа в центральной части романа относится к превосходству кривой линии – женского символа над прямой линией, традиционно являющейся мужским символом. Мы встречаем изогнутые кривые линии в «фантастических изгибах», «кокетливой впадине» и «плавных очертаниях берегов». Женское начало соотносится также с водной стихией, символизирующей источник жизни. Вода противопоставляется власти гор, в первую очередь горе Фалберг, не уступающей мощному натиску моря и отбрасывающей его к противоположным берегам, которым отступающие волны придают плавные очертания. Если устремленный к небу Фалберг символизирует мужскую силу, то вода передает свою оплодотворяющую власть другому архетипическому образу материнства и женственности – земле, которая рождает лиственницы, ели, березы, дубы и буки, позволяет собирать урожай ржи, конопли, овощей. Именно море начертило изящную

¹ Balzac H. de. Le Livre mystique. II. Paris: Werdet, 1835. P. 276.

изогнутую линию материнского лона, где покоится долина Жарвис – живописная местность, над которой возвышаются холмы с пастбищами, покрытыми пестрым ковром из мхов, трав и цветов.

«Кривая – это закон материального мира и теория законченных творений, Прямая – закон духовного миров и теория Бесконечности»,¹ – пишет Бальзак в своем произведении. Другой бальзаковский герой, мистик Луи Ламбер задается вопросом: «Почему только человек ощущает прямую линию?»² В «Серафите» можно найти ответ на этот вопрос: человек – единственное создание на земле, обладающее частичкой божественной сущности. В заключительной части романа Бальзак снова обращается к идее вертикального полета, напоминающего прямую, стремительную стрелу. «Серафим слегка сложил крылья, чтобы взлететь. Он даже не посмотрел в их сторону, Его ничто уже не связывало с землей. И Он устремился ввысь...»³

Северная страна Норвегия, пристрастно выбранная Бальзаком в качестве фона для мистических событий, край снежных вершин и ослепительного солнца, залитый невероятным сиянием, гармонирует с фигурой Ангела и повторяет его образ. «... Я не могу больше смотреть ей в лицо: его свет невыносим. [...] Не союз ли это льда и солнца? Она замораживает и сжигает...»⁴ – восклицает влюбленный в Серафиту Вильфрид. Здесь уместно вспомнить, что традиция обращения к пейзажным образам при создании портретных характеристик героев восходит к ранним романтикам. К примеру, «портретные зарисовки у Шатобриана насыщены метафорами из природного мира»⁵.

Стяжание света и обретение светозарного тела, преобразующего земную плоть в Духовный свет, повторение опыта Христа является наиглавнейшей целью христианских мистиков. Сцены, в которых появляется ангел Серафитус-Серафита, не случайно сопровождаются необыкновенным ярким свечением. «Если бы какой-нибудь физиономист изучил Серафитуса, ... то смог бы вполне поверить в существование некого

¹ Balzac H. de. Le Livre mystique. II. Paris: Werdet, 1835. P. 252.

² Бальзак О. де. Луи Ламбер // Собр. соч. в 24-х томах. М., 1960. Т. 19. С. 234.

³ Balzac H. de. Le Livre mystique. II. Paris: Werdet, 1835. P. 344.

⁴ Там же. P. 99.

⁵ Нужная Т.В. Мифологизация пейзажных элементов и их функции в повести Ф.-Р де Шатобриана «Атала» // Научный диалог. 2016. № 1 (49). С. 149–158.

фосфорического флюида из нервов, светившихся, под кожей, или в постоянное присутствие какого-то внутреннего света, расцветившего Серафитуса, подобно лучам в кубке из белоснежного алебаstra).¹

Еще один символический образ в романе, связанный одновременно и с главной героиней, и с пейзажем, – арена, скованная льдом и выметенная ветром, – «широкое зеркало вод». В соответствии с теорией Бальзака, мистики обладают внутренним видением, благодаря которому они могут восполнить как чувственный опыт, так и интеллектуальное знание. Впервые понятие ясновидения раскрывается в философском этюде «Луи Ламбер», главный герой которого наделен этим даром. Используя термины *species* (взгляд, видение или образ, существо) и *speculum* (зеркало), Бальзак даёт этому мистическому свойству определение *spécialité* или *spécialisme*, восходящее, по утверждению исследователя К.-Е. Сжодена, к философскому учению Виктора Кузена.² Тем не менее, за формой скрывается центральное положение доктрины ученого Г. Лейбница, адепта религиозно-мистического общества розенкрейцеров, который изложил основы своей метафизики в работе «Монадология». Суть главной идеи немецкого философа сводится к тому, что всё во Вселенной состоит из субстанций, или монад. «Метафизическая точка», центр самостоятельной духовной силы – монада – подобна душе человека. Монады вечны, поскольку имеют сверхъестественное происхождение, и не могут изменяться под внешним воздействием. Согласованность и единство монад – это предусмотренная Богом гармония, наполняющая монады деятельной духовной силой и делающая их «живым зеркалом Вселенной».³ Лейбниц подчеркивал неразрывность духовного и материального, отмечая при этом, что монады являются носителями материального, но это проявление вторично по отношению к их духовной сущности, что совпадает с бальзаковской теорией о материальности души.

«Во мне есть подобие зеркала... Я разгадываю будущее и прошлое, проникаю в сознание», – утверждает ангел Серафитус-Серафита. Это мистическое видение позволяет андрогину

¹ Ibid, p. 41-42. ???

² *Sjodén K.-E.* Remarques sur le «swedenborgisme» balzacien. L'Année balzacienne, 1965. P. 43.

³ Философия. Часть I. История философии. М., 1996. С. 123–124.

все знать, не покидая долину Жарвис. Таким образом, зеркало фьорда, «любопытное зрелище в глубине гор», в романе «Серафита» не случайно отражает краски неба, оно является романтическим символом ангельской души.

У подножья горы Фалберг холод создал помимо фантастически отполированного ледяного зеркала еще одну достопримечательность – гигантскую ледяную аркаду, природную геометрическую фигуру без единого угла. Ледяные дуги образуют «грандиозную арку, под которой можно было бы найти убежище в непогоду, если бы кто-нибудь дерзнул проникнуть сюда».¹ Высокий земной образ, порожденный кривой, отсылает нас к архитектурным элементам храма: арбутану и стрельчатому своду, нависающим над нефом, где человек обретает свежесть, покой и гармонию райских пределов. Кроме того, полностью застывший каскад, находящийся в абсолютно пустынном месте и представляющий собой длинные ленты реки Зиг, скованные льдом, символизирует у автора «Серафиты» ступени мистической лестницы, нисходящей к небесной паперти.

В начале произведения белый полярный мир изображен скованным льдом и покрытым снегом, он приближен к состоянию земли накануне зарождения жизни, пустынной и замерзшей. Немой пейзаж бальзаковской воображаемой Норвегии абсолютно неподвижен; он одновременно величественный и безжизненный. Подлинное рождение ангела в романе Бальзака становится возможным, когда норвежская весна одерживает победу над снежной страной, когда водные потоки освобождаются от зимнего оцепенения, а солнце заставляет искриться эфемерные алмазы. Полностью освободившаяся ото льда река Зиг (*Sieg* по-немецки означает «победа»), символизирует триумф Ангела-андрогина, возносящегося в небеса. При виде водного каскада, который вырывается из фьорда, Серафита покидает земной мир.

Ослепительный Серафим познает Вечность, которая является живой, а не скованной льдом водой, и получает власть над миром. Радость от необыкновенного преобразования земли передает триумфальное Вознесение: «Восторженный крик вырвался, словно оживший источник, вновь взметнувшийся вверх тысячи разноцветных струй, в которых играет солнце, рассыпая

¹ *Balzac H. de.* Le Livre mystique. II. Paris: Werdet, 1835. P. 23.

бриллианты и жемчуга блестящих капель. В это мгновение появился сверкающий Серафим и воскликнул: – Всевышний! Всевышний! Всевышний!»¹

Наконец, еще один символический образ романтического пейзажа, «истинное чудо, распустившееся под дыханием ангелов»², передает двойственную природу главного персонажа. Серафитус дарит Минне на горном солере «норвежскую лилию», единственный в своем роде, нежный цветок, выросший в настоящем священном месте. Он зорко высмотрел среди бесстебельных смолевков и камнеломок это необычное растение, лепестки которого белые звезды с золотой нитью и пурпурные тычинки напоминают бело-красную розу, золотой цветок алхимии. Цвета гибридного растения, не случайны: золотые нити цветка символизируют связь человека с материей, а также сияние и великолепие Небесного Царства, белизна лепестков – символ чистоты духовного мира и божественного света, и, наконец, пурпур – цвет царя, владыки – Бога, красный цвет тепла и любви, символ Воскресения – победы жизни над смертью.

При помощи гибридного растения, наделенного тычинками без пестика, автор подчеркивает эзотерическую связь ангела-андрогина с необыкновенным цветком. Таким образом Минне приоткрывается тайна Серафиты-Серафитуса, вокруг которого распространяется удивительная гармония. В своей статье литературовед С.Г. Горбовская подчеркивает, что таинственное растение из романа Бальзака близко «новалисовскому голубому цветку по мистической глубине образа, по явной схожести семантики, ведущей к Мировой Душе, к возвышенному, бесконечному, трансцендентному».³

Приняв необыкновенный цветок, Минна получает не только откровение, но и знание. Серафитус говорит ей о любви, свободной от человеческих законов, и о суете земного мира, который является всего лишь отражением истинной обители. Ангел-андрогин касается мистических тем, изложенных в доктрине Э. Сведенборга, согласно которому для ангельских Духов «малейший цветок – мысль, жизнь, соответствующая определенным чертам Вселенной, постоянно питающей

¹ *Balzac H. de. Le Livre mystique. II. Paris: Werdet, 1835. P. 350.*

² Там же. P. 35.

³ *Горбовская С.Г. Лабиринт полисемантической в романе «Лилия долины» О. де Бальзака // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2012. Вып. 2. С. 46.*

их интуицию».¹ Яркие цветочные образы передают послания, соответствующие глубоким чувствам и эмоциям, поэтому дарить цветы любимому человеку – это высокий символический жест. Посредством собранных и искусно составленных букетов герой романа Бальзака «Лилия долины» разговаривает со своей возлюбленной на тайном духовном языке, понятном только им одним, поскольку их души чисты. Аромат добродетели Анриетты де Морсоф «возносился, как фимиам, в небеса», – пишет Бальзак, сравнивая свою героиню с хрупкой белоснежной лилией. Символический образ уже сопутствовал ранее герою повести «Луи Ламбер»: «цветок, рожденный на краю бездны», по замыслу автора, погиб безвестно, и «никто не узнал ни его цвета, ни аромата».² Иная участь у «загадочного человеческого цветка» Серафитуса-Серафиты: его предназначение приобрести к тайнам духовного мира двух посвященных неофитов и способствовать рождению нового Ангела.

Распустившийся среди зимы цветок и слова Серафитуса производят на Минну ошеломляющее впечатление. Вечером у себя дома, любясь по-прежнему свежим, ничуть не увядшим растением, и, вдыхая его тончайший аромат, она вновь слышит слова андрогина – «музыку мысли и видит свет его взгляда – выражение любви».³ В последний раз Бальзак сравнивает своего героя-андрогина с цветком, в час ожидания его Вознесения: «Серафита улыбнулась, ... склонила голову, как цветок, переполненный нектаром и обнажающий напоследок свою чашечку, чтобы наполнить воздух своим нестойким ароматом».⁴

Выбранный в качестве фона, на котором разворачивается история ангела Серафитуса-Серафиты, белоснежный пейзаж Норвегии, с одной стороны, – это дань моде начала XIX в., увлечение французских писателей-романтиков экзотикой северных стран, а с другой – ослепительное сочетание льда и солнца в высшей степени соответствует мистическому образу главного персонажа. По замыслу автора, счастливый финал романа наступает, когда власть холода, ледяной мир как абсолютное отрицание жизни, оказывается поверженной. Именно с приходом весны Ангел покидает землю. Контрастная символика

¹ *Balzac H. de. Le Livre mystique. II. Paris: Werdet, 1835. P. 144.*

² *Бальзак О. де. Луи Ламбер // Собр соч. в 24-х томах. М., 1960. Т. 19. С. 316.*

³ *Ibid, p.103.*

⁴ *Ibid, p. 306.*

«Мистическая долина»

Образная, дорогая сердцу Оноре де Бальзака Турень начинается для него с города Тура, средневековой столицы Франции на реке Луаре в месте её слияния с рекой Шер, где будущий писатель появился на свет 20 мая 1799 г. В повести «Турский священник» (1832) он воскрешает родной город, его Монастырскую и Архиепископскую площади, улочку Псалетт (в переводе с французского означающая «певческая школа»), на которой когда-то проживали регент хора и певчие, а также готический собор Святого Гатьена, или Турский собор, названный в честь первого епископа города, – мрачный старинный католический храм, строительство которого началось ещё в XII в.

Семья Бальзаков постоянно присутствовала в этом соборе на торжественных службах, и атмосфера церкви производила огромное впечатление на Оноре и его сестру Лору. Впоследствии Бальзак неоднократно будет описывать в своих произведениях это высокое величественное здание, которое время окутало темным покровом, пропитало холодной сыростью, изрезало морщинами, одело мхом и сорняками. Собор Святого Гатьена будет то мрачным, немым свидетелем коварного заговора в «Турском священнике», то соучастником любовной драмы в философском этюде «Мэтр Корнелиус» (1831). В полутьме церкви нужно было напрягать зрение, чтобы различить предметы. Несмотря на то, что горели все светильники в алтарях и канделябры на клиросе, это неравномерное множество огней «едва освещало громадный собор, так как, сочетаясь с густыми тенями колонн, отбрасываемыми на переходы здания, огоньки своей неистощимо причудливой игрой еще более подчеркивали мрак, в котором скрывались своды с арками и боковые часовни, и без того темные, даже днем».¹

Наверху располагались хоры с перекрытиями, украшенными тонкими небольшими колоннами, отделенными друг от друга витражами, и в полумраке возникающие картины казались полувябью-полусном. Собор – архитектурный танец рождал невероятные видения: пересекающиеся колонны мелькали,

¹ Бальзак О. де. Мэтр Корнелиус // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 19. С. 146–147.

вертикальной и горизонтальной линии, высокого и низкого, прямой и кривой, света и темноты, ангельского и человеческого в произведении служат для того, чтобы подчеркнуть, что «милолетный образ совершенства» долина Жарвис, – священное место перехода из одного мира в другой. Бальзак привлекает в свое мистическое произведение монадологию Г. Лейбница с образом зеркала, чтобы объяснить генезис внутреннего видения (spécialité) как свойства ангельской души, а также теории соответствий теософов Э. Сведенборга и Л.-К. Сен-Мартена, что в мире природном можно, как в зеркале, видеть то, что существует в мире духовном. После прочтения отрывка из трактата «Неизвестного философа» также становится ясно, почему андрогин сравнивается с «норвежской лилией»: «Как ярки краски света! Они затмевают белоснежность лилий! На их фоне тускнеет белизна снегов, не настолько ослепительная, чтобы отразить истинные краски света».¹

Опираясь на французскую романтическую традицию начала XIX в., Бальзак создал единственную в своем роде мистическую поэму в прозе, украсив её сложной и многоплановой символикой, основные образы которой, связанные с пейзажем, мы рассмотрели в своей работе. Разные по глубине и смысловому наполнению, все эти романтические и мистические символы призваны проиллюстрировать религиозно-философские идеи французского романиста.

Литература

1. Balzac H. de. Le Livre mystique. II, Paris. Werdet, 1835, 357 p.
2. Bornet R. La structure symbolique de Séraphita et le mythe de l'androgyne. L'Année Balzacienne, 1973. Pp. 235–252.
3. Frolich J. L'ange au pays des neiges: «Séraphita». L'Année Balzacienne, 1992. Pp. 319–331.
4. Sjodén K.-E. Remarques sur le «swedenborgisme» balzacien. L'Année balzacienne, 1966. Pp. 33–45.
5. Бальзак О. де. Луи Ламбер // Собр соч. в 24-х томах., М., 1960. Т. 19. 327 с.
6. Башиляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1999. 344 с.
7. Бодлер Ш. VIII Пейзаж // Стихотворения. Проза. М., 1997. 960 с.
8. Сведенборг Э. Избранное. М.: Астрель, 2003. 880 с.
9. Соколова Т.В. Высота и восхождение как эстетические концепты поэзии XIX в. // От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб, 2005. 308 с.

¹ Saint-Martin L.-C. de. L'Homme de desir. Monaco, 1979. P. 276.

словно копы на турнире, статуи казались живыми, люди каменными, а лица, блевшие в полутьме, можно было принять за призраки.

«Одно название мрачного собора Святого Гатьена будило в брате множество воспоминаний и религиозных чувств», – пишет в своей книге Лора Сюрвиль¹, оставившая интересные воспоминания об Оноре и своей семье в мемуарах «Бальзак, его жизнь и произведения по переписке». Писателя поражали причудливые эффекты света, которые производили витражи, облака фимиама, торжественность службы, звуки органа и лица священников, которые он изучал во время мессы, но он никогда не смешивал понятия христианской веры и католицизма. Его искренним убеждением было то, что в жизни народа нет более торжественных сцен и более величественных моментов, чем во время службы, когда все в едином порыве устремляется душой к небесам, и начинает действовать особая духовная сила. «Мистическая экзальтация верующих, собравшихся вместе, влияет на каждого из них, и даже самого немощного духом, вероятно, подхватывают волны этого океана любви и веры. Своей электрической силой молитва преодолевает, таким образом, само естество человеческое. Этим безотчетным единством стремлений у людей, вместе повергающихся ниц, вместе возносящихся к небесам, вероятно, и объясняется магическое влияние, которым обладают возгласы священников, мелодии органа, благовония кадил и пышность алтаря, голос толпы и молчаливая молитва»,² – в подобном высказывании слышен голос не правоверного католика, а мистика, воскрешающего свои воспоминания и ощущения, пережитые в соборе Святого Гатьена.³ Бальзак неоднократно подчеркивал, что христианская вера, вдохновленная учением Иисуса Христа, – это мистическая эманация Бога, посланницей которого она и является, тогда как католицизм – только система ритуалов и обрядов.

¹ *Surville Laure*. Née Balzac. Balzac, sa vie et ses oeuvres d'après sa correspondance. Paris: Librairie Nouvelle, 1858. P. 24.

² *Бальзак О. де*. Мэтр Корнелиус // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 19. С. 147

³ *Решетняк Н.В.* «Мистическая книга» Бальзака: от истоков – к художественному воплощению теософских идей. Диссертация на соискание ученой степени кандидата наук. СПб., 2007. С. 12.

Историческая область Турень бесконечно живописна: длинная лента реки, сверкающая на солнце меж зеленых берегов, персиковые, каштановые и ореховые деревья, ряды тополей, обрамляющих кружевом шелестящей листвы долину, темная зелень дубрав, спускающихся вдоль виноградников к изменчивому течению реки и уходящая в беспредельность мягкая линия горизонта, – с любовью описаны её уроженцем Бальзаком. Он был уверен, что небо Турени «такое голубое, какого не встретишь нигде в другом месте». ¹ Во Франции, по мнению писателя, одна провинция, которой нельзя налюбоваться. Это чистая, целомудренная и верная своим королям Турень; «с каждым шагом в этой стране очарования открываются все новые картины, обрамленные контурами реки или спокойным овалом пруда, глубокие воды которого отражают замок, его башни, леса и бьющие из-под земли ключи». ²

В «саду Франции», как еще называют Турень, «словно вздымая» старинные замки на окружающих холмах, тянется долина от Монбазона до Луары, которая похожа на прекрасную изумрудную чашу, на дне которой змеей извивается Эндр. Самые знаменитые из замков на берегах Луары: Блуа, сочетание трех разных стилей, трех королей, трех эпох; Шамбор, один из причудливых образцов архитектуры Ренессанса; Азе-лэ-Ридо, многогранный бриллиант, оправленный течением Эндра, словно выступающий из корзины цветов, и многие другие вызывали искреннее восхищение писателя.

Недалеко от Тура, среди прочих поместий расположена в котловане «романтическая громада» замка Саше, который сегодня является музеем великого романиста. Многие годы Бальзак гостил в этом четырехэтажном здании из серого камня в стиле эпохи Возрождения у семьи господина де Маргонна, и именно здесь создавались его известные произведения: уже упомянутый «Мэтр Корнелиус», «Луи Ламбер» (1832) и «Лилия долины» (1835), а некоторые другие романы и повести дописывались и редактировались. Бальзак любил, по его собственному признанию, тишину этого замка, его огромные седые деревья и пустынную ложбину, воздух которой, казалось, был насыщен

¹ *Бальзак О. де*. Лилия долины // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 8. С. 23–25.

² *Бальзак О. де*. Об Екатерине Медичи // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 21. С. 80.

тайной. Замок Саше всем своим видом навевал тихую грусть, «слишком глубокую для поверхностных людей, но бесконечно дорогую скорбному сердцу поэта».¹

Философская и автобиографическая повесть «Луи Ламбер», ставшая в дальнейшем частью «Мистической книги», безусловно, создавалась под влиянием прочитанных в то время Бальзаком разных мистических трудов и его личного знакомства с одним из руководителей общества магнетизеров-сведенборгианцев Л.-Ф. де Толленаром, родственником Маргоннов, который летом 1832 г. также останавливался в замке Саше. Основным занятием группы последователей шведского провидца было чтение Евангелия от Иоанна с толкованием Сведенборга, названным «Апокалипсис разъясненный», общая молитва и практика магнетизма.

Жизнь главного героя повести Луи Ламбера, философа и ясновидца, естественно протекает в долине Луары (автор делает Ламбера уроженцем Монтуара, крохотного городка между Вандомом и Блуа). Именно на лоне живописной природы юного гения застает за чтением мистического сочинения Э. Сведенборга госпожа де Сталь, благодаря которой Луи поступает в Вандомский коллеж. Бальзак подробно описывает это учебное заведение, принадлежащее Ордену ораторианцев, основанному в Западной Европе еще в XVI в. и получившему свое название от ораторий – молитвенных домов, поскольку сам был его учащимся. Местность близ Вандома выписана им также с большой изобразительностью и прекрасным знанием деталей. Взобравшись на холм, «можно было любоваться замком, расположенным на середине склона, и извиистой долиной, где сверкала река, извиваясь, как змея, по красиво закругленной лужайке, и изумительным пейзажем, исполненным невыразимого очарования»,² – повествует автор, отдавая дань эстетическим принципам романтизма.

Идиллическая природа долины Луары уже воспевалась ранее Бальзаком в юношеском произведении «Стени, или философские заблуждения» (1820), объединившем сорок два письма, и созданном под немалым влиянием «Новой Элоизы»

¹ Бальзак О. де. Лилия долины // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 8. С. 27.

² Бальзак О. де. Луи Ламбер // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 19. С. 241.

Ж.-Ж. Руссо с его эстетикой сентиментализма. Тем не менее, фигура героя эпистолярного романа Жакоба Дель-Риеза во многом превосходит образ философа Луи Ламбера; они в равной степени тонкие, чувствительные и талантливые личности. Интуиция Жакоба позволяет ему распознавать сущность людей, поскольку он обладает уникальным даром, присущим мистикам, – внутренним видением. Жакоб Дель-Риез – это своего рода набросок Луи Ламбера и вместе с тем первый персонаж, за которым скрывается фигура самого Бальзак – философа и гения. В коллеже Жакоб, как и Луи Ламбер, встречает брата по духу Ванера. Как Ламбер, Дель-Риез полностью посвящает себя умственной деятельности, его мыслительная способность развивается до невероятных вершин, где мысль парит в безграничных духовных сферах. Он верит в предчувствия, предзнаменования и материальность мысли. Как и Луи Ламберу, Жакобу достаточно двух-трех слов фразы, чтобы охватить весь её смысл. Он рассуждает о субстанции души и подвергает критике спиритуалистические доктрины. Как и Ламбера, его однажды охватывает всепоглощающая любовь, и тогда Дель-Риез отрекается от интеллектуальных научных поисков; его жизнь отныне предназначена только девушке, которую он любит, – он больше не стремится к вершине всех знаний.

Прототипом его возлюбленной Стефании, или уменьшительно Стени, является родная сестра Бальзака Лора Сюрвилль, ставшая в романе молочной сестрой главного героя, а в основе сюжета лежат их собственные воспоминания о детских годах, проведенных в Турени в тени фруктовых деревьев. Роман «Стени» – важный этап к «Мистической книге». Желая пожертвовать своим счастьем ради безмятежного покоя Стени в браке, Жакоб шлет возлюбленной следующее послание (письмо 35): «Благодаря тебе я становлюсь мистиком. Если наши догадки верны, Стени, если существует Бог такой, каким мы его представляем, и если он нас слышит, и если он нас видит, каково должно быть наше будущее и вечное счастье рядом с ним! Какую награду, он, должно быть, нам уготовил за высшее смирение наших сердец и эту стоическую победу, одержанную над нашими глубочайшими страданиями!»¹ Другими словами, Жакоб отказывается

¹ Balzac H. de. Sténie ou les Erreurs philosophiques. Ed. Prioult. Paris: Georges Courville, 1936. P. 155.

от бунта и смиряется перед настоящим горем, ожидая от будущего огромного счастья в качестве вознаграждения. Осмысление понятия «смирение» становится переломным моментом в истории любви и нравственности Дель-Риеза, а также одной из главных идей романов Бальзака, окрашенных мистицизмом, «Лилии долины» и «Серафиты».

В «Луи Ламбере» Бальзак обращается к живописности, чтобы придать особую эмоциональность ключевому эпизоду произведения. Рошамбо, действительно существующий замок в долине Луары и получивший название в XVIII в. благодаря своему владельцу графу де Рошамбо, маршалу Франции, прославившемуся в войне за независимость США, занимает в философском этюде исключительное место: он возникает наяву и в видении мистика Ламбера. Луи узнает башню замка, расположение роши, цвет речной воды, неровности почвы, далекие просторы, – все детали пейзажа, которые до этого видел лишь во сне, – и делает вывод, что у человека есть духовные способности, независимые от внешних физических чувств. Он находит в своем видении замка Рошамбо доказательство полнейшего отделения внутреннего «я» от тела, или подтверждение идей Сведенборга об ангелах, человеческих существах, некогда живших на Земле, и обоснование его слов о том, что великий теософ-духовидец общался с душами умерших. В повесть «Луи Ламбер» Бальзак вложил все свои религиозно-философские искания. Его герой – двойственное существо, как и сам автор, поскольку он созерцает то свою душу, то внешний мир. Как результат, его идеи почти всегда имеют двойной аспект: научно-философский и мистический.

В романе «Лилия долины», также отчасти автобиографическим и пронизанным христианским мистицизмом, Бальзак рисует наиболее полную картину своего яркого, цветущего родного края: «Не спрашивайте меня, почему я люблю Турень, – пишет он от лица своего героя Феликса де Ванденеса; моя любовь к этому краю не похожа на любовь, которую питаешь к месту, где ты родился, или к оазису в пустыне; я люблю её, как художник любит свое искусство».¹ Бальзаку необходимо было оставаться в Саше для написания этого романа, чтобы

¹ Бальзак О. де. Лилия долины // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 8. С. 26.

черпать вдохновение в прекрасных идиллических пейзажах. Из окон старинного замка ему была видна серебряная полоска реки, «сверкающая, как клинок сабли», склоны холмов, роши, слышен шум мельниц «трепетный голос долины», пение птиц и стрекотание кузнечиков, сливающихся в дивную гармонию. Описывая замок Клошгурд, принадлежащий героине «Лилии долины» Генриетте де Морсоф, он изобразил ферму Бонна, которую видел из окна своей комнаты на третьем этаже в замке Саше, тогда как название Фрапель позаимствовал у поместья семьи своей подруги Зульмы Карро, чтобы дать его замку Вален в Турени, расположенному неподалеку от усадьбы Маргоннов.

Однажды на рассвете, покинув Тур, его герой следует шинонской дорогой к замку Фрапель в округе Саше через ланды Карла Великого, нетронутые земли, расположенные на плоскогорье, – дорогой, которой неоднократно ходил сам Бальзак. Перед Феликсом оживает живописное село Пон-де-Рюан, над которым высится старинная церковь своеобразной архитектуры, возведенная еще во времена крестовых походов. «Поместите этот вид в рамку из могучих ореховых деревьев и молодых тополей с золотистой листвой, расположите веселые домики посреди обширных лугов под высоким куполом знойного неба, – говорит Бальзак, – и вы получите представление об одном из характерных ландшафтов этого прекрасного края»¹. В произведениях «Человеческой комедии» можно найти немало реминисценций в описании пейзажного пространства, основа которых была заложена ранними французскими романтиками: Ж. де Сталь, Ф.Р. де Шатобрианом и Сенанкурор. Как отмечает исследователь Т.В. Нужная: «Эти писатели в области разработанных ими пейзажных зарисовок задали определенный набор основных форм их воплощения и направления дальнейшего развития, что было использовано последующими поколениями художников слова»². Как и Луи Ламберу, природа в полной мере позволяет Феликсу де Ванденесу постичь присутствие его «внутреннего существа»; он находит свою любовь в Турени и «его душа с радужными крыльями пробуждается в нем, разбив свою оболочку».

¹ Бальзак О. де. Лилия долины // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 8. С. 27.

² Нужная Т.В. Пейзажное пространство в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» // Научный диалог. 2017. № 1. С. 97–104.

Помимо рукотворных церквей и замков Турени Бальзак описывает природный храм в сердце долины – длинную прогалину в лесу, похожую на собор, где «деревья стоят прямые, как колонны, ветви, сплетаясь над головой, образуют готические своды, а вдалеке сквозь тенистую листву проглядывает поляна, то озаренная полуденным солнцем, то пылающая в красных лучах заката, словно перед вами сверкают цветные витражи хоров, откуда несутся неумолчные голоса птиц».¹

Долина притока Луары Эндр – не просто ожившая картина природы, на лоне которой разворачивается трагедия возвышенной и страстной любви главной героини, но и повторение её образа через мягкость, плавность изгибов, округлость линий, кружево, пепельно-золотистые цвета и невыразимое очарование. Феликс одинаково зачарован долиной, прочерченной ручьями, впадающими в Эндр, которая сливается с далеким горизонтом, теряясь в голубоватой дымке, и светлыми, пепельными волосами госпожи де Морсоф, прочерченными гребнем, куда воображение юноши устремляется, словно по свежим лесным тропкам, а также совершенной по форме грудью, стыдливо прикрытой светло-голубым газом. «Земля – это человек», – утверждает Сведенборг, «долина Турени – это Генриетта де Морсоф», – суггестивно вторит Бальзак, напоминая о «теории соответствий», изложенной Сведенборгом в «Arcana Coelestia». Как и свою мистическую героиню Серафиту, он сопоставляет Генриетту и с пейзажем, и с цветком.

Замок Клошгурд, небольшое, но великолепное в рамках пейзажа здание, – усадьба «Лилии долины», доставшееся ей в подарок от госпожи де Верней, её тетушки, которая принадлежала к религиозному обществу Луи-Клода де Сен-Мартена, был, по замыслу автора, в течение нескольких лет также местом пребывания самого «Неизвестного философа». Бальзак детально изображает временный приют французского мистика. Своим фасадом в пять окон замок был обращен на южную сторону, крайние окна выдавались вперед, придавая особое очарование всему архитектурному ансамблю; казалось, что у дома два крыла. Двойная лестница вела в сад, который террасами спускался к Эндру. Хотя между узким зеленым берегом и последней террасой парка,

¹ *Нужная Т.В.* Пейзажное пространство в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» // Научный диалог. 2017. № 1. С. 153.

засаженной акациями и лаковыми деревьями, шла дорога, её не видно было за разросшейся зеленью, и можно было подумать, что поместье доходит до самой воды. Парк содержался в идеальном порядке, и дом стоял «достаточно далеко от реки, чтобы близость её, доставляя одни удовольствия, не причиняла неудобств».¹ Замок Фрапель был похож на массивный памятник, а его визави Клошгурд – на драгоценную безделушку.

«Северный Будда» Сведенборг и «Неизвестный философ» Сен-Мартен, два мистика, оказавшие наибольшее влияние на формирование религиозно-философской системы Бальзака, незримо присутствуют в «Лилии долины»: «Мы жили в одной и той же сфере до того, как встретились здесь, – вы пришли с востока, я – с запада»², – говорит Феликс на языке сведенборгианцев, однако особое место в романе автор отводит идеям теософа из Турени.

Сен-Мартен родился в 1743 г. в Амбуазе, рядом с Монбазоном в Пуи жили его родственники, а в Туре духовный наставник мартинистов печатал свои мистические сочинения. Во время пребывания в Клошгурде, «он следил за изданием своих новых книг у Летурми».³ В бальзаковском романе герцогиня де Верней, перенеся жестокие испытания во время революции, предалась в конце жизни пламенному благочестию, принимая у себя в замке теософа-проповедника.

Суть учения Сен-Мартена, который способствовал тому, чтобы в душу племянницы госпожи де Верней пролился свет небесной любви и елей духовной радости, излагается Бальзаком в начале романа «Лилия долины»: эта мистическая доктрина открывает путь в божественные миры, рассматривает жизнь как ряд преобразований, готовящих человека к возвышенной судьбе, освобождает понятие долга от подчинения законам и учит принимать земные испытания с безыменной кротостью, пробуждая в сердце верующих нечто вроде братской любви к ангелу, обитающему на небесах. «Это своего рода стоицизм, подкрепленный верой в будущее».⁴ Действенная молитва и чистая любовь – таковы основы учения Сен-Мартена, выходящего

¹ *Бальзак О. де.* Лилия долины // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 8. С. 29.

² Там же, с. 71.

³ Там же, с. 51.

⁴ Там же, с. 50.

за пределы римско-католической церкви. И его последователи, среди которых были герцогиня де Верней и её племянница Генриетта, стремились обрести добродетели, перевозимые умозрительной философией иллюминизма. Несмотря на то, что формально Генриетта де Морсоф принадлежала к апостолической церкви, на протяжении всей жизни она неизменно доказывала своей любовью, смирением и кротостью, что по духу она была настоящей мартинисткой.

Согласно Сен-Мартену, на пути к возрождению страдания неизбежны. Только претерпев их, человек искупит свою вину и сможет продвигаться дальше по стезе духовного преобразования. С момента падения человека у него нет иного способа, чем боль, почувствовать собственную духовную жизнь, связанную с Богом. В романе Генриетта говорит Феликсу, что боль – это очищение, «лишь пройдя через тяжкие испытания, мы сможем войти чистыми и безупречными в иной высший мир».¹ Логическое продолжение этой мысли приводит к идее смирения как высшей добродетели. Серафита, героиня одноименного романа, объясняет, что нужно понимать под смирением: «Самое большая трудность – крайняя, высшая добродетель – Смирение: быть в изгнании и не жаловаться, потерять вкус к земным вещам и улыбаться, принадлежать Богу и оставаться среди людей!... Смирение – плод, который зреет у небесных врат».² В письме Ганской Бальзак называет Генриетту «земным совершенством, в противоположность Серафите, которая должна была представлять собою совершенство небесное».³

Как Луи Ламбер и Серафита, Генриетта де Морсоф наделена мистическим даром, и в её видениях печальные события – предзнаменования возникают в тумане. Её душа, страдающая от разлуки с возлюбленным после его отъезда в Париж, ищет покой в туманной долине, уходящей в безбрежную даль. А накануне её смерти, как пророчество, взору Феликса предстает иссушенная, бесплодная ланда в свете серого, осеннего дня.⁴

¹ Бальзак О. де. Лилия долины // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 8. С. 170.

² Бальзак О. де. Серафита. М.: Энигма, 1996. С. 261.

³ Реизов Б.Г. Лилия долины и её судьба в России // Труды по сравнительному литературоведению. СПб., 2011. С. 461.

⁴ Бальзак О. де. Лилия долины // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 8. С. 252.

Так красота природы в момент предстоящего события отмечена мрачными знаками близкой агонии. После кончины женщины с душой ангела, излучавшей особое сияние, которое «Неизвестный философ» Сен-Мартен называл «одухотворенным, сладкозвучным и благоуханным»¹. Бальзак вновь обращается к пейзажу Саше, маленькому деревенскому кладбищу за церковью, на склоне холма. Чтобы быть ближе к Генриетте и после её смерти, Феликс, предаваясь глубоким и суровым размышлениям, несколько дней живет в замке Саше, и окна его комнаты выходят на ту тихую и уединенную ложбину, на склонах которой растут двухсотлетние дубы, а внизу несется бурный поток. Бальзак признавался, что сам плакал над этим романом, написанным метафорическим языком, в котором переплетаются традиции романтизма и мистические идеи, а пейзажи способствуют тому, чтобы не только служить фоном для любовных переживаний, но и отразить образы души главных героев.

Долина Луары для Бальзака не просто регион Франции, где он черпал вдохновение в удивительно живописной природе, а также родной край, помогавший ему с юных лет глубже постичь свою душу, разобраться в духовно-религиозных стремлениях, зародившихся еще в соборе Святого Гатьена. За его героями Жакобом Дель-Риезом, Луи Ламбером и Феликсом де Ванденесом угадывается личность самого автора, философа и мистика, наделенного внутренним видением. Его пребывание в Турени и уединение в «монастыре» Саше в значительной степени способствовали тому, чтобы писатель, анализируя религиозно-философские идеи, смог выстроить собственную мистическую теорию, ключевыми понятиями которой являются «молитва», «смирение», «соответствия», «внутреннее существо» и «дар ясновидения».

Литература

1. *Balzac H. de. Sténie ou les Erreurs philosophiques.* Ed. Prioult. Paris: Georges Courville, 1936. 256 p.
2. *Surville Laure. Née Balzac. Balzac, sa vie et ses oeuvres d'après sa correspondance.* Paris: Librairie Nouvelle, 1858. 210 p.
3. *Le Yaouanc M. Louis Lambert à Saché. L'Année balzacienne.* Garnier frères, 1963. Pp. 83–90.

¹ Бальзак О. де. Лилия долины // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 8. С. 182.

4. *Chollet R.* Sténie, la Touraine inventée. L'Année balzacienne. Presses Universitaires de France, 2003/1. № 4. Pp. 163–178.
5. *Jung W.* Littérature et architecture: châteaux balzaciens. L'Année balzacienne. Presses Universitaires de France, 2011/1. № 12. Pp. 213–229.
6. *Бальзак О. де.* Мэтр Корнелиус // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 19. 327 с.
7. *Бальзак О. де.* Луи Ламбер // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 19. 327 с.
8. *Бальзак О. де.* Лилия долины // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 8. 439 с.
9. *Бальзак О. де.* Об Екатерине Медичи // Собрание сочинений в 24 томах. М., 1960. Т. 21. 590 с.
10. *Бальзак О. де.* Серафита. М.: Энигма, 1996. 288 с.
11. *Реизов Б.Г.* Лилия долины и её судьба в России // Труды по сравнительному литературоведению. СПб, 2011. 622 с.

Т.Ю. Боярская

Функциональное своеобразие ландшафтов и фитонимов в творчестве П. Мериме

Унаследованное от английских сентименталистов и Руссо изображение внутреннего мира человека через пейзаж, как известно, становится во французской литературе XIX в. одним из основных инструментов психологического анализа. На протяжении всего столетия к нему широко обращались писатели разных литературных направлений романтики (Ж. де Сталь, Шатобриан, Ламартин, Гюго, Мюссе, Ж. Санд), реалисты (Стендаль, Бальзак, Флобер) и символисты (Рембо, Верлен, Малларме). В этом отношении творчество Проспера Мериме (1803–1870) диссонирует с общей направленностью, что вовсе не означает отказ от психологического анализа как такого. Мериме искусно раскрывает переживания и мотивы поступков своих персонажей в драмах, новеллах, повестях, романе, исходя из исторической психологии и национального характера, составляющих в его рецепции понятие местного колорита.

Между тем функциональность ландшафтов его произведений сводится в основном к локализирующему месту действия безликому фону, а фитонимов – к фитоклише. Игнорирование субъективно-коннотативной метафоричности как одного из самых характерных средств изображения французской литературы

XIX в. может интерпретироваться в частности как приверженность Мериме к поэтике классицизма и Просвещения¹. Такая, на первый взгляд, парадоксальная ситуация обусловлена несколькими причинами. Прежде всего это, воспринятые от родителей традиции XVIII в., основанные на вере в прогресс и науку, скептическом отношении к различным, в том числе религиозным предрассудкам, признание античных образцов искусства за воплощение идеала.

В отличие от большинства современников, воспитанных в духе религиозного мировосприятия, Мериме рос в атмосфере, где царил культ Вольтера и Дидро. По утверждению биографа Мериме, Ж. Фрестье, Проспера даже не крестили². От матери, Анны Лиузы, обладавшей более сильным характером, чем ее муж Леонор Мериме, он унаследовал антиклерикализм и недоверие к эмоциональным «излишествам». По словам Э. Морель, слезы ребенка о прощении за шалость, как и слезы, пролитые над чтением романов, в том числе и «Новой Элоизой» Руссо, вызывали у нее презрительную усмешку. В итоге Проспер с младых лет привыкает скрывать свои истинные чувства за маской равнодушного денди, а став писателем будет сторониться романтического лиризма с его аффектацией и исповедальностью. В то же время Анна, как и ее супруг, преподаватель рисунка в лицее Генриха IV, хорошо рисовала и обладала даром великолепной рассказчицы. Оба свои таланта она передала сыну: Мериме-литератор умел и любил рисовать, но, как и мать, пейзажам предпочитал портреты и архитектурные зарисовки. Интерес Мериме к экспериментальным наукам воспринят от отца. Преподавательскую работу Леонор Мериме успешно совмещал с исследованием химического анализа красочного покрытия и выяснением причин его старения на холсте; изучением способов окрашивания шерсти, используемой для изготовления модных в 30-е гг. шалей³.

Немалое значение в формировании эстетической позиции Мериме имели годы учения в Сорбонне, куда по настоянию отца он поступает на юридический факультет и где помимо права занимается филологией и эпиграфикой. В круг его друзей

¹ *Горбовская С.Г.* Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб: СПбГУ, 2017. С. 34–35

² *Фрестье Ж.* Проспер Мериме. М: Радуга, 1987. С. 21.

³ *Morel E.* Prosper Mérimée. L'amour des pierres. Paris: Hachette, 1988. P. 10.

входят Жан-Жак Ампер, сын физика Анри-Мари Ампера, Альбер Стапфер, сын швейцарского дипломата Филиппа Стапфера, познакомившего французов с философией Канта, братья Алексис и Адриен Жюсье, сыновья известного ботаника Антуана Лорана Жюсье, директора Национального музея естественной истории. Посещая дома друзей, Мериме приобщится и к немецкой философии, и к необычайно популярной в то время ботанике с ее интересной классификацией растений, разработанной Ж. Ламарком и старшим Жюсье. Став инспектором по охране исторических памятников, Мериме в письме к Адриену от 23 августа 1834 г. сравнит свою работу по описи старинных церквей, предполагающую их¹ распределение по стилю и времени постройки, с трудом ботаника, классифицирующего растения по видам².

В салоне Стапфера Мериме знакомится с Виктором Кузеном, властителем дум эпохи Реставрации. На лекции Кузена по философии истории, в значительной степени основанной на идеалистическом учении Гегеля, в 20-х гг. ходили как на оперу³. И Мериме, как утверждают его биографы А. Отен⁴ и Э. Морель, тоже посещал их. Некоторые положения доктрины Кузена найдут отражение в его «Театре Клары Гасуль» (1825) и новелле «Венера Ильская» (1837), что вызовет критику Стендаля, оставшегося на позициях материализма. В философии Гегеля Мериме импонировала идея о бездуховности природы, ее противостоянии человеку как носителю духовного начала, которое проявляется, прежде всего, в искусстве и в философии. Это находит подтверждение в его переписке с постоянной корреспонденткой Женни Дакен: «я привык видеть идеал красоты, подправляющий природу»⁵ (9 сент. 1834); «искусство всегда прекраснее природы» (4 мая 1843)⁶.

Соответственно, семейное воспитание, созвучное в некотором отношении с усвоенными в годы учебы положениями эклектической доктрины Кузена и гегельянской философии,

¹ Morel E. Prosper Mérimée. L'amour des pierres. Paris: Hachette, 1988. P. 21.

² Там же. P. 112.

³ Реузов Б.Г. Романтическая историография. Л.: ЛГУ, 1956. С. 300.

⁴ Autin J. Prosper Mérimée. Ecrivain, archéologue, homme politique. Paris: Librairie Académique Perrin, 1983. P. 26; Morel E. Prosper Mérimée. L'amour des pierres. Paris: Hachette, 1988. P. 29.

⁵ Мериме П. Письма к незнакомке. М.: Наука, 1991. С. 25.

⁶ Там же, с. 74.

сформировало скептическое отношение Мериме к восторженному восприятию природы как воплощению мирового духа. Воспринятая в годы Реставрации большинством романтиков натурфилософия Шеллинга с ее идеей единства человека и природы оказалась чужда Мериме.

В этой связи образное выражение Э. Морель «гербарий он предпочел живым растениям» (il cultive des jardins secs)¹ можно воспринимать как в переносном значении (Мериме подчеркнуто сдержан и холоден на людях), так и в прямом (растения и шире мир природы ему не интересны и их описания следует избегать).

Начиная с ранних произведений 20-30-х гг., вплоть до последних новелл 60-х гг., включенные в его тексты фитонимы фигурируют в функции метафор женской красоты, устойчивых культурных знаков любовной игры, флороязыка (языка любви) и магического ритуала, мифологических атрибутов и геральдической символики, а иногда обретают редкое или необычное предназначение.

Следуя устоявшейся традиции, Мериме включает широко распространенный флорообраз розы в качестве самой распространенной метафоры женской красоты. В 20-30 гг. он уподобляет женскую красоту этому фитониму. Это можно наблюдать, например, в поэме «Милош Обилич», вошедшей в сборник «иллирийских» баллад «Гюзла» (1827): «Хороши алые розы в белом дворце Лазаря! И никто не может решить, какая из них прекрасней, какая из них больше, какая из них румяней. Это не алые розы, это дочери Лазаря господаря Сербии...»². Или в новелле «Этрасская ваза» (1830): «Красавица, свежа как роза, а главное жива и весела как бабочка»³; «Боже, как прелестны ее зубки! Какою белизною сверкали они на пылающей розе ее губ». В 40-х гг. при описании женской красоты флорообразами он переставит акценты. В новелле «Коломба» (1840) голубые цветы похожи на глаза героини, а небосвод уступает им в синеве. Эталон красоты для Мериме воплощен в античном искусстве ваяния и поэтому он сравнивает внешность героини с моделью, достойной резца античного мастера: «Фидий для своей Афины-Паллады не пожелал бы лучшей

¹ Morel E. Prosper Mérimée. L'amour des pierres. Paris: Hachette, 1983. P. 22.

² Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 1. С. 143.

³ Там же, с. 439, 445.

модели»¹. А в новелле «Венера Ильская» (1837) он и вовсе усомнится в возможности ее существования: «Больше всего меня поразила изумительная правдивость форм, которые можно было бы счесть вылепленными с природы, если бы природа способна была создать столь совершенную модель»².

Достаточно часто фитоним использован Мериме в качестве элемента любовной игры. В комедии «Случайность» (1830), цветок, упавший во время танцев с головы воспитанницы монастыря доньи Франсиски, был бережно подобран, влюбленным в нее духовником фраем Эухеньо. При этом цветок не стал воспоминанием, связанным с любимой, а послужил возможностью взаимного признания в любви «... цветок упал, рука моя очутилась в его руке. ... расставаясь, мы уже знали, что любим друг друга...»³. Похожая ситуация опи сана в новелле «Коломба»: героиня держала в руке маргаритку, герой взял у нее цветок, она пожала ему руку, он поцеловал маргаритку, а потом и руку, и она на него рассердилась⁴.

Флороязык, ставший необычайно популярным благодаря развитию ботаники и интересу к символическому значению растений, приписываемому ему народной традицией, был знаком и Мериме. Вместе с А. Жюлье и Стендалем он был вхож в салон натуралиста Кювье, где наряду с трудами известных ботаников обсуждались и работы по толкованию названий и свойств растений. Это были книга А. Шлегеля «Китайская уранография», излагающая учение о соотношенности растений к знакам Луны и Солнца, запечатленное на старинных китайских расшитых тканях. И пособия Викторины Можирар и Луизы Ленева, в которых проводилась аналогия между языком людей и цветов. Луиза Ленева уточняла, что букет, составленный из разных цветов по старинной восточной традиции, может быть письмом, раскрывающим чувства адресата. Такое письмо изложено на флороязыке, языке любви (селама).⁵

То, что Мериме был посвящен в тайны селама, находит подтверждение в его произведениях и в частности в новелле

«Джуман» (1870). Предвкушая радость любовного свидания, герой размышляет, какой цветок будет в волосах у мадмуазель. Кончи – граната или жасмина, и сдержала ли она свои клятвы, и в то же время понимает, что после долгой разлуки ему все равно, верна она или непостоянна.¹ Действительно, на языке цветов, жасмин – символ чувственной любви и считается неподходящим в букете невесты, означая возможное непостоянство. Цветущий гранат, напротив, олицетворяет супружескую верность. Как знак признания в любви жасмин использован и в более ранней новелле «Души чистилища» (1834): дон Хуан и дон Гарсия согласились расстаться с приглянувшимися дамами лишь после того, как те бросили каждому из них по ветке жасмина. Как и пряди волос, которыми обменялись персонажи, жасминовые ветки – залог любви.² Та же семантическая наполняемость наблюдается и у брошенной из окна розы в новелле «Переулочек госпожи Лукреции» (1846). Здесь заметно некоторое обобщение – конкретное название цветка часто заменяется безымянным фитонимом («Вы уронили цветок»; «она выразила мне свой пыл таинственным цветком»³), акцентирующее его знаковую функцию – приязнь, приглашение на свидание.

Белый, красный, голубой, зеленый составляют в основном цветовую гамму фитонимов в произведениях Мериме. Зачастую цвет не указан, порой вместо него приводится оттенок (глянцевиная трава «Коломба»). Иногда для цветовой характеристики Мериме использует названия фитонимов, обращаясь тем самым к метонимическому обобщению. Любуясь родимым пятном доньи Тересы, дон Хуан сравнивал его с фиалкой, анемоном, с цветком альфальвы⁴. А в поэме «Господарь Меркурий» (сборник «Гюзла») – для описания прочности военных успехов: «Восемь раз сшибались они на всем скаку, и, ударяясь о брони, гнулись острия копий, словно лепестки ириса»⁵.

Лишенные цвета фитонимы наделены порой запахом, что в некотором отношении сближает их описание с восходящей к сентиментализму романтической традицией. Герои новеллы «Голубая комната», растворив окно «наслаждались свежим

¹ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 2. С. 186.

² Там же, с. 137.

³ Там же. Т. 3. С. 204.

⁴ Там же. Т. 2 С. 250.

⁵ Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XYIII et XIX siècles). Paris, 2017. P. 661.

¹ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 2. С. 486.

² Там же, с. 83.

³ Там же, с. 143.

⁴ Там же, с. 92.

⁵ Там же, с. 174.

воздухом, напоенным запахом клематисов».¹ В новелле «Кармен» (1845) внимание акцентировано на «одуряющем запахе» жасмина и цветке кассии, который даже сухим продолжал благоухать².

Античная и христианская атрибутика цветов и деревьев также была известна Мериме. В новелле «Венера Ильская», знаток античных древностей господин Пейрорад хотел согласно римской традиции украсить голову статуи Венеры венком из роз и лилий, но ограничился возложением бенгальских роз на цоколь. Такое решение продиктовано тем, лилии, как и розы – символ Девы Марии, а бенгальские, восточные, соответственно, языческие розы больше подходят для украшения древнего идола. В комедии «Случайность», где местом любовных свиданий оказывается апельсинное дерево, обе трактовки флорознака вписываются в сюжетную канву: в античной мифологии апельсин символизировал брак, а в христианской, как и яблоко – запретный плод Древа познания добра и зла.

Как утверждает Э. Морель, одно время Мериме всерьез увлекался «Инфернального словаря» Колена де Планси³ и «волшебные» свойства растений ему были известны. В пьесе «Женщина-дьявол» («Театр Клары Гасуль») приводится даже описание магического ритуала. Инквизиторы обвиняли Марикиту в том, что она с помощью гранатовых зерен и очищенного с двух концов орехового прутика вызвала наводнение, размывшее оливковый питомник Хуаны Мендо⁴. Действительно, орешник, посвященное Одину дерево мудрости и волшебства, использовалось для изготовления магических жезлов и посохов, а символическое значение зерен граната согласно античной мифологии состояло в подчинении воли⁵.

В новелле «Кармен» также приведен колдовской ритуал наведения порчи: «Взяв цветок акации, который она держала в зубах, она бросила его мне щелчком между глаз ... Мне показалось, что в меня ударила пуля ... Когда она прошла на фабрику, я заметил цветок акации, упавший наземь у моих ног; я не знаю,

что на меня нашло, но я подобрал его тайком от товарищей и бережно спрятал в карман куртки. Первая глупость. ... Я смотрел на улицу сквозь решетку ... и против воли нюхал цветок акации, которым она в меня бросила ... Если бывают на свете колдуньи, то эта женщина была колдунья»¹. При этом цветок не становится атрибутом героини, как в романах «Дама с камелиями» Дюма-сына и «Лилия в долине» Бальзака, он лишь выполняет функцию «инструмента» наведения порчи. Кармен только один раз появляется с цветком акации: при встрече с рассказчиком у нее в волосах жасмин. Мериме делает акцент на ведьме-Кармен, а не на цветке. Вероятно поэтою в опере Бизе у Кармен в волосах роза – самый распространенный и потому безликий фитоним. Стоит отметить, что цветок, украшающий женскую прическу, в глазах Мериме усиливает ее привлекательность. «Вы приколоты веточку плюща к волосам? Я ничуть не сомневаюсь, что она усугубила действие Ваших чар», – писал он Ж. Дакен². Сен-Клер, герой новеллы «Этрусская ваза», признался Матильде, что простая роза в волосах ему нравится больше ее сложных причесок³.

В Средние века магия и алхимия заменяли медицину, ботанику и химию, и монахи, обладавшие знанием свойств растений и минералов, творили настоящие чудеса. Монах Жан, герой исторической драмы «Жакерия» (1828), прообраз которого легко узнается в монахе Жане Зубодробителе из романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», мог сделать так, чтобы ежегодно на раке Святого Лефруа в день его праздника «выступали капли пота», и чтобы терновый венец расцветал каждую пасху⁴. Целебными травами он лечил крестьян. Характерно, что и аббат Обен («Аббат Обен», 1846) герой новеллы, действие которой относится к XIX в., также знал целительные свойства растений, чем заслужил уважение г-жи де П.

Занимаясь историей, Мериме изучил и геральдику, что нашло отражение в новелле «Души чистилища» (1834) и в поэме «Боярышник рода Велико» («Гюзла»), повествующей о кровной мести. Истребленный беями род Ива Велико был отмщен младшим сыном и «снова расцвел боярышник рода Велико, не

¹ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 2. С. 478.

² Там же, с. 344, 357.

³ Morel E. Prosper Mérimée. L'amour des pierres. Paris: Hachette. P. 39.

⁴ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 3. С. 86–87.

⁵ Gubernatis A. La mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal. En deux volumes. Paris, 1882. Т. 2. P. 175, 166.

¹ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 2. С. 352, 357.

² Мериме П. Письма к незнакомке. М.: Наука, 1991. С. 74.

³ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 1. С. 444.

⁴ Там же. Т. 3. С. 358.

увянет больше его стебель»¹ (Т. 1, с. 163). В примечаниях он указывает, что боярышник был отличительным или геральдическим знаком рода Велико. Выбор фитонима не случаен: славянские народы считали боярышник мощным оберегом и делали из него талисманы. Существовало даже поверье, что боярышник заколдованное дерево, и всякого, кто посягнет на него, ожидала злая участь, что и нашло отражение в сюжетной линии баллады Мериме.

В новелле «Души чистилища» (1834) указано редко встречаемое использование фитонима (фиалки) как ингредиента варенья лимоны Мораньи, а в «Коломба» – совсем необычное: виноградный лист подобно маске скрывает лицо бандита. В обоих случаях фитоним уподобляется предмету.

Если Мериме и оставался безучастен к натурфилософии Шеллинга, то к «Ботаническим письмам» Руссо у него было двойственное отношение. Он был знаком с этой работой и ее «натуралистическая» сторона оказалась для него наиболее привлекательной. Героиня новеллы «Аббат Обен», рассказывая, как сельский кюре учил ее ботанике, упоминает о «Ботанических письмах», когда тот приводит латинские названия растений и научные термины для обозначения их разных видов размножения². Позднее Мериме и сам будет собирать редкие растения, подбирать им латинские названия, давать описание и даже делать акварельные зарисовки, высылая затем своим корреспондентам. К «романтической» стороне «Писем» собирать цветы во время прогулок в качестве воспоминаний о любимой, как показывает анализ его произведений, Мериме-писатель остался глух.

Найденные при археологических раскопках в Греции и Египте артефакты в глазах его героев имеют более весомое значение, чем подаренный цветок. Разбитая этруская ваза, «принадлежащая к числу очень редких, на ней изображен был в три краски бой лапифа с Кентавром», представляется Сен-Клеру более убедительным доказательством в любви, чем приколотая по его совету роза в волосах г-жи де Курси («Этруская ваза»)³. А мисс Невиль вместо цветка, к которому она протягивает руку, дарит корсиканцу Орсо дела Реббиа кольцо с египетским

скарабеем как воспоминание об ангеле-хранителе, оберегающем его от вендетты (Т. 3, с. 196)¹.

Конечно же, сам Мериме, видевший свое призвание в изучении и сохранении исторических памятников, тоже считал артефакты ценным подарком. Женни Дакен он дарит этрусскую печатку с изображением античного гончара², а Валентине Делессер – этрусский перстень, которым очень дорожил³. В то же время в письма к любимым он вкладывал порой и собранные во время поездок цветы: «И в доказательство того, что я думаю о Вас, вот Вам цветочек, сорванный мной во время прогулки на закате. Это – единственный, который можно послать. Все другие слишком велики»⁴. Мериме-человек, скрывающийся за маской равнодушного скептика, вероятно, разделял распространенное увлечение собирать цветы как напоминание о любимой, или, все же скорее, хотел доставить ей удовольствие, соблюдая модный ритуал.

В своих произведениях он как бы полемизирует с Руссо, который выражал несогласие с сугубо материалистическим взглядом на природу Вольтера и Дидро: «Это направление ума, измеряющее все нашими материальными интересами, всюду ищущее выгоды или лекарства и готовое на всю природу смотреть безразлично, только бы самому быть здоровым, никогда не было мне близко»⁵.

Ландшафты с точечной локализацией, подобно театральным ремаркам, конкретизируют действие, оставаясь безликим фоном: сад – место любовных встреч («Случайность», «Голубая комната»); холм – место сражения («Жакерия»), горы / лес – место укрытия контрабандистов / бандитов («Жакерия», «Кармен», «Матео Фальконе», «Коломба»).

Лишенные эмоциональной окрашенности пейзажи по стилистике и информативности сопоставимы со статьей энциклопедического словаря или статистического отчета. Так определение маки – густых зарослей Средиземноморского кустарника – впервые упомянутых в новелле «Матео Фальконе» (1829),

¹ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 2. С. 196.

² Мериме П. Письма к незнакомке. М.: Наука, 1991. С. 29.

³ Mallion J. Carmen. Notes et variantes // Mérimée P. Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles. Paris: Gallimard, 1978. P. 1584.

⁴ Мериме П. Письма к незнакомке. М.: Наука, 1991. С. 81.

⁵ Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. в 3 тт. М.: Наука, 1961. Т. 3. С. 663.

заострено на их функциональном предназначении: «Маки – это прибежище корсиканских пастухов и всех тех, кто не в ладах с законом»¹. Такое определение создает представление о живущих в маки людях, а не о самом топониме. Но Мериме приводит и пространное объяснение возникновению маки, сопоставимое по стилистике и информативности с энциклопедической статьей: «Надо сказать, что земледелец на Корсике, чтобы избавиться от труда унавоживать поле, имеет обычай выжигать участок леса; ... оставшиеся в земле невыгоревшие корни деревьев ближайшей весной пускают частые побеги, которые за несколько лет достигают высоты семи-восьми футов. Вот эти-то густые поросли называют маки. Различные кусты и деревья растут здесь, сцепившись и перепутавшись, как бог пошлет. Человек может проложить себе дорогу лишь с топором в руках, а иные маки так разрастаются, что сквозь чащу не пробраться даже муфлону»².

Создается впечатление, что Мериме нарочно уклоняется от живописных описаний, подчеркивая прозаичность ландшафтов. Вот как устами Дарси, персонажа «Двойной ошибки», он развенчивает устойчивое представление о красоте восточного небосвода: «Что касается этого лазурного неба... – да сохранит вас бог от него! Оно всегда одинаково и в конце концов так надоедает, что вы готовы восхищаться грязным парижским туманом как прекраснейшим зрелищем на свете. Поверьте, ничто так на раздражает нервы, как это лазурное, безоблачное небо, которое было синим вчера и завтра тоже будет синим». Восторги молодых поэтов, впервые попавших на Восток, вызывают его усмешку: «Завидев издали кого-нибудь из посольства, они уже кричали: Сведите меня к развалинам, к святой Софии, в горы, к лазурному морю! Покажите места, где вздыхала Геро!» Затем, получив хороший солнечный удар, они заперлись в своей комнате и не хотели уже ничего видеть, кроме последнего номера Конститусьонеля»³.

В том же русле представлен и пейзаж новеллы «Аббат Обен»: «В отношении живописности Нуармутье не оставляет желать лучшего. Леса, скалы, море в четверти мили»⁴.

¹ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 1. С. 348.

² Там же.

³ Там же. Т. 2. С. 48–50.

⁴ Там же, с. 391

«Дагерротипность» (фотографическая точность), которую Мериме ставит в заслугу лорду Байрону, делавшему с натуры свои пейзажные зарисовки¹, является отличительной чертой самого Мериме. Картографическая выверенность его ландшафтов, согласно утверждению Ж. Мальона, совпадает с географическими реалиями². В этом отношении особенно показательно описание горных дорог Марокко: «... одна вела на юг от Тлемсена, с переходом вброд реки Мулайя в единственном месте, где скалы не делают ее недоступной; другая – через равнину, на север...» («Джуман») ³. Предельную лаконичность своих описаний Мериме разъясняет в новелле «Голубая комната»: «Я не люблю вдаваться в излишние подробности и не считаю себя обязанным рассказывать читателю то, что он легко может вообразить»⁴.

Убедить Мериме отказаться от «римского», делового и суховатого стиля пробовал Стендаль. Пребывая, как настоящий художник, в постоянных поисках изобразительных средств и к концу 30-х гг. он осознал необходимость включения описаний в ткань повествования, хотя до этого считал их скучными. И его роман «Люсьен Левен» (1834) уже изобилует многочисленными в том пейзажными описаниями, отличаясь от романа «Красное и черное» (1830)⁵. Размышляя над стилистикой новеллы Мериме «Венера Ильская» Стендаль, согласно наблюдению Ж. Мальона, среди прочих соображений на полях к своему незавершенному роману «Розовое и зеленое» отметил излишнюю ученость, исключительную лаконичность и сухость стиля, мешающих раскрыть глубину и оригинальность характеров, а также отсутствие аллюзий с уже известными читателю предметами и явлениями. И, при встрече с Мериме в Риме осенью 1839 г., когда тот работал над новеллой «Коломба» (1840), посоветовал уделить большее внимание ландшафтным зарисовкам, позволяющим раскрыть мысли и чувства героев, а необычный корсиканский пейзаж сравнить с чем-то привычным французскому читателю.

¹ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 2. С. 393.

² Mallion J. Notes et variants // Mérimée P. Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles. Paris: Gallimard, 1978. P. 1594, 1656, 1657.

³ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 2. С. 490.

⁴ Там же, с. 479.

⁵ Реузов Б.Г. Французский роман XIX века. М.: Высшая школа, 1977. С. 59.

Вопреки намерению оставить в стороне корсиканские ландшафты – горы и долины, «вечно одинаковые и потому убийственно скучные ... довольно жалкие, чтобы о них не говорили», о котором Мериме сообщил своему корреспонденту Рекьену в письме от 30 сент. 1839 г.¹ – он прислушивается к словам Стендаля и вводит пейзаж сквозь призму восприятия персонажей. Этот, заимствованный из романа «Красное и черное», прием позволил показать мысли, настроения героев, раскрыть своеобразие их характеров.

Так, желая уклониться от рассказа о смерти отца, Орсо обращает внимание полковника Невилля и его дочери на морской пейзаж: «Боже мой, как красиво! Десять лет я не видел Средиземного моря! ... Не правда ли, мадмуазель, оно красивее океана?»². Поскольку в памяти Орсо Корсика осталась окруженной поэтическим ореолом, он с воодушевлением рассказывал о ее горах, лесах, об оригинальных обычаях ее жителей». И мисс Лидия, которая в отличие от путешественников-энтузиастов взяла себе за правило ни чему не удивляться, подтрунивала над отношением Орсо к природе родного края. В своем письме она заведомо прагматично отзывалась о красотах Средиземноморского побережья, упомянув, что ее отец промочил ноги, вместо того чтобы восхищаться видом, а этого оказалось достаточно, чтобы схватить лихорадку. И чтобы позлить восторженного молодого человека, не без кокетства добавила: «Я отсюда вижу Вашу мину: Вы без сомнения ищете свой стилет...»³.

Продолжая хранить верность «римскому» стилю, Мериме ограничивается информативными географическими сведениями, сделав исключение лишь для морского пейзажа. Сам он всем природным видам предпочитал Средиземное море. И следуя примеру Стендаля, признается в этом и сам и через персонажей: «Ночь была прекрасна, луна играла в волнах; судно тихо плыло, гонимое легким ветерком. Мисс Лидии совсем не хотелось спать, и только присутствие профана помешало ей наслаждаться ощущениями, которые испытывает в море каждое человеческое существо, если у него в сердце есть хоть крупинка поэзии»⁴. Орсо, как и мисс Лидия, пришел полюбоваться морским

¹ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 6. С. 36.

² Там же. Т. 2. С. 168.

³ Там же, с. 231.

⁴ Там же, с. 169.

пейзажем: «Вы восхищаетесь нашим Средиземным морем, мисс Невиль? ... Согласитесь, что нигде нет такой луны»¹.

В «Коломба» Мериме впервые использует пейзаж как изобразительное средство, раскрывающее чувства героя. При этом природа, описанная крупными мазками, как уже было отмечено, остается фоном, который лишь оттеняет красоту героини и даже проигрывает в сравнении. Внимание автора сконцентрировано на внешности мисс Лидии, ее муслиновом платье, маленькой ножке в черном башмачке и жестах любовного свидания².

По совету Стендаля Мериме вводит мало знакомый залив Аяччо, сопоставляя его с хорошо известным описанием Неаполитанского залива. Изображение корсиканского побережья также показано через оптику персонажей. «После трехдневного плавания перед глазами наших путешественников развернулась великолепная панорама залива Аяччо. Справедливо сравнивают ее с видом Неаполитанского залива. А в то время, когда галиот входил в порт, горевший маки, окутывая дымом Punta di Girato, напоминал Везувий и усиливал сходство с заливом. Недоставало только, чтобы полчища Аттилы опустошили окрестности Неаполя, потому что вокруг Аяччо все мертво и пустынно. Вместо изящных зданий, открывающихся со всех сторон на Каstellамаре до мыса Мизены, вокруг залива были видны мрачные маки да позади них лысые горы. Ни одной виллы, ни одного жилья. Лишь кое-где, на окружающих гору высотах, белая постройка выделяется на зеленом фоне: это надгробные часовни, фамильные склепы. Все в этом пейзаже полно торжественной и печальной красоты»³. В приведенном описании маки лишь упомянуты среди прочих составляющих картину морского побережья. Мериме опускает описание этого самого яркого элемента корсиканского ландшафта, подчеркивая его функциональное значение как надежного укрытия для нарушителей закона. Согласно личным наблюдениям Мериме, достоинство маки состоит в приятном запахе, «а недостаток тот, что они превращают любой сюртук в лохмотья»⁴. Для визуального представления о выгоревших маки он также находит подходящее сравнение: «Вид сожженного маки переносит в северный

¹ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 2. С. 170.

² Там же, с. 250.

³ Там же, с. 174–175.

⁴ Там же. Т. 6. С. 36.

зимний ландшафт, и контраст между выгоревшими местами, по которым прошел огонь, и роскошной растительностью вокруг делает его еще более печальным и унылым»¹.

Характерно, что в новелле «Коломба» также через посредство персонажей передано авторское отношение к топонимике как непременному условию возбуждения интереса к видам природы. «Хозяин судна называл достопримечательные места на побережье. И хотя все они были незнакомы мисс Лидии, ей доставляло некоторое удовольствие узнавать их названия. Нет ничего скучнее безымянного пейзажа»².

Итак, пейзаж, по мысли Мериме, может привлечь внимание, если он узнаваем не только визуально по сходству со знакомыми ландшафтами, но и по его названию. А освященный историческим событием топоним обретает особое символическое значение.

Данная концепция пейзажа будет передана в новеллах «Кармен» (1845) и «Переулоч госпожи Лукреции» (1846), но наиболее полное воплощение обретет в «Кармен». Оставшись недовольным композицией новеллы «Переулоч Госпожи Лукреции», он оставит ее в черновом варианте. В этом виде она и будет опубликована в посмертном сборнике писателя «Последние новеллы» (1873).

Сразу необходимо уточнить, речь идет не о метафорическом изображении природы как созвучию внутреннему миру героев или как проявлению гармонии мироздания, а о навеянном эклектической философией содержании, носителем которого оказывается топоним.

В тексте «Кармен» нет описания горных массивов и городских пейзажей. Названия городов Андалуссии (Кордова, Севилья, Херес, Гаусин, Гибралтар, Малага, Ронда, Гранада) фигурируют для уточнения маршрута героев, промышляющих контрабандой. Связанные с ними исторические события также не приведены. Исключение составляет улица Кандилехо в Севилье с бюстом королю дону Педро Справедливому, историю названия которой Мериме раскрывает в примечаниях. Речь идет о нарушении королем доном Педро (1334-1369) собственного указа о запрете на дуэли, согласно которому всякий поединщик

должен быть обезглавлен, а его голова будет выставлена на месте поединка. Во время вечерней прогулки по Севилье король затеял ссору с кавальеро, дававшим даме серенаду, и убил его на дуэли. Поединок видела из окна старуха, осветив сцену маленьким светильником (*candilejo*), давшим название улице. Вместо короля была обезглавлена его статуя, а бюст установлен на улице Кандилехо. Эта улица, по признанию Хосе, и должна была навести его на размышления¹. Связанная с ней легенда повторится в новелле Мериме: Хосе убьет в доме старой Доротеи по улице Кандилехо офицера, пришедшего на любовное свидание с Кармен, и, оказавшись вне закона, кончит жизнь на виселице.

Улица Кандилехо – место, где на протяжении веков происходит одна и та же череда событий (вызванное ревностью убийство и последовавший за ним смертный приговор), в интерпретации Мериме становится топонимом, неразрывно связанным с идеей наказания за нарушение нравственного закона. Такое восприятие наделенной определенной идеей местности навеяно эклектической философией Кузена, с которым Мериме тесно общался в начале 40-х гг. при избрании во Французскую Академию. Кузен считал, что «Изучив местность и связанную с ней историю, можно предсказать, каков должен быть человек, в жизни которого подобная история повторится, т. е. какую роль этой местности суждено играть в историческом процессе и какую идею она будет представлять»².

Мериме обращается к ландшафту и в качестве приема создания иллюзии реальности, к которому он прибегал в фантастических новеллах «Видение короля Карла XI», «Души чистилища», «Венера Ильская», где описание пейзажей отсутствует. «Рецептом» этого приема он поделился в эссе «Николай Гоголь» (1850): «Для того чтобы читатель незаметно для себя из реального мира оказался в фантастическом, следует ввести тщательно подобранное описание необычных, но возможных явлений»³.

Такой пейзаж обнаруживается в новелле «Джуман» (1870): «Всходила ночь, когда мы пустились в путь. Небо было ясно, но белый туман стлался по земле, и казалось, что она покрыта

¹ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 2. С. 251.

² Там же, с. 174.

¹ Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 2. С. 360–361.

² Цит. по: Реузов Б.Г. Романтическая историография. Л.: Изд-во ЛГУ, 1956. С. 315.

³ Mérimée P. Nouvelles. Paris: M. Levy, 1852. P. 320.

хлопьями ваты. На эту белую поверхность луна бросала длинные тени, и все предметы принимали фантастический вид. То мне казалось, что я вижу арабских всадников в засаде; подъезжаешь ближе – и видишь куст цветущего тамариска; то мне чудились сигнальные выстрелы пушек. Я останавливался, но Вагнер объяснял мне, что это скачет лошадь»¹.

В заключении следует признать: фитонимы в творчестве Мериме использованы в традиционной функции культурных знаков любовной игры и флороязыка, магического ритуала, мифологических атрибутов и геральдической символики. В качестве метафор женской красоты они не только сопоставимы с ней, но зачастую и уступают в сравнении. Фитонимы встречаются порой и в функции предмета, заменяя его.

Ландшафты, оставаясь, как правило, фоном развития действия, могут выполнять функцию приема создания иллюзии реальности в фантастическом жанре («Джуман»), а в качестве топонима, освященного событием, произошедшим в жизни исторического деятеля и повторенным в судьбе отдельного человека, стать носителем определенной идеи («Кармен»).

Переданные сквозь призму восприятия персонажей пейзажные зарисовки, позволяющие раскрыть их умонастроение, чувства и характеры, встречаются только в новелле «Коломба», которая по праву считается лучшим произведением Мериме. В то время как сам он отдавал предпочтение «Венере Ильской», где статуя античной богини не только затмевает красотой пейзаж, но и ставит под сомнение возможность природы создать женщину, ставшей ее моделью.

Рассмотренная сквозь призму функционирования фитонимов и ландшафтов творческая манера Мериме обнаруживает все большее развитие в направлении принятия античного искусства и прежде всего скульптуры за эталон красоты. Ее своеобразие, состоящее в парадоксальной на первый взгляд верности традициям классицизма, обусловлено как воспитанием в лоне семьи, так и эстетической позицией, сформированной в русле философии Гегеля. И как представляется, вполне вписывается в общий контекст французской литературы XIX в., когда, начиная с 30-х гг. (роман Т. Готье «Мадмуазель Мопен», 1836), и уже в полный голос в 50-е (стихотворный сборник Готье «Эмали и

¹ Мериме П. Собр. соч в 6 тт. М.: Правда, 1963. Т. 2. С. 491.

камеи», 1852), античное искусство вновь признано истинным воплощением красоты.

Литература

1. Горбовская С.Г. Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017.
2. Мериме П. Собр. соч. в 6 тт. М.: Правда, 1963.
3. Мериме П. Письма к незнакомке. М.: Наука, 1991.
4. Реузов Б.Г. Романтическая историография. Л.: Изд-во ЛГУ, 1956.
5. Реузов Б.Г. Французский роман XIX века. М.: Высшая школа, 1977.
6. Руссо Ж.-Ж. Избранные соч. в 3 тт. М.: Наука, 1961. Т. 3.
7. Фрестье Ж. Проспер Мериме. М.: Радуга, 1987.
8. Autin J. Prosper Mérimée. Ecrivain, archéologue, homme politique. Paris: Librairie académique Perrin, 1983.
9. Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII et XIX siècles). Paris, Champion, 2017.
10. Gubernatis A. La mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal, en deux volumes. Paris, 1878.
11. Mérimée P. Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles. Paris: Gallimard, 1978.
12. Mérimée P. Nouvelles. Paris: M. Levy, 1852. P. 320.
13. Morel E. Prosper Mérimée. L'amour des pierres. Paris: Hachette, 1988.

Т.В. Нужная

Словесный и живописный восточный пейзаж: Ж. де Нерваль и художники-ориенталисты

Собираясь в путешествие на Ближний Восток французский писатель Ж. де Нерваль (1808–855) тщательно исследовал научный, художественный и живописный материал, имеющийся в его распоряжении. Поэтому, представление о восточной красоте и колорите сложилось у него не во время путешествия, а еще до его начала, обретя впоследствии свое полноценное воплощение в романе «Путешествие на Восток» (1851)¹. Особый

¹ Впечатления об этом путешествии отразились и в поэзии Нерваля, в частности в его цикле «Химерь», где писатель неоднократно обращается к различным культовым символам Востока, в том числе, к культовой флоросимволике («белая роза» – символ пота на лбу пророка Мухаммада в сонете «Артемиде») (Горбовская С.Г. Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. С. 116–117).

интерес представляет исследование художественного отображения восточного пейзажа в творчестве писателя на основе его эстетического восприятия произведений художников-ориенталистов. Отправляясь в путешествие, Нерваль с нетерпением ожидал встречи с ландшафтами и пейзажами, знакомыми ему по картинам этих художников.

Почти за десять лет до путешествия писателя (Нерваль провёл на Востоке один год с января 1843 по январь 1844), подобный вояж совершил французский художник Проспер Марилья (1811–1852). Он пробыл на Востоке два года (с 1831 по 1833 год), привезя оттуда большое количество набросков и этюдов, что определило направленность его творчества на все последующие годы, сделав одним из главных представителей французских живописцев-ориенталистов. Именно с творчеством французских художников-романтиков ассоциируется термин «ориентализм», который впервые был употреблен в 1830-х годах.

Ориентализм объединяет множество видов художественного творчества: поэзию, живопись, прозу, музыку и зодчество, и в первую очередь связан со стремлением европейского человека постичь мало знакомую ему экзотическую культуру иного общества – восточного – со своими традициями, жизненными понятиями и ценностями. В широком смысле – ориентализм – это восприятие европейцами азиатских культур и народов в целом. В разное время ориентализм проявлялся в разных жанрах: бытовом, историческом, пейзажном, морском, подчеркивая возникающий у художников интерес, который зависел от политических и общественных условий.

В XIX в. во Франции ориентализм получил мощное подкрепление в результате египетского похода Наполеона в 1798 г. Бонапарт также взял в военный поход историков, художников, ученых-лингвистов, написавших за это время многотомную энциклопедию о древнем и новом Египте. Экспансия Востока охватила наиболее развитые европейские страны в XIX в., причем именно в Египет путешествовали больше англичане (не считая экспедиции Наполеона), а не французы. Такое географическое распределение зависело от политики того или иного европейского государства: Франция, в большей степени колонизировала Марокко и Алжир, Англия – Индию и Египет, Германия – Египет и Палестину. Путешествия на Восток в то время среди писателей и художников приобрели массовый характер.

Во времена Ж. де Нерваля и Проспера Марилья большинство арабских стран уже не входило в Османскую империю. Восточные страны отставали от Европы в своем развитии на целую эпоху, и к середине XIX в. с трудом начали выбираться из общественного и экономического кризиса. Могучая и внушающая страх Европе Османская империя рухнула после разгрома османской армии под Веной 12 сентября 1683. «Уже в конце XVII в. на Восток, в частности на Османскую империю, стали смотреть не иначе как на общество, погрязшее в темноте и невежестве»¹, – отмечает исследователь Н.А. Иванов в послесловии к роману Нерваля «Путешествие на Восток».

Во французской живописи ориентализм начинается с появления работ Э. Делакруа (1798–1863). Его первая картина на восточный сюжет «Алжирские женщины», выставленная в Париже в 1834 г., имела огромный успех и стала подлинным воплощением реального Востока, открыв европейскому зрителю его яркие краски и экзотическую жизнь.

Однако, именно Проспера Марилья Нерваль одним из первых упоминает в своем романе, что несомненно доказывает знакомство автора с работами художника: «Развалины мечети с причудливым минаретом, стройная пальма, устремленная в высь из зарослей мастиковых деревьев, – вот из чего можно составить полотно, достойное кисти Марильи»². Действительно, в начале своего творческого пути, Марилья, находясь под влиянием французского живописца Александра Габриеля Декана (1803–1860), пишет руинизированные пейзажи и виды Каира в пастельных тонах с красноватыми отливами. В картине «Развалины Бальбека» Марилья использует некоторые стилистические приемы восточного искусства, в следствии чего возникает ощущение, что время застыло и прошлое вторгается в настоящее. Сходные ощущения описывает и Ж. де Нерваль в своем романе: «Ловишь себя на мысли, что все это сон, что во сне ты бродишь по городу прошлого, населенному призраками...»³.

Своеобразный городской пейзаж, изображенный на картине Марилья «Улица Каира», не мог не привлечь европейского зрителя. Перспектива причудливых восточных строений заканчивается острой пикой минарета, что синхронизируется тонкой

¹ Нерваль Ж. де. Путешествие на Восток. М., 1986. С. 436.

² Там же, с. 46.

³ Там же, с. 24.

вертикалью финиковой пальмы, изображенной на переднем плане картины. Так художник гармонизирует «сухой» городской пейзаж, добавляя «сочные» краски естественной природы. Марилья тщательно прописывает все кирпичики, плитки и даже трещинки на старых домах, демонстрируя таким образом уважение к наследию прошлого. Общая тональность картины, выраженная в серовато-бурых тонах, вполне соответствует истинной атмосфере Каира, подмеченной многими путешественниками: сухая, выжженная солнцем земля, местами засаженная чахлыми деревьями для защиты от зноя. Словесное описание улицы Каира у Нерваля точно соответствует пейзажу Марилья: «... косые лучи солнца, в которых плавают клубы пыли, падают только на одну сторону улицы, разбиваясь о высокие каменные дома»¹. И только яркое лазурное полуденное небо оживляет чистыми тонами этот городской пейзаж.

После долгих попыток отыскать индивидуальный путь и стиль в живописи, Марилья наконец находит свою тональность, а исполнение его работ становится более уверенным. В 1844 г. он выставляет в Париже восемь живописных полотен на восточные сюжеты и признается неподражаемым толкователем красоты восточной природы.

Одной из лучших картин этого периода считается полотно «Берег Нила» (1831–1833). На картине художник изобразил сцену загрузки небольшой баржи для перевозки товаров по реке Нил. Приглушенные красно-бурые тона береговой зоны оживлены яркими красными и белыми пятнами головных уборов мужчин, раскладывающих большие тюки. Восточный колорит добавляют фигуры четырех верблюдов, обязательных участников при доставке товара. Силуэты верблюдов практически сливаются с коричневой землей. Стремление Марилья не к вымышленному эстетизму, а к достоверному изображению действительности, возводит его в ранг истинных художников-ориенталистов, а не художников-экзотистов. Подобная ориентация на достоверность и делает картину «Берег Нила» особенно оригинальной. Художник изображает матовую дымку, возникающую вблизи воды из-за сильной жары, поэтому затруднительно определить, что находится на дальнем плане. Однако, восемь стройных пальм, расположенных на другом берегу пролива,

придают картине тот необходимый элемент живописности и разбавляют матовую тональность темно-зелеными и желтоватыми оттенками.

Вероятнее всего Марилья изображает один из небольших каналов, «рукавов» Нила, по которым чаще всего транспортируют товары, поскольку сама река в полном разливе очень широка, и противоположный берег невозможно увидеть. Главные каналы дельты реки гораздо ярче и живописней: здесь рядом с водой селятся богатые жители и разбивают прекрасные сады. Описание одного из каналов, увиденного Нервалем, очень напоминает пейзаж Марилья: «... чахлые пальмовые рощи перемежаются с деревнями из глинобитных домиков; видны лишь гробницы святых с минаретами и голубятни с причудливыми украшениями – все это словно нарисовано на плоском, лишенном объема горизонте»¹. Такие схожие ландшафтные зарисовки дополняют друг друга и позволяют сложить полноценное представление о Восточном пейзаже того времени.

Вторым значимым для Ж. де Нерваля художником-ориенталистом стал Луи-Франсуа Касас (1756–1827), автор большого количества гравюр, иллюстрирующих его восточные путешествия, собранные в книгу в 1799 г. Благодаря работе учеником чертежника в юности, Касас становится не только художником, но и знаменитым гравером. С 1784 по 1786 г. Касас работал при Французском посольстве в Османской империи, сопровождая посла по всех поездках. Это дало мастеру материал для творчества.

В день своего приезда в Каир Ж. де Нерваль замечает необычную процессию, и только благодаря его знакомству с творчеством Касаса, писатель понимает, что это свадьба: «Мне довелось видеть в Париже на гравюрах гражданина Касаса подробное изображение такой церемонии, но то, что я разглядел сквозь узорчатые решетки окон, только воспламенило мое любопытство, и я решил во что бы то ни стало присоединиться к процессии и все рассмотреть»².

Творчество Касаса оказалось очень значимым и в наши дни: после разрушений архитектурных памятников Пальмиры во время войны в Сирии в 2016–2017 гг., только благодаря

¹ Нерваль Ж. де. Путешествие на Восток. М., 1986. С. 40.

¹ Нерваль Ж. де. Путешествие на Восток. М., 1986. С. 172.

² Там же, с. 26.

гравюрам французского художника реставраторам удалось воссоздать внешний вид исторических достопримечательностей, пусть пока только в виде интерактивного музея: «Представление о внешнем виде памятников можно получить и благодаря копиям, сделанным с работ художника-пейзажиста и архитектора Луи-Франсуа Касаса (1756–1827), посещавшего Пальмиру в 1785 г. и создавшего множество рисунков и 100 гравюр с изображениями видов города»¹.

Путешествуя из столицы Ливана Бейрут, в столицу Турции Константинополь (сейчас Стамбул) Ж. де Неваль дает яркие описания прибрежных городов Востока. Его восприятие этого архитектурного пейзажного пространства полностью совпадает с воображаемыми картинами, которые писатель представлял себе до поездки, опираясь на знакомство с картинами мастеров итальянской живописи: «... невольно поражаешься тому, насколько живая картина соответствует созданному тобой образу»². Нерваль называет это чувство «сбывшимся ожиданием», и поражается своему ощущению «возврата в прошлое» и «преодоления веков».

Не забывает писатель и про известного французского художника-мариниста Жозефа Верне (1714–1789), с картинами которого он был хорошо знаком: «... я вижу себя как бы сошедшим с полотна Жозефа Верне»³. Клод Жозеф Верне был одним из выдающихся пейзажистов своего времени. Прожив долгое время в Риме, Верне тщательно изучил творчество ландшафтных дизайнеров и художников-маринистов, что помогло ему в дальнейшем прославиться собственными изображениями морских бурь и прибрежных пейзажей. Картины Верне со сценами кораблекрушений, закатов или лунных ночей как нельзя более кстати подходят под настроение писателя Нерваля, создавая романтический ореол восприятия восточного морского пейзажа. Необычайно достоверная передача художником световоздушной среды явно оказала влияние и на словесные пейзажи Нерваля. Его закатное солнце не менее живописно «играет» с окружающей архитектурой: «Солнце опускается туда, где

¹ Институт Гетти открыл онлайн-выставку о наследии Пальмиры. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/4103>. (Дата обращения: 07.08.2019).

² Нерваль Ж. де. Путешествие на Восток. М., 1986. С. 224.

³ Там же, с. 225.

прячутся за горизонтом горы Кипра, высвечивает прихотливое кружево мачт на галионах и оттеняет возвышающийся справа от набережной огромный замок, который защищал когда-то порт...»¹.

Находясь в Константинополе, Ж. де Нерваль замечает пейзажи, знакомые ему по картинам Александра Габриеля Декана (1803–1860), одного из самых признанных живописцев-романтиков XIX в.: «Войдя в деревню, я словно воочию увидел полотно Декана»². Тематическое и жанровое наследие Декана чрезвычайно разнообразно. Он охотно писал любые объекты живой и не живой природы, жанровые сценки и натюрморты, создавал иллюстрации и карикатуры. Нерваля особенно интересовали картины художника на темы современной и древней истории Турции, а также романтические пейзажи.

В 1827–1828 гг. Александр Декан совершил путешествие в Константинополь и Малую Азию. В своих картинах художник соединяет необычайную достоверность с тонким чувством колорита и яркой игрой света. На картине «У мечети» изображен фрагмент традиционного восточного архитектурного пейзажа: дома с высокими надстройками, арочными пролетами, соединенными между собой, колоннами и плоскими крышами. Архитектурный пейзаж Востока напоминает настоящий каменный лабиринт, где дома с резными балконами перемежаются огромными галереями со стрельчатыми сводами, а изящные мечети сливаются с кружевными минаретами. Своеобразна и цветовая трактовка ориентального мотива у Александра Декана. Она богата многочисленными оттенками белого, бежевого, пастельного и желтого цветов. Неровные стены старинной мечети с осыпающейся штукатуркой и сколотыми углами, еще сохраняют следы ажурной лепнины. Традиционный для мечети белый цвет со временем превратился в золотисто-песочный с бурыми разводами. Палящее южное солнце не пощадило даже камень.

Цветовая гамма картины «У мечети» выдержана в светло-бежевых и желтоватых тонах, где яркими пятнами выделяются солнечные блики на фасадах домов. Своеобразную манеру художника при передаче светотеневого эффекта копирует и Нерваль в словесном описании архитектурного пейзажа: «На

¹ Нерваль Ж. де. Путешествие на Восток. М., 1986. С. 225.

² Там же, с. 394.

крышах лавок и на беленных известью стенах солнце вырисовало светлые ромбы; утомленный от яркого солнца взор отдыхал, задерживаясь на сине-зеленой листве»¹. Действительно, и на картине Декана виднеющиеся за мечетью тонкие кипарисы, кусты туи и две пальмы насыщают унылый белесый пейзаж яркими цветами сочной зелени.

На картине мы видим, что возле здания небольшими группами расположились люди, возможно в ожидании открытия мечети. Художник тщательно прорисовывает этнические костюмы: широкие белые балахоны, расцвеченные местами красными или голубыми покрывалами. Лица людей скрыты большими тюрбанами, искусно накрученными на головы и закрывающими даже подбородок. Белоснежные одежды людей, стоящих на солнечной стороне, изображены художником настолько ярко, что даже при взгляде на репродукцию, хочется отвести взгляд – такова мощная сила светопередачи у Декана.

Особый интерес у писателей и художников, путешествовавших по Востоку, вызывали такие непривычные для европейцев явления, как бани, гаремы, серали, базары и рынки, образы янычар, дервишей или бедуинов, а также экзотические мотивы: пейзажи пустынь и исламская архитектура.

В 1819 г. в Париже вышла книга гравюр «Живописное путешествие по Константинополю и берегам Босфора» известного в то время немецкого художника с итальянскими и французскими корнями Антуана-Игнаса Меллинга (1763–1831). Под влияние начавшегося тогда распространяться романтического восприятия Востока, молодой художник приехал в Стамбул, где он провел 18 лет своей жизни. Помогая сестре султана обустроить красивый сад, Меллинг приобрел влияние в знатных кругах того времени, что давало ему широкие возможности для занятий живописью. Благодаря тщательному изучению восточной архитектуры и садово-парковой культуры, Меллинг прославился, как замечательный мастер достоверного воссоздания видов Стамбула: «Сила Меллинга – в том, как искусно он сочетает в своих картинах это простодушие, словно позаимствованное у лучших исламских миниатюристов или пришедшее из самых первых лет золотого века Стамбула, и такую точность архитектурных и топографических деталей, такую достоверность

¹ Нерваль Ж. де. Путешествие на Восток. М., 1986. С. 394.

изображения повседневной жизни, каких не смог достичь ни один художник Востока»¹.

Французским художником, изображавшим турецкие достопримечательности, был Р. де Бюсьер. На его литографии «Сладкие воды Азии» (1829) изображен настоящий восточный курортный пейзаж. «Сладкими водами Азии» с начала XIX в. называли зону отдыха в районе Босфорского побережья, испещренную многочисленными ручьями. Это излюбленное место для прогулок знатного населения Стамбула и даже обитателей султанского гарема. Здесь были размещены красивые беседки, фонтаны, водопады и цветники, проложены дорожки. На картине Бюсьера изображен как раз такой повседневный сюжет: группа людей, прогуливающаяся по одному или несколько человек, три конных всадника и крытая повозка, запряженная быками. В таких закрытых экипажах чаще всего выезжали гулять и развлекаться одалиски из сераля в сопровождении слуг и рабов. Высокие платаны с мощными кронами дают достаточно тени для неспешной прогулки, а с берега открывается прекрасная панорама широкой глади залива с плавающими по нему лодочками и парусниками. Вдоль побережья располагаются старинные замки с зубчатыми стенами. Они были построены для защиты от вторжений со стороны Черного моря и Крыма. Архитектурное изящество остроконечных башен замков и покатых крыш не характерно для восточного стиля. Но, для этого курортного места было естественно смешение разнообразных стилей: в центре аллеи располагается фонтан с целебной водой в форме китайской беседки.

Совершая свое путешествие по Турции, Ж. де Нерваль не смог не посетить это экзотическое место. Даже одну главу в своем романе «Путешествие на Восток» Нерваль так и называет «Сладкие воды Азии»: «Мы высадились на пышный луг, по которому текли светлые ручьи. Умело разреженные леса бросали тень на высокие травы. Несколько палаток, натянутых продавцами фруктов и прохладительных напитков, создавали впечатление оазиса, где останавливаются бродячие племена»². Побывав перед этим в Египте, писатель делает красочные

¹ «Антуан-Игнас Меллинг. Виды Стамбула». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/donna164/post328634753>. (Дата обращения: 10.09.2019).

² Нерваль Ж. де. Путешествие на Восток. М., 1986. С. 406.

сопоставления природного и архитектурного пространства этих восточных стран. Необычное сравнение приходит на ум Нервалю, что выявляет в нем талант истинного филолога: «... здесь природа спокойнее; больше зелени, словно великолепие дельты Нила было переведено на язык Севера, утратив при этом красочность, как иногда случается, когда переводят с греческого языка на латинский»¹.

Картина прогулки в этом курортном районе, атмосфера местного колорита, живописность берегов и костюмов горожан, представленная Нервалем в словесном описании, настолько совпадает с панорамой, изображенной на литографии Бюсьера, что можно предположить, что за 15 лет, прошедших между путешествием художника и писателя, этот турецкий уголок остался практически неизменным.

Многие художники, начиная с конца XVII в., приезжали на Восток в поисках вдохновения, отображая величие этих мест в своих картинах. Это и фламандский живописец Жан Батист Ван Мур (1671–1737), и француз Антуан де Фавре (1706–1791), русский художник Иван Айвазовский (1817–1900), итальянец Амадео Прециози (1816–1882), Антуан-Игнас Меллинг (1763–1831), англичанин Томас Аллом (1804–1872) и другие². С произведениями ряда художников был знаком Ж. де Нерваль, благодаря парижским выставкам и печатным каталогам гравюр и картин. Таким образом, живописное творчество во многом предвосхитило отношение французского писателя к Востоку, его пейзажам, экзотическому колориту и традициям.

Литература

1. *Нерваль Ж. де.* Путешествие на Восток. М., 1986. 445 с.
2. *Раздольская В.И.* Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм. СПб.: Азбука-классика, 2005. 368 с.
3. «Институт Гетти открыл онлайн-выставку о наследии Пальмиры». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/4103>. (Дата обращения: 07.08.2019).
4. «Стамбул на полотнах европейских художников». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://islamofera.ru/stambul-na-polotnax-evropejskix-xudozhnikov>. (Дата обращения: 10.09.2019).

¹ *Нерваль Ж. де.* Путешествие на Восток. М., 1986. С. 406.

² «Стамбул на полотнах европейских художников». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://islamofera.ru/stambul-na-polotnax-evropejskix-xudozhnikov>. (Дата обращения: 10.09.2019).

5. «Антуан-Игнас Меллинг. Виды Стамбула». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/donna164/post328634753>. (Дата обращения: 10.09.2019).

О.Л. Бейнарович

Сады и парки в произведениях Александра Дюма

История садово-паркового искусства уходит своими корнями в глубокую древность, начиная летоисчисление в прямом и переносном смысле от сотворения мира. На протяжении сменяющих друг друга эпох сады и парки имели различное назначение. В античности они предназначались для размышлений и поэтических мечтаний, в Средние века были местом благочестивых бесед и молитв, в Новое время там устраивали празднества и принимали гостей. Садово-парковое искусство отражало прогрессивные идеи эпохи, философско-эстетические представления о мире и отношении человека к природе. Меняя сообразно нуждам и духу времени свое предназначение, сады и парки во все времена играли значительную роль в культуре народов. Однако если попытаться выделить наиболее значимые периоды в развитии садово-паркового искусства, одним из них, безусловно, окажется XVII в., и прежде всего его вторая половина. Так, например, во Франции классический садово-парковый стиль развивался совместно с архитектурным стилем барокко. Его расцвет наступил в середине XVII в.

XVII в. – один из интереснейших и важнейших этапов истории. В XVII в. во Франции завершились процессы, начатые ещё при Луи XI, а именно абсолютная королевская власть достигла апогея своего могущества, завершилось объединение страны. Кроме того, это период волнений Фронды, а в Англии – буржуазной революции. Поэтому писатели и, прежде всего, романтики, не могли обойти его своим вниманием. К этому времени в своём творчестве обращались многие авторы: к нему отнесено действие романа «Сен-Мар» Альфреда де Виньи и его пьесы «Жена маршала д'Анкара» (1831), драмы Виктора Гюго «Марион Дёлорм», произведений Эжена Сю «Латремон» и «Жан Барт и Луи XIV. Морская драма XVII века». Александр

Дюма особенно любил этот период. В XVII в. разворачиваются события не только его трилогии о мушкетёрах и тесно связанных с ней беллетризованных биографий «Луи XIII и Ришельё» и «Луи XIV и его век», а также романа «Граф де Море» и повести «Голубка». Сам автор так объясняет свой выбор в книге «Луи XIII и Ришельё»: «Историю представляют обычно с факелом в руке; но она, как правило, держит этот факел так высоко, что он освещает лишь горные вершины; равнины же и долины, а, тем более, пропасти теряются во мгле. А какая эпоха, великий Боже! больше полна пропастей, чем царствование Луи XIII или, вернее, кардинала де Ришельё! Зажжём же светильник от факела истории и осветим наиболее глубокие из этих пропастей».¹ И далее, в предисловии к биографии «Луи XIV и его век» он пишет: «В мировой истории известно четыре великих века: век Перикла, век Августа, век Льва X и век Луи XIV... Из этих четырёх веков мы избрали для описания, не смеем сказать благороднейший, прекраснейший и самый великий, хотя нам так кажется, но ближайший к нам и поэтому представляющий для нас наиболее интереса».²

В архитектуре во второй половине XVII в. во Франции на фоне завершения формирования единого централизованного государства и усиления абсолютной монархии формируется новый стиль – классицизм. Правление Луи XIV – это период высшего расцвета абсолютизма, положивший начало новому этапу в развитии культуры и искусства Франции. В 1648 г. открывается Академия живописи и скульптуры, а в 1671 – Академия архитектуры. Под их контролем оказывается вся художественная жизнь Франции. Грандиозные городские ансамбли, великолепные дворцы и парки были призваны наглядно воплотить идеи величия абсолютной монархии и могущества государства.

Характерные элементы французских садов – это широкая центральная аллея в обрамлении двух-трёх рядов лип или кипарисов, водные каналы регулярной формы, просторные партеры, устроенные в основном из сплошного или вырезного газона, окружённые бордюром из самшита или песчаной дорожкой, которым отводилось главное место у дворца, стриженные боскеты и аллеи с фонтанами и скульптурами на их на пересечении.

¹ *Dumas A.* Henri IV. Louis XIII et Richelieu. Paris, 1893. P. 80.

² *Дюма А.* Луи XIV и его эпоха. СПб., 1993. Т. 1. С. 5–6.

В партере из песка, толчёного угля, кирпича или стекла создавались сложные узоры. Боскеты использовались как открытый манеж, помещение для танцев, театр из зелени, лабиринт.

Создателем французской школы садово-паркового искусства по праву считается Андре Лёнотр (1613–1700). Его первым крупным ансамблем стал парк в поместье сюринтенданта Николая Фуке Во-лэ-Виконт (1657–1661). Здесь при планировке парка Лёнотр впервые применил трёхлучевую композицию. Позже Лёнотром были созданы парки и сады парки и сады в Тюильри (1664–1672), Сен-Клу, Шантийи (1693), сад Марии (1699) и, наконец, Версаль (1662–1700).

Парковый ансамбль Во-лэ-Виконт площадью 100 га Лёнотр создал совместно с архитектором Луи Лёво и художником Шарлем Лёбреном. Для создания парка пришлось преобразовать рельеф и изменить русло реки. В северной части парка расположен дворец, южный фасад которого обращён к парку. Дворец построен в стиле старинных замков, окружён каналом и является центром композиции, ось которой образует дорога, ведущая от дворца по центру террас к большому поперечному каналу (преобразованному устью реки). Замыкает композицию архитектурно оформленный холм (обработанный берег реки). От южного фасада дворца спускаются три широкие террасы, обрамлённые массивными боскетами. На террасах размещаются цветники, водные партеры, каналы поперечных осей. Кульминацией парка становится канал с каскадом и гротом, уравнивающий дворец. Парк украшен многочисленными скульптурами, фонтанами, вазами с цветами и рассчитан на проведение грандиозных празднеств и театральных представлений с большим количеством гостей.

Классические парки Франции стали образцом для подражания во всей Европе. Под их влиянием были созданы такие известные ансамбли, как Герренгаузен в Ганновере, Шенбрунн и Бельведер (арх. Фишер фон Эрлах) в Австрии, парк Аугсбург около Брюля (арх. Д. Жерар), ансамбль Сан-Сусси в Потсдаме (арх. Кнобельсдорф) и, конечно, Хэмптон Корт в Англии – королевская резиденция, созданная Генри Уайзом с грандиозными партерами и лучами дорог, прорезающими поля.

В XVII в. английским садоводам приходится учиться у соседей, в первую очередь у французов. Садовники-оригиналы, такие, как Джон Традесконт Старший (1570–1638) и Младший

(1608–1668) в основном коллекционируют растения и разрабатывают ботанические сады. Лучшие английские архитекторы того времени – Иниго Джонс и Кристофер Рен, в садоводстве не разбираются, и садами занимаются не слишком хорошо известные мастера, такие, как Джордж Лондон (1681–1714) и Генри Уайз (1653–1738), предпочитающие сверяться с французскими образцами. Большую часть садовников составляют иностранцы. Французы, работающие в Англии, сформировали особое направление в садово-парковом искусстве – топиари. Это художественная обрезка крон деревьев и кустарников для придания им геометрической формы. В XVII в. были заложены такие известные топиарные сады, как Левенс в Кумбрии и Пеквуд в Уорикшире.

Регулярный стиль садов и парков второй половины XVII в. оказал огромное влияние на развитие садово-паркового искусства и долгое время оставался господствующим стилем в садах и парках.

Творчество Александра Дюма весьма разнообразно. Он является автором пьес, путевых заметок, новелл, беллетризованных биографий, кулинарной книги. Но прежде всего Дюма известен как автор исторических романов. Одно из явлений в русле литературной индустрии – «роман-фельетон». Первым образцом этого жанра считается роман Дюма «Графиня Солсбери», печатавшийся в «La Presse» с 15 июня по 11 сентября 1836 г. под названием «Царствование Филиппа VI и Эдуарда III» (первое книжное издание – 1839 г.). Книга имела большой успех у широкой публики. Другие газеты вскоре усвоили этот новый способ публикации. «Роман-фельетон», или роман с продолжением, печатался в периодических изданиях по главам, каждая из которых оканчивалась на самом интересном месте, в результате чего читатели с нетерпением ждали следующего номера. Именно для него Вернон, глава «Revue de Paris», изобрёл знаменитую формулу: «Продолжение в следующем номере» («A suivre»). Для «романа-фельетона» характерен захватывающий сюжет, динамичное действие, стремительный диалог. В использовании этих приёмов Дюма очень помог его опыт драматурга. Андре Моруа пишет, что «Дюма размышлял о мастерстве гораздо больше, чем принято считать. Он тщательнейшим образом изучал приёмы Вальтера Скотта. Тот начинал романы с подробнейших описаний действующих лиц, чтобы, встретив их впоследствии,

читатель мог сразу узнать в них старых знакомых. Но в «романе-фельетоне», который должен с первых же строк «увлечь» читателя, автор не имеет права начинать с длиннот, и Дюма, наметив несколькими яркими мазками действующих лиц, тут же переходил к действию-диалогу. Его талант драматурга находил, таким образом, полное применение»¹. Книги Дюма содержат всё, что должно быть в серьёзном историческом романе: они основаны на тщательном изучении документов, в них соблюдается принцип объективного отражения исторических реалий и воссоздания духа эпохи, и потому могут удовлетворить вкус самого взыскательного читателя. Но чтобы быть интересным для самой широкой аудитории, автор стремится сделать свои произведения максимально занимательными. Особенно характерно это для его творчества сороковых годов. В это время романы Дюма предельно динамичны, насыщены диалогами и действием, он избегает длинных отступлений, в том числе и описаний природы.

Позднее писатель не столь тщательно соблюдает принципы романа-фельетона. В 1850–60-е годы у него зачастую встречаются достаточно обширные рассуждения и слишком подробные описания исторических событий. Правда, автор каждый раз извиняется за них перед читателем. Несколько по-иному смотрит он теперь и на свою аудиторию. Так в романе «Граф де Море» (первоначальное название при публикации в газете «Les Nouvelles»), или «Красный сфинкс» (заглавие первого книжного издания), написанном в 1865–66 годах, Дюма пишет: «Если бы эта книга была из тех, что ... доставив развлечение хозяйке будуара, предназначены заставить смеяться или плакать прислугу, мы опустили бы некоторые детали, кажущиеся скучными легкомысленным или торопливым умам. Но поскольку мы хотим, чтобы созданные нами книги – если не при нашей жизни, то хотя бы после смерти – заняли место в книжных шкафах, то просим у читателей позволения начать эту главу с обзора положения Европы».² Безусловно, это не означает, что романы Дюма сороковых годов менее серьёзны, чем его более поздние произведения. Дело в том, что в 50–60-е годы для него уже не столь актуальна цель, которая была первостепенной в 40-е

¹ Моруа А. Три Дюма. Минск, 1982. С. 163–163.

² Дюма А. Собр. соч.: в 50 т. М., 1998. Т. 38. С. 133.

годы, когда он непременно хотел заинтересовать практически всех, включая наименее просвещённые слои населения. Но и в романах этого периода Дюма подробно описывает в первую очередь исторические события, а не пейзажи. Описания природы встречаются, прежде всего, в путевых впечатлениях писателя. Однако сады и парки играют важную роль в романах Дюма, в том числе и написанных в 40-е годы. Они становятся местом действия многих ключевых сцен, например, в романе «Графиня дё Монсоро» (1846). После того, как Диана дё Меридор была представлена ко двору в качестве графини дё Монсоро, граф дё Бюсси счёл, что Диана не разделяет его чувства: «В течение всего вечера он не отрывал горящего взора от молодой женщины, но она ни разу не подняла на него своих опущенных глаз, и среди праздничного блеска, Бюсси, несправедливый, как всякий по-настоящему влюблённый мужчина ... не подумал, как должна страдать Диана от того, что ей нельзя поднять глаза и увидеть среди всех этих равнодушных или глупо любопытных физиономий лицо, затуманенное милой её сердцу печалью»¹. Объяснение Дианы дё Монсоро и Бюсси происходит в маленьком садике на улице Монмартр. «Было семь с половиной часов вечера. Уже начался май, и в потеплевшем воздухе чувствовалось первое дуновение весны. Из своих лопнувших темниц появлялись на свет молодые листья. Бюсси огляделся: он стоял посреди маленького, в пятьдесят квадратных футов, садика, обнесённого очень высокой стеной. По ней вились плющ и дикий виноград. Они выбрасывали всё новые и новые побеги, от чего со стены, время от времени, осыпалась маленькими кусочками штукатурка, и насыщали ветер тем терпким и сильным ароматом, который вечерняя прохлада извлекает из их листьев.

Длинные левкои, радостно вырываясь из расщелин старой церковной стены, раскрывали свои бутоны, красные, как чистая, без примеси, медь.

И наконец, первая сирень, распутившаяся поутру на солнце, туманила своими нежными испарениями всё ещё смятенный рассудок молодого графа, спрашивающего себя, не обязан ли он, – всего лишь час тому назад такой слабый, одинокий, покинутый, – не обязан ли он всеми этими ароматами, теплом,

жизнью одному лишь присутствию столь нежно любимой женщины?

Под аркой из ветвей жасмина и ломоноса, на небольшой деревянной скамье у церковной стены сидела, склонив голову, Диана...

В эту самую минуту на соседнем каштане завёл свою длинную и грустную песню соловей, то и дело украшая её руладами, взрывающимися, словно ракеты»¹.

Это весьма пространное для романов Дюма описание с одной стороны позволяет читателю лучше понять чувства, которые испытывают герои, а с другой создаёт у него необходимое настроение, подготавливая тем самым к восприятию сцены объяснения влюблённых.

Затем Диана была вынуждена вернуться в Меридор. Теперь уже Диана считает, что Бюсси пренебрегает ею, т. к. не последовал за ней в Анжу. И снова объяснение происходит в саду. На этот раз это Меридорский парк. Диана говорит своей подруге Жанне дё Сен-Люк: «Он знал, что я покидаю Париж, возвращаюсь в Меридор; он знал, что господин дё Монсоро... не муж мне; он знал, что я еду одна... и в дороге... я каждую минуту оборачивалась назад, мне всё чудилось, что я слышу галоп его коня, догоняющего нас. Но нет! Это было лишь эхо!... Разве я не права? Разве меня не забыли, не пренебрегли мною, бедная моя Жанна?

Не успела молодая женщина произнести эти слова, как в ветвях дуба раздался страшный треск, со стены посыпались кусочки мха и отколовшейся штукатурки, и тотчас вслед за этим из зелени плюща и дикой шелковицы выпрыгнул мужчина и упал к ногам Дианы...

– Вы видите, я здесь, – прошептал коленопреклонённый Бюсси, целуя край платья Дианы...»²

Также в Меридорском парке граф дё Монсоро застаёт Диану и Бюсси, и здесь же Сен-Люк вызывает Монсоро на дуэль.

В самом известном и, безусловно, лучшем произведении Дюма – трилогии о мушкетёрах – тема садов и парков представляет особый интерес. Как уже было сказано выше, XVII в. был особым периодом в развитии садово-паркового искусства

¹ Дюма А. Собр. соч.: в 12 т. М., 1978. Т. 6. С. 373.

¹ Дюма А. Собр. соч.: в 12 т. М., 1978. Т. 6. С. 382–383.

² Там же, с. 448.

Франции, и расцвет его наступил во второй половине столетия. Действие первой части трилогии разворачивается с 1625 по 1628 г., второй – с 1648 по 1649, третьей – с 1661 по 1666.

В романе «Три мушкетёра» (1844) образ сада, как и в «Графине дё Монсоро», связан с романическим элементом. Дюма упоминает знаменитый эпизод в садах Амьена. Герцог Бекингам говорит королеве: «Ведь за три года, сударыня, я видел вас всего четыре раза: о первой встрече я только что говорил вам, второй раз я видел вас у госпожи дё Шёврёрз, третий раз – в амьенских садах...

– Герцог, – краснея, прошептала королева, – не вспоминайте об этом вечере!

– О, нет, напротив: вспомним о нём, сударыня! Это самый счастливый, самый радостный вечер в моей жизни. Помните ли вы, какая была ночь? Воздух был нежен и напоён благоуханиями. На синем небе поблёскивали звёзды. О, в тот раз, сударыня, мне удалось на короткие мгновения остаться с вами наедине. В тот раз вы готовы были обо всём рассказать мне – об одиночестве вашем и о страданиях вашей души. Вы опирались на мою руку... вот на эту самую. Наклоняясь, я чувствовал, как ваши дивные волосы касаются моего лица, и каждое прикосновение заставляло меня трепетать с ног до головы. Королева, о королева моя! Вы не знаете, какое небесное счастье, какое райское блаженство заключено в таком мгновении!.. Ибо в ту ночь, сударыня, в ту ночь вы любили меня, клянусь вам!..

– Милорд, возможно... да, очарование местности, прелесть того дивного вечера, действие вашего взгляда, все бесчисленные обстоятельства, сливающиеся подчас вместе, чтобы погубить женщину, объединились вокруг меня в тот роковой вечер. Но вы видели, милорд, королева пришла на помощь слабеющей женщине: при первой вольности, на которую я должна была ответить, я позвала свою прислужницу»¹.

И ещё раз амьенские сады упоминаются, когда кардинал дё Ришельё посылает Миледи к герцогу Бекингаму в качестве посредницы, он говорит: «Вы явитесь к Бекингаму от моего имени и скажете ему, что мне известны все его приготовления, но что они меня мало тревожат: как только он сделает первый шаг, я погублю королеву... Скажите ему, что я знаю также

все подробности похождения в Амьене, что я велю изложить их в виде небольшого занимательного романа с планом сада и с портретами главных действующих лиц этой ночной сцены».¹ В данном случае речь идёт о знаменитом приключении в Амьене, когда, оставшись во время прогулки в саду наедине с королевой, Бекингам попытался обнять её, а Анна Австрийская тотчас же позвала на помощь. Этот случай описан в частности «Занимательных историях» Таллемана де Рео. Из всех источников Дюма отдавал особое предпочтение этому автору. В книгах «Луи XIV и его век» и «Луи XIII и Ришельё» Дюма упоминаются некоторые источники, которые он использует при написании своих произведений. Большинство из них Дюма упоминает всего один раз, другие встречаются чаще. Произведения Лоре и аббата Шуази – два раза, принцессы Палатинской, мадмуазель де Монпансье и Бассомпьера – три, кардинала де Реца, госпожи де Севинье, Ля Порты – четыре, Бриенна – пять, Сен-Симона – пятнадцать, госпожи де Моттвиль – шестнадцать, а Таллемана де Рео – тридцать семь раз. Однако, де Рео увлекается и выдумывает ряд весьма натуралистичных подробностей: Немало было галантных встреч; но более всего наделало шума их свидание в Амьене, куда направился Двор, чтобы быть поближе к морю; Бекингам очутился там наедине с Королевой в саду, где, правда, находилась ещё г-жа дю Верне, сестра покойного г-на дё Люина, камеристка Королевы, но она была в сговоре и отошла на почтительное расстояние. Любезник повалил Королеву и расцарапал ей ляжки своими расшитыми штанами; но всё оказалось тщетно, Королева стала звать камеристку и звала до тех пор, пока та, поначалу прикинувшаяся глухою, не вынуждена была поспешить к ней на помощь.»² Вряд ли эти детали могли иметь место, так как этот случай описан во многих мемуарах, например, Ля Порты и мадам дё Моттвиль, и все авторы сходятся на том, что ничего подобного рассказанному Таллеманом не было. Дюма описывает этот случай в биографиях «Луи XIII и Ришельё» и «Луи XIV и его век». Причём, как всегда, в биографиях делает это значительно детальнее, чем в романе. В обоих исторических произведениях рассказ повторяется почти дословно, но ни в одном случае нет и намёка на

¹ Дюма А. Собр. соч.: в 12 т. М., 1976. Т. 1. С. 384–385.

² Таллеман де Рео Ж. Занимательные истории. М., 1974. С. 69.

детали, приводимые Таллеманом де Рео. Это говорит о принципиальном недоверии Дюма к произвольному вымыслу, который является лишь плодом фантазии автора и может даже исказить общую картину исторического колорита. Таким образом, несмотря на явное предпочтение, отдаваемое Дюма Таллеману, в данном и во многих других аналогичных случаях он использует не версию автора «Занимательных историй», а более правдоподобную: «Карл I с нетерпением ожидал свою супругу, поэтому в очень скором времени двор собрался в дорогу, чтобы проводить молодую королеву до Амьена. В этом городе случилось знаменитое приключение в саду, описанное за исключением некоторых подробностей, одинаковым образом у Лапорта, м-м де Моттвиль и Таллемана де Рео.

Три королевы – Мария Медичи, Анна Австрийская – и м-м Анриетта, не найдя в городе жилища, в котором могли бы поместиться все вместе, заняли отдельные отели. Отель Анны Австрийской находился близ Соммы; к нему прилегали большие сады, доходившие до реки. Туда, по причине обширности этих садов и положения их, приходили две другие королевы, а с ними и весь двор. Букингем, употребивший все старания, чтобы замедлить выезд из Парижа, стал теперь делать всё, что только можно, чтобы оттянуть выезд из Амьена – балы, празднества, увеселительные прогулки, отдых после последних, – всё служило предлогом посланнику и самим королевам, находившим здешнюю жизнь много приятней, нежели жизнь, которую они вели в Лувре. Скажем ещё, что король и кардинал вынуждены были их оставить и за три дня до описываемого случая уехали в Фонтенбло.

Однажды вечером королева, «очень любившая поздно прогуливаться, как говорит хроника, оставалась долго в саду, при великолепной погоде, и тут случилось одно из тех происшествий, которые не достаточны, чтобы погубить жизнь и счастье людей, принимающих в них участие, но оставляют сомнение, может быть даже пятно на их имени. Теперь, правда, сомнений нет, нашлись несомненные доказательства, и потомство произнесло свой приговор. Невинность королевы признана всеми нынешними историками, даже самыми враждебными монархии, но современники судили иначе, ослеплённые жадной сплетен или увлечённые духом партий.

Королева опиралась на руку герцога, а м-м де Шёврёрз шла с милордом Ричем. После продолжительной прогулки по аллеям сада королева села и вокруг неё уселись все придворные дамы, но вскоре встала, не пригласив никого следовать за собой, подала руку герцогу и пошла с ним. Никто не осмелился следовать за королевой. Стемнело, а королева и её кавалер исчезли за живой изгородью. Впрочем, это исчезновение, как легко можно догадаться, не осталось без внимания, придворные обменивались лукавыми улыбками и выразительными взглядами, как вдруг послышался сдержанный крик, в котором узнали голос королевы.

Тотчас Пютанж, первый конюший её величества, перескочил через изгородь с обнажённой шпагой и увидел, что Анна Австрийская вырывается из объятий Букингема. При виде Пютанжа, приближающегося с угрожающим видом, герцог оставил королеву и в свою очередь обнажил шпагу, но Анна Австрийская бросилась навстречу Пютанжу, крича Букингему, чтобы он немедленно удалился, если не хочет её скомпрометировать. Букингем послушался, и вовремя, так как весь двор уже приближался и мог стать свидетелем его дерзости. Однако, герцог исчез.

– Ничего не случилось, – сказала королева придворным, – герцог Букингем ушёл, оставив меня, а я вдруг так испугалась, почувствовав себя одной в такой темноте, что вскрикнула и испугала вас.

Все сделали вид, будто поверили этому рассказу, но понятно, что истина не замедлила открыться. Лапорт в своих мемуарах ясно говорит, что герцог забылся и захотел обнять королеву, а Таллеман де Рео, впрочем, очень недоброжелательный по отношению ко двору, идёт ещё дальше¹.

В романе «Двадцать лет спустя» (1845) сады и парки упоминаются только два раза, и всего лишь как один из элементов описания жилища. Когда д'Артаньян отправляется на поиски своих друзей и приезжает к Портосу, упоминается сад в поместье Пьерфон: «Так как плотный завтрак подошёл к концу, они отправились осматривать великолепный сад. Каштановые и липовые аллеи окружали участок, по крайней мере, десятины в тридцать. В садках, обсаженных частой живой изгородью, резвились кролики, играя в высокой траве.

¹ Дюма А. Луи XIV и его эпоха. СПб., 1993. Т.1. С. 49–50.

– Честное слово, сказал д'Артаньян, – парк у вас так же великолепен, как и всё остальное: а если у вас в прудах столько же рыбы, сколько кроликов в садках, то вы должны быть счастливейшим человеком в мире, разве что вы разлюбили охоту и не сумели пристраститься к рыбной ловле»¹. Далее, когда д'Артаньян приезжает к Атосу, они также беседуют в саду. Но здесь Дюма практически не даёт его описания. Сказано только, что «в парке двадцать акров, но из них часть взята под огороды и службы»², и говорится, что «они прогуливались в прохладной тенистой аллее, сквозь листву которой пробивались косые лучи заходящего солнца».³

Как уже было сказано, первые две части трилогии повествуют о событиях первой половины XVII в., тогда как в третьей части, «Виконт дё Бражёлон, или Десять лет спустя» (1848–1850), действие происходит во второй половине столетия, то есть тогда, когда во Франции наступает расцвет садово-паркового искусства.

Сначала Дюма вводит читателя в сад поместья сюринтенданта финансов Николя Фуке в его поместье Сен-Манде, когда тот принимает там гостей:

«Фуке, казалось, сосредоточил всё своё внимание на яркой иллюминации, на ласкающей музыке скрипок и гобоев, на ослепительном фейерверке, который бросая в небо свои изменчивые отблески, освещал за деревьями тёмный силуэт Венсенского замка... Когда фейерверк кончился, общество рассеялось по аллеям парка и мраморным галереям. Стихотворцы прогуливались под руку в рощах, некоторые разлеглись на земле, рискуя испортить свои бархатные костюмы и причёски, к которым пристали сухие листья и стебли травы. Немногочисленные дамы слушали пение артистов и декламацию поэтов, большинство же внимало прекрасной прозе своих кавалеров...»⁴ В этот период сады и парки служили местом проведения грандиозных праздников, и уже в этом кратком описании Дюма даёт возможность почувствовать весь размах этих увеселений, столь характерных для того времени.

¹ Дюма А. Собр. соч.: в 12 т. М., 1977. Т. 2. С. 92–93.

² Там же, с. 109.

³ Там же, с. 110.

⁴ Там же, с. 318–319.

Генриетта Английская, супруга брата короля, герцога Орлеанского, жалуясь Луи XIV на мужа и прося разрешения вернуться в Англию, вспоминает о счастливых днях, проведённых ею в кругу друзей в её «чудном Сент-Джеймском парке».¹

Затем Дюма рассказывает о празднике, устроенном по приказу короля в Фонтенбло: «Уже четыре дня великолепные сады Фонтенбло были оживлены непрекращавшимися праздниками празднествами и весельем... Господин Кольбер получил четыре миллиона и пытался расходувать их с разумною экономией. Он приходил в ужас от трат на мифологию. Каждый сатир и каждая дриада обходились не менее, чем по сотне ливров в день... Каждую ночь фейерверки истребляли порохи и серы на сто тысяч ливров. Иллюминация по берегам пруда обходилась в тридцать тысяч ливров. Эти праздники казались великолепными... В разное время дня и ночи можно было видеть, как принцесса и король отправлялись на охоту или устраивали приёмы разных фантастических персонажей, торжества, которые без усталости изобретали в течение двух недель и в которых проявились блестящий ум принцессы и щедрость короля... Каждую ночь принцесса возвращалась к себе совсем измученная. Поездки верхом, купанье в Сене, спектакли, обеды под деревьями, балы на берегу большого канала, концерты – всё это могло бы свалить с ног здорового швейцарца, а не только слабую, хрупкую женщину»². Описанию праздника в Фонтенбло Дюма уделяет очень много места. Ему посвящена почти вся третья часть романа. Вновь сад оказывается тесно связан с любовной линией и там опять происходят ключевые события повествования. Явные взаимные чувства короля и принцессы вызывают ревность королевы Марии-Терезии и герцога Орлеанского. Для того, чтобы поговорить с Луи, принцесса «устроила охоту на бабочек на просторной лужайке, окаймлённой гелиотропами и дроком... Король подал руку принцессе и проводил её в открытую беседочку, что-то вроде хижины, задуманной робким гением какого-то неведомого мастера, который положил начало причудливому и фантастическому в суровом стиле тогдашнего садоводческого искусства. Этот навес, украшенный вьющимися розами и настурцией, возвышался над скамьёй без спинки и был поставлен так, что сидевшие под

¹ Дюма А. Собр. соч.: в 12 т. М., 1977. Т. 3. С. 593.

² Там же, с. 606–607.

ним, находясь посреди лужайки, видели всё вокруг и были видны со всех сторон, но слышать их не мог никто»¹. В этом кратком описании Дюма говорит о начале нового этапа в садово-парковом искусстве и отмечает также весьма характерную деталь французских садов – просторную лужайку с бордюром.

Во время этой беседы в саду принцесса предлагает королю, чтобы отвести пот них подозрения, сделать вид, что он влюблён в одну из её фрейлин и выбирает в качестве ширмы мадэмуазель Луизу дё Ля Вальер. Следуя этому плану, после балета, который состоялся вечером, король ищет в саду Луизу, чтобы начать ухаживать за ней. Он случайно слышит разговор Луизы с подружками, в котором девушка признаётся в своих чувствах к королю и сравнивает его с солнцем. Это признание настолько тронуло Луи, что он также влюбляется в неё. Так в саду Фонтенбло начинается один из самых известных романов Короля-Солнца.

Последним штрихом в описании парка Фонтенбло становится лабиринт. Лабиринты также были весьма характерны для французских парков второй половины XVII в., и Дюма отдаёт должное этой детали парковой архитектуры в полной юмора главе XXX третьей части романа, которая так и называется: Лабиринт.

Безусловно, в романе, действие которого происходит в 1661–1666 гг., и одним из персонажей которого является Никола Фуке, Дюма не мог не упомянуть Во-лэ-Виконт. Во становится местом кульминации произведения. Именно там Арамис пытается заменить Луи XIV его братом-близнецом. Описание сада Во – одно из самых подробных в романах Дюма. Оно даётся в главе XXXVIII «Замок Во-лэ-Виконт» пятой части романа: «Замок Во-лэ-Виконт, расположенный в одном льё от Мелена, был построен Фуке в 1653 году... и Фуке, вложившему в этот дворец миллионы, удалось привлечь к постройке его трёх знаменитых людей: архитектора Лё Во, планировщика парков Лёнотра и декоратора внутренних помещений Лёбрена... Дом этот, строившийся для подданного, больше похож на дворец, чем те дворцы, которые Уолси, боясь вызвать ревность своего повелителя, считал себя вынужденным подносить ему в дар.

Но если нужно было бы указать, в чём именно богатство и прелесть этого дворца особенно поразительны, если что-нибудь

в нём можно предпочесть великолепию его обширных покоев, роскоши позолоты, обилию картин и статуй, то это лишь парк, это только сады замка Во. Фонтаны, казавшиеся чудом в 1653 г., остались чудом и ныне; то же можно сказать и о каскадах, восхитивших всех королей и всех принцев Европы.

Скюдери говорит об этом дворце, что для поливки его садов Фуке расчленил реку на тысячу фонтанов и собрал тысячу фонтанов в потоки. Этот великолепный дворец был подготовлен к приёму монарха, которого называли самым великим королём во всём мире.

Было... 15 августа. На плечи бронзовых и мраморных богов падали отвесные солнечные лучи. В чашах и бассейнах нагревалась вода, и зрели в садах великолепные персики, о которых пятьдесят лет спустя с сожалением вспоминал великий король, говоря кому-то в Марли, где в садах, обошедшихся Франции вдвое дороже, чем стоил Фуке его замок Во, не было порядочных сортов персиков:

– Ах, вы не пробовали персиков господина Фуке, вы для этого слишком молоды»¹.

Действие романа «Десять лет спустя» происходит не только во Франции, но и в Англии, и Дюма не обходит стороной также английские парки. Он знакомит читателя с летней резиденцией Чарльза II Хемптон-Корт, причём даёт ей такое пространное описание, какое крайне редко встречается в его романах, тем более в 40-е годы: «Если читателю угодно последовать за нами, мы переправимся вместе с ним через пролив, отделяющий Кале от Дувра; пересечём плодородную зелёную равнину, орошённую тысячью ручейков, которая окружает Черинг, Медстон и десяток других городков, один живописнее другого, и окажемся, наконец, в Лондоне. А узнав, что Рауль, побывав в Уайт-Холле, а затем в Сент-Джеймсе, был принят Монком и получил доступ в самое изысканное общество Карла II, мы, как ищейки, последуем за ним в одну из летних резиденций Карла II, Гемптон-Корт, на берегу Темзы, недалеко от Кингстона.

В этом месте река ещё не является тем оживлённым путём, по которому ежедневно передвигается до полумиллиона путешественников; тут она ещё не вздымает свои волны, чёрные, как воды Коцита, говоря: «Я тоже море».

¹ Дюма А. Собр. соч.: в 12 т. М., 1977. Т. 3. С. 613.

¹ Дюма А. Собр. соч.: в 12 т. М., 1977. Т. 4. С. 508–509.

Нет, это ещё тихая и зелёная речка с мшистыми берегами, с большими широкими заводьями, отражающими ивы и буки, с редкими лодками, уснувшими там и сям среди тростников, в бухточках, поросших ольхой и незабудками.

Пейзаж очень красивый и спокойный. Кирпичный дом прорывает своими трубами, откуда выются синие струйки дыма, плотную стену зелёного остролистника. Среди высокой травы то показывается, то исчезает ребёнок в красной блузе, словно мак, колеблемый дуновением ветра.

Большие белые овцы, закрыв глаза, пережёвывают жвачку в тени невысоких осин, и время от времени мартын-рыболов, сверкая золотисто-изумрудными перьями, точно мячик, несётся над водой и легкомысленно задевает лесу своего собрата рыбака, подстерегающего линя или окуня.

Над всем этим раем, сотканным из глубокой тени и мягкого света, возвышается замок Гемптон-Корт, построенный кардиналом Уолси и внушивший зависть даже королю, так что его владелец принуждён был подарить его своему повелителю, Генриху VIII.

Гемптон-Корт, с коричневыми стенами, большими окнами, красивыми железными решётками, с тысячей башенок, со странными колоколенками, с потайными ходами и фонтанами во дворе, как в Альгамбре, Гемптон-Корт – колыбель роз и жасминов. Он радует зрение и обоняние, он является очаровательной рамкой для прелестной любовной картины, созданной Карлом II... Не мягкий газон Гемптон-Корта, такой нежный, что кажется, будто идёшь по бархату; не громадные липы, ветви которых, как у ив, свисают до самой земли и скрывают в своей тени любовников и мечтателей; не клумбы пышных цветов, опоясывающих ствол каждого дерева и служащих ложем для розовых кустов в двадцать футов вышины, которые раскидываются в воздухе, как огромные снопы, – не эти красоты любил Карл II в прекрасном дворце Гемптон-Корт.

Но, может быть, он любил красноватую гладь реки, покрывавшуюся морщинами от малейшего ветерка и колеблющуюся, словно волнистые волосы Клеопатры? Или пруды, заросшие ряской и белыми кувшинками, раскрывающими молочно-белые лепестки, чтобы показать золотистую сердцевинку? Эти таинственные лепечущие воды, по которым плавали чёрные лебеди и маленькие прожорливые утки, гонявшиеся за зелёными

мухами, вьющимися над цветами, и за лягушками в их убежищах из прохладного мха?

Может быть, его привлекали огромные остролистники, лёгкие мостики, переброшенные через канавы, серны, мелькавшие в бесконечных аллеях, или трясогузки, порхавшие среди буксы и клевера?

Всё это есть в Гемптон-Корте; а кроме того – шпалеры белых роз, вьющиеся по высоким трельяжам и усыпающие землю благоуханным снегом своих лепестков. В тамошнем парке есть также старые смоковницы с позеленевшими стволами и с корнями, ушедшими в поэтические и роскошные пласты мха.

Нет, Карл II любил в Гемптон-Корте очаровательные женские фигуры, которые после полудня мелькали по террасам; он, подобно Людовику XIV, приказывал выдающимся художникам запечатлеть их красоту, так что на полотнах осталось увековеченным множество красивых глаз, лучившихся любовью»¹.

Дюма проводит своеобразную параллель между Во и Гемптон-Кортом, неоднократно намекая на сходство их судеб. Гемптон-Корт внушил зависть Генри VIII, и кардинал Уолси подарил его королю, Луи XIV позавидовал Фуке, посетив празднество в Во-лэ-Виконт, и сюринтендант также хотел преподнести замок в дар повелителю, однако ни Уолси, ни Фуке это не спасло от монаршей немилости.

Таким образом, в романах Дюма сады и парки выполняют несколько функций. Они становятся декорациями ключевых моментов повествования, передают чувства героев, создают у читателя необходимое настроение и, наконец, служат познавательной цели, которой автор всегда придавал очень большое значение. В трилогии Дюма ясно прослеживается та роль, которую играло садово-парковое искусство во Франции на протяжении XVII в. В первой его половине, когда происходит действие первой и второй части трилогии, его значение не столь велико, и в этих частях сады почти не упоминаются. Зато в третьей части, относящейся ко второй половине столетия, когда садово-парковое искусство достигает своего апогея, описанию парков уделяется очень большое внимание. В этих описаниях Дюма даёт читателю представление обо всех характерных чертах садово-паркового искусства второй половины

¹ Дюма А. Собр. соч.: в 12 т. М., 1977. Т. 4. С. 241–243.

XVII в.: аллеях, обрамлённых рядами деревьев, просторных газонах с бордюрами, каскадах, статуях, фонтанах, лабиринтах и делает их свидетелями роскошных празднеств, для которых в то время, прежде всего, и использовались парковые ансамбли. И, наконец, описания садов и парков помогают Александру Дюма решить одну из основных задач исторического романа – тщательное воссоздание изображаемой эпохи.

Литература

1. Дюма А. Собр. соч.: в 50 т. М., 1998. Т. 38.
2. Дюма А. Собр. соч.: в 12 т. М., 1976. Т. 1.
3. Дюма А. Собр. соч.: в 12 т. М., 1977. Т. 2.
4. Дюма А. Собр. соч.: в 12 т. М., 1977. Т. 3.
5. Дюма А. Собр. соч.: в 12 т. М., 1977. Т. 4.
6. Дюма А. Собр. соч.: в 12 т. М., 1978. Т. 6.
7. Дюма А. Луи XIV и его эпоха. СПб., 1993.
8. Моруа А. Три Дюма. Минск, 1982.
9. Таллеман де Рео Ж. Занимательные истории. М., 1974

Г.И. Модина

Поэтика пейзажа в ранней прозе Гюстава Флобера

Сочинения, созданные Флобером в 1831–1842 гг., неопубликованные при его жизни, отличаются разнообразием тем, жанровых форм и повествовательных стратегий. В них формировались представления писателя о мире как эстетически организованном универсуме – единстве истинного, прекрасного и священного. Центром художественного мира ранней прозы стал творческий субъект, формой движения – творчество, а целью – постижение истинного посредством прекрасного. Особое значение в этом пространстве разного рода ландшафты: исторические, городские, реальные и ментальные, образы природы и ландшафты души.

В первых литературных опытах пейзажи, а точнее, пейзажные наброски, возникают редко. Как правило, они передают особый колорит времени и пространства. «То было в Сарагосе, в испанском городе, где всюду чудится Восток, – Сарагоса,

древняя столица халифов, некогда могущественная и полная жизни, ныне ты гредишь о прошлом, тоскуешь и дремлешь устало под роскошным солнцем юга. Где они, арабские всадники, что гарцевали по твоим мостовым, юные одалиски, бродившие в твоих садах ночами, где смешанное с фимиамом мечетей благоухание роз, цветущих на твоих террасах? Они исчезли, все мрачно и пустынно. Редкие верующие отзываются на голос тяжелого медного колокола, звенящего под готическими шпилями, мало кто преклоняет колени на плиты собора» – так начинается незавершенная новелла «Железная рука» (1837)¹.

Описанием места действия открываются исторические новеллы «Последняя сцена смерти Маргариты Бургундской» (1835), «Нормандская хроника X века» (1836) открываются лаконичными и условными описаниями местности, скорее декоративными, нежели конкретными. «Знаете ли вы Нормандию, – задает вопрос повествователь в новелле о Маргарите Бургундской, – прекрасную страну с ее замками, где каждый из них будит память о славных героях? Нормандию, где на каждом поле была своя битва, у каждого камня есть свое имя? <...> Руины Шато-Гайяра, они еще высятся над Сеной и словно смеются над каждым поколением, что рождается и умирает. Семь прошедших столетий отняли у замка лишь несколько камней, свергнутых в ров неистовой бурей и потоками ливней. А тогда, в 1316 г. замок был молод. Волнами развевал белое знамя над донжоном ветер, во дворе толпились стражи, в подземелье томилась узница, прощальным взглядом провожала она гаснущие отблески солнца, и были в этом взгляде и ярость, и безнадежность»².

Теми же словами начинает Флобер «Нормандскую хронику X века», историю о неудавшемся убийстве наследника нормандского престола королем Людовиком IV: «Знаете ли вы Нормандию, древнюю землю классического средневековья, где каждое поле помнит свою битву, каждый камень знает свое имя, а каждый обломок хранит свои воспоминания? Можете ли вы представить себе Руан, столицу Нормандии, во времена штурмов, войн, голода, в те времена, когда рыцари сражались у стен

¹ *Flaubert G. La Main de fer // OEuvres complètes. Vol. I: OEuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 205.*

² *Flaubert G. Dernière scène de la mort de Marguerite de Bourgogne // OEuvres complètes. Vol. I: OEuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 34.* Здесь и далее фрагменты ранних сочинений цитируются в переводе автора статьи.

города и подковы коней высекали искры из мощных камней набережных, еще горячих от крови англичан?»¹. Но далее в этой новелле намечается связь пейзажных деталей с настроением повествования. Картина мирного летнего вечера предвещает сцену, где речь идет о смертельной угрозе юному герцогу нормандскому. Контраст настроений придает большую выразительность и пейзажу, и мрачной беседе заговорщиков: «В чистой лазури неба зажглись редкие звезды, в воздухе разлился аромат растоптанных копытами цветов, безмятежно, спокойно несла свои воды Сена. <...> Склонив голову, король с наслаждением вдыхал свежий ночной ветер. Было одно из тех мгновений, когда природа источает нежный, ласкающий душу аромат, и кажется, покой этот будет длиться вечно»². Завершается сцена пейзажной деталью, созвучной ее тревожному настроению: «В эту минуту ветер усилился, с его порывом сухие лепестки увядших на солнце цветов влетели, кружась, в окно. «Цветы народа», – горько усмехнулся он, почувствовав вдруг мучительный укол совести»³.

Подобный прием юный автор уже применил в одном из ученических литературных опытов, новелле о монахе, пробравшемся в склеп и похитившем перстень покойного настоятеля. «Картезианский монах, или перстень приора» (1835) – переложение сюжета из хрестоматии «Новые французские рассказы», выполненное по заданию учителя Флобера, профессора Руанского королевского коллежа Гурго Дюгазона. Флобер не просто воспроизводит сюжет. Его картезианский монах – «несчастный, лишенный реальных радостей», он «жаждет иллюзий, мечтает»⁴. Приор хранил перстень в память о юности и любви, и не алчность, но желание невозможного влечет к нему Бернардо. Желая преодолеть соблазн и забыть о перстне, молодой монах отворяет окно, но «мирное очарование природы» лишь усиливает его смятение и делает искушение непреодолимым: «Воздух был прозрачен, безоблачно небо, луна безмятежна, окрестности красивы; редкие хижинки, лес и огромный замок очерчивали

горизонт. <...> “Быть может, – думал, глядя на лес, Бернардо, – там бродит юноша, вдыхает полной грудью счастье жизни, восторженно любит лазурным небом, окутанным золотым плащом заката. Он может устремить взор дальше, к доблести, к будущему, и не наткнется на решетку темницы!” Он говорил себе, глядя на замок: “Там люди живут, и быть может, вальс несется по паркету порывисто и неистово! ... Там светильники в тысячи огней, бриллианты сверкают в зеркалах, там цветет жизнь!”»¹ Ги Сань указывает на родство героя этой ранней новеллы и Эммы Бовари. «Для Бернардо, как и для затворницы из Тоста для счастья нужны любовь, лес, замок, где в объятиях кавалеров танцуют дамы»².

Заметим, что в сочинениях 1835–1836 гг. наброски безмятежного или мрачного пейзажа связанные с душевным состоянием героев сходны: лазурное небо, звезды, луна, прозрачный воздух, («Картезианский монах», «Нормандская хроника X века», «Аристократка и шарманщик»), или черные тучи, лес, непогода, беззвездная ночь («Невеста и могила», «Благоухание чувств, или Комедианты»). Пейзажные наброски служат экспозицией к новеллам или отдельным сценам, обозначая место действия, по контрасту или сходству они связаны с эмоциональным планом новелл, но большее внимание автор уделяет действиям, репликам и диалогам персонажей.

Впервые не набросок, но пейзаж возникает в новелле «Страсть и добродетель» (1837). В основе ее сюжета происшествие, известное из судебной хроники, история «молодой, красивой, благовоспитанной» дамы – госпожи N, отравившей мужа и детей, чтобы «предложить покинувшему ее любовнику все свое состояние и свою свободу»³. Статья в газете завершалась утверждением: «Что за работа происходила в разгоряченном сознании госпожи N., одержимой безумной идеей, как мысли о любви могли привести ее к преступному решению – этого никому не дано знать»⁴. Однако именно эту «работу страсти»

¹ *Flaubert G.* Chronique normande du X-e siècle // *OEuvres complètes*. Vol. I: *OEuvres de jeunesse*. Paris: Gallimard, 2001. P. 117.

² *Ibid.* P. 118.

³ *Ibid.* P. 119.

⁴ *Flaubert G.* Le Moine de chartreux ou L' Anneau de prier // *OEuvres complètes*. Vol. I: *OEuvres de jeunesse*. Paris: Gallimard, 2001. P. 30.

¹ *Flaubert G.* Le Moine de chartreux ou L' Anneau de prier // *OEuvres complètes*. Vol. I: *OEuvres de jeunesse*. Paris: Gallimard, 2001. P. 30–31.

² *Sagnes G.* Notice // *Flaubert G.* *OEuvres complètes*. Vol. I: *OEuvres de jeunesse*. Paris: Gallimard, 2001, P. 1222.

³ *Sagne G., Gothot-Mersch C.* Notices, notes et variantes // *Flaubert G.* *OEuvres complètes*. Vol. I: *OEuvres de jeunesse*. Paris: Gallimard, 2001. P. 1295–1296.

⁴ *Ibid.* P. 1296.

сделал Флобер объектом исследования и изображения в своей новелле. Он сохранил все детали документального рассказа, но полностью изменил акценты. Госпожа N. в статье представлена порочной и жестокой, а муж и любовник – людьми достойными и великодушными¹.

Флобер лишает мужчин благородного ореола, а героиня его новеллы – и преступница, и жертва расчетливого ловеласа. В стремлении исследовать механизм страсти, он сознательно строит повествование как «психологический роман в миниатюре»², последовательно изображает все этапы внутренней жизни героини от влюбленности до глубокой страсти. Герой стоит перед выбором: «либо бежать, либо пуститься по необозримому пути страсти, что начинается с улыбки, а завершается могилой»³. Он предпочитает бегство за океан в прощальном письме благоразумно советует героине, ради ее же блага, любить не его, «но добродетель и свои обязанности»⁴. Композиционный центр новеллы – путешествие Мадзы (такое имя дает ей Флобер) в Гавр вслед за Эрнестом и одинокое возвращение в Париж, а центральным образом этого эпизода становится пейзаж.

Повествователь мало говорит о чувствах героини, лаконичны реплики ее внутреннего монолога, динамику переживаний передают детали пейзажа, эмпирически конкретного и субъективного одновременно. В этом эпизоде четыре части, каждой из них соответствует перемена чувств Мадзы: дорога в Гавр – надежда, сцена на причале – отчаяние, обреченность и смутная надежда, дорога в Париж – горечь, возвращение домой – опустошенность.

В первой части героиня спешит в Гавр, в надежде застать и удержать беглеца, и по дороге замечает лишь то, что скрывает горизонт, служит преградой между нею и Эрнестом: «В полночь она отправилась в путь, гнала лошадей во весь опор. Остановилась в каком-то городке, выпила стакан воды и поспешила дальше, в ожидании за каждым косогором, холмом, поворотом

¹ Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes // *Flaubert G. OEuvres complètes*. Vol. I: OEuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 1296.

² Flaubert G. *Passion et vertu* // *OEuvres complètes*. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001. P. 285.

³ Ibid. P. 286.

⁴ Ibid. P. 287.

дороги увидеть море, к нему она стремилась со страстью и ревностью, оно могло отнять у нее то, что так дорого сердцу. Наконец, к трем часам пополудни она достигла Гавра. Едва ступив на землю, бросилась на пристань, взглянула на море ... белый парус таял на горизонте»¹.

Вторая часть – сцена на причале, самая объемная, здесь в описании морского пейзажа в метафорах зноя и морских волн возникают мотивы страсти и смерти, предвещающие трагическую развязку: «Наконец Мадза подняла залитое слезами лицо – перед ней расстилался бесконечный океан. Был знойный летний день, земля дышала жаром, словно раскаленная печь. Мадза брела по причалу, едва ощущая прохладную свежесть соленой воды. Южный бриз гнал волны, они покорно умирали на берегу, и жалобно шуршала галька. Слева темные тяжелые тучи надвигались на алое, сияющее над морем солнце, и казалось, они готовы разразиться рыданиями. Волны не бушевали, шли одна за другой с траурным напевом, бились о камни пристани, взмывали и падали, рассыпаясь серебряной пылью»².

В повествование все больше вплетаются впечатления героини, во всем видит она сходство с собственными чувствами, отчетливее звучит лирическое начало: «Была в этом какая-то страстная гармония, и очарованная дикой силой Мадза, долго слушала голоса волн, ей был понятен их язык. В шуме моря были те же горечь и тревога, что и в ее душе, волны умирали, разбиваясь о камни, оставляя легкий след мокрым песке, и ей казалось, что и она умирает с ними. Куст травы в расщелине камня, склонился от влаги, волны, набегая вновь и вновь, все больше обнажали корни, наконец, он исчез, словно срезанный лезвием, исчез навсегда, а ведь он был так свеж, он цвел... Мадза горько улыбнулась: цветок тоже погиб, и его в самом расцвете унесли волны»³.

Мотив смерти, намечившийся в экспозиции сцены на причале, выходит на первый план: «Голоса рыбаков слышались вдалеке, смешивались с криком чернокрылых ночных птиц. Стая кружила над головой Мадзы, готовясь упасть на берег, полный обломков. Она слышала голос, манящий в пучину, и,

¹ *Flaubert G. Passion et vertu* // *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001. P. 287.

² Ibid. P. 287.

³ Ibid. P. 287–288.

вглядываясь в нее, считала, сколько минут или секунд будет она страдать, прежде чем настанет конец. Печаль была во всем, в самой природе, и казалось, волны стонут, и плачет море»¹. Отчаяние сменяется смутной надеждой, неотделимой от обреченности, ее оттеняет ночной пейзаж: «Неизвестно, какое ничтожно малое чувство заставило ее жить, думать, что есть еще на земле счастье и любовь, и надо ждать и надеяться, и она еще увидит его. Настала ночь, луна, подобная султанше среди наложниц, явилась среди звезд, и во тьме Мадза могла разглядеть лишь белоснежную, словно на поводьях скакуна, морскую пену»². Финал эпизода сходен с финалом театрального представления, когда гаснет свет, и актеры покидают сцену: «Умолк шум города, с ним погасли фонари, лишь тогда Мадза ушла с причала»³.

В следующей сцене (дорога в Париж) в описании ночного пейзажа реальные детали сплетаются с мрачными образами, возникающими в сознании героини, а в финале сцены она сама, ее голос становятся частью пейзажа: «Поздно ночью, часа в два, она подняла окно кареты, выглянула наружу. Вокруг расстились поля, вдоль дороги росли деревья, лунный свет пробивался сквозь их кроны, ветер раскачивал ветви, шумел листвою, ей чудилось, огромные призраки с растрепанными волосами толпой несутся за каретой. Пришлось остановиться среди поля, порвались постромки. Было темно, тяжело дышали уставшие лошади, плакала одинокая женщина»⁴.

В заключительной сцене (возвращение домой) доминирует мотив опустошенности, предвещающий безумную одержимость героини, ее смятение передано повторяющимися в сознании образами: «Ночь она провела в слезах, бесконечно вспоминая свой отъезд, возвращение, деревни, дорогу, она снова стояла на пристани, смотрела на море и уходящий парус; <...>; слышала стук колес кареты, перед ней ревели и бились волны»⁵.

Впервые в этой новелле пейзаж возникает не как аккомпанемент, но имеет композиционное и сюжетное значение, здесь автор делает зримым то, что произошло в сознании героини и

определило ее судьбу. Пейзаж одновременно самостоятельный, и субъективный, лирический. В нем намечено созвучие чувств героини и одухотворенной материи.

Одухотворенность отличает пантеистические пейзажи в произведениях философского, мистического и автобиографического циклов ранней прозы. В них автор обращается к проблемам познания мира и самопознания, тесно связанным с феноменом бесконечности. Гипотеза бесконечности характеризует существенные черты сознания того, кто задался вопросом о структуре мира и своем месте в нем. Если в рационалистической традиции бесконечное является свойством материи, то в традиции иррационалистической бесконечное есть атрибут Абсолюта (Бога, Идеи, Мировой души, одухотворенной Природы). В этом случае, как заметил Альберт Швейцер, «в мировоззрении человек хочет и духовно приобщиться к бесконечному бытию, которому принадлежит по природе», поскольку «лишь в духовном единении с бесконечным бытием может он обрести смысл своей жизни, черпать силу, чтобы жить и действовать»¹.

В ранних сочинениях Флобер стремится определить, в каких отношениях с бесконечным миром находится он сам, и одновременно исследует бесконечность как фундаментальное свойство Бытия. По наблюдению Жана-Бенуа Гино, писатель связывает понятие «бесконечность» с понятиями «бытие» и «цель»². При этом автор не просто излагает свои представления об этом феномене, но последовательно анализирует изменение этих представлений. Его герои проходят сходные этапы постижения бесконечности, позволяющие судить о пережитых самим автором периодах «воспитания чувств». Прежде всего, бесконечное открывается в мире внешнем, и чувство бесконечного воплощается в пейзажах: «Я носился по скалам, брал в горсти океанский песок и отпускал его сквозь пальцы лететь по ветру, бросал в воду морскую траву, всей грудью вбирал в себя соленый и свежий воздух Океана, что так полнит душу энергией, мыслями поэтическими и свободными. Я созерцал неизмеримость, простор, бесконечность, и перед бескрайним горизонтом

¹ Flaubert G. *Passion et vertu* // *Oeuvres complètes*. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001. P. 288.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* P. 289.

⁵ *Ibid.* P. 291.

¹ Швейцер А. Мировоззрение индийских мыслителей. Мистика и этика. Фрагменты из книги // *Восток Запад. Исследования. Переводы. Публикации*. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1988. С. 216.

² Guinot J.-B. *Dictionnaire Flaubert*. Paris: CNRS Édition, 2010. P. 370–371.

замирало сердце», – пишет он в исповедальной книге «Мемуары безумца» (1839)¹.

В пантеистических озарениях природа предстает единством материи и духа. Примером служит описание пантеистического экстаза на берегу корсиканского залива Сагонь в путевом дневнике «Пиренеи–Корсика»: «По дороге, ведущей прямо от старинного селения, мы спустились на берег. Море было спокойно, в полуденном сиянии лазурные волны казались совсем прозрачными. Солнечные лучи отражались от прибрежных скал и ослепительно искрились, окружая вершины алмазными коронами. Море благоухало нежнее роз, мы наслаждались его ароматом, дышали солнцем, ветром, далью, миртами. То был один из тех счастливых дней, когда сердце, словно природа, открывается солнцу и так же благоухает сокровенными цветами, рожденными волею высшей красоты. Свет, свежий ветер, мысли нежные и невыразимые полнят душу, вся она пронизана радостью и бьет крыльями, отзываясь каждой частице бытия, растворяется в них, дышит с ними вместе, словно сущность одухотворенной природы звучит в ней чудным гимном. Вы улыбаетесь бризу, ласкающему вершины деревьев, шепоту волн на песке, летите с ветром в морскую даль, нечто эфирное, величавое, нежное исходит от самого солнца и растворяется в безбрежном сиянии – так легкой дымкой понимается и тает в воздухе утренняя роса»².

Образы бесконечной вселенной, пейзажи небесные и земные возникают в мистерии «Смар». В ней внутренний опыт автора выражен в символических сценах искушения героя-отшельника Сатаной, мнимой смерти и возрождения Поэтом. Смиранный отшельник Смар одержим желанием познать бесконечность, понять мир, видеть Творца. Он пытается вообразить вечность и бесконечность, и не может представить их иначе, чем в сравнении с образами безмятежной природы: «Бывало, ночной ветер дарил мне свежесть, мне нравилась та мягкая истома, которую он нес с собой. Я тонул в ее гармонии, восхищенно вслушивался в шум листвы, волнуемой ветром, ропот реки в долине, мне нравилось смотреть, как серебрится

¹ Flaubert G. Les Mémoires d'un fou // OEuvres complètes. V. 1. Paris: Gallimard, 2001. P. 469.

² Flaubert G. Pyrénées – Corse // OEuvres complètes. V. 1. Paris: Gallimard, 2001. P. 694–695.

в лунных лучах мох на стволах деревьев; с любовью поднимал я голову к лазурным, сияющим звездами, небесам и думал, что вечность должна была быть также чем-либо пленительным, нежным, молчаливым и бескрайним, где нет ни долины, ни деревьев, ни листвы, она должна быть прекраснее самой бесконечности, где теряется взгляд. <...> И эта ночь также прекрасна как другие, и травы свежи, небесный свод такой же синий, и серебрятся звезды, и лунный свет играет на цветах. Отчего их благоухание больше не радует меня? Что-то неведомое томит меня, зовет в бесконечность»¹.

Сатана увлекает героя в пространство вселенной, и красота мироздания подтверждает надежду отшельника видеть Творца, создавшего мир для человека: «Я поднимаюсь к небосводу, а он все удаляется. Вокруг вращаются миры, так значит я и есть центр этого подвижного творения. О, как огромно мое сердце! Я выше презренного земного мира, неразличимого с безмерной высоты. Играя, кружатся вокруг меня светила, летят огненно-гривые кометы. Пройдут века, они промчатся вновь, подобно кобылицам в облачных полях. Меня баюкает безмерность! Об этом я мечтал – парить блаженно в бесконечности»². Но Сатана развенчивает его теоцентрические иллюзии: Творец незрим и недостижим. Чувство свободы и восхищение небесной гармонией в душе Смара сменяется ужасом бездны, иотшельник и молит вернуть его на землю и с восторгом принимает красоту земную.

Топосы земной красоты – идиллические пейзажи реальные и вымышленные, связанные с впечатлениями автора и литературными традициями, их непрменные составляющие – свет (лучи солнца, серебристое сияние звезд), цвет (лазурь, синева, розовые и изумрудные оттенки волн, переливы перламутра, белоснежность морской пены), море, горизонт как метафора бесконечности, гармонии сфер небесной и земной: «Взгляни, – приглашает Смар Сатану, – спокойно море, и солнце розовыми искрами играет на зеленой глади! Благоухают волны, набегают на песок, медлительные, мощные. <...> Просторный берег ракушек перламутром, морской травой и пенным кружевом украшен. Какое чудо!»³. Красота Востока будит в душе отшельника

¹ Flaubert G. Smar // OEuvres complètes. V. 1. Paris: Gallimard, 2001. P. 541–542.

² Ibid. P. 551.

³ Ibid. P. 560.

радость, избавляет от отчаяния, в которое повергло его зрелище земных страстей: «Под ветром клонится бамбук, лепечут волны синие и звездный свет на них играет, по небу облака плывут, то кутают вуалью лунный лик, то снова обнажают. И медленно течет река в долине сонной и цветущей, так медленно, что кажется – то змей огромный простерся на траве и впился в океан. <...> А в бесконечной дали слились в любовном страстном поцелуе земля и небосвод»¹.

В небесном странствии вселенная явилась Смару пугающей, но все же прекрасной, и даже в изначальной пустоте он предполагает «совершенство, величие и красоту»². Земной пейзаж формирует прекрасный образ вечности: «Я любовался сияющими звездами, лазурным небом и думал: должно быть, вечность такая же пленительная, нежная, безмолвная и бесконечная. Там нет полей, деревьев и листвы, и все ж она прекрасней этой дали, где взгляд теряется. И мысль моя летела так высоко, как только может вознестись мысль человека. Я знал: гармония небес и красота земная для нашей созданы души»³. Земное странствие героя завершается духовным кризисом, мнимой смертью и возрождением, Смар становится Поэтом. Основа метаморфозы – эстетическое чувство, «властная, пылкая, нерушимая» мысль о бесконечной красоте мироздания: «Душа его, поникшая, как ветхий парус, вновь трепещет. Вечерний бриз наполнен ароматом теплых волн морских, неясных звуков, он новой силой вдохновляет душу. Смар вновь живет – в лучах надежды расцветает сердце, как роза в солнечном сиянии»⁴.

Небесные и земные ландшафты, организуя особое пространство мистерии, где становится возможной встреча с трансцендентным, воплощают представление автора о мироздании как эстетически организованном одухотворенном универсуме и душе творческого субъекта как эстетическом микрокосме.

Пейзаж как топос души героя станет главным компонентом пространства исповедальной повести «Ноябрь» (1842). Флобер начал ее в девятнадцать лет, а закончил, достигнув совершеннолетия. Это произведение, долго зревшее и отшлифованное,

¹ Flaubert G. Smar // Œuvres complètes. V. 1. Paris: Gallimard, 2001. P. 594.

² Ibid. P. 553.

³ Ibid. P. 560.

⁴ Ibid. P. 601.

«первая настоящая книга Флобера»¹. Название книги, по предположению Жана Брюно, указывает на время, когда автор начал работу над ней². Но в названии есть и прямая связь со временем действия. Поздней осенью на закате дня герой возвращается с прогулки и вспоминает прошлое, перебирает в памяти всю свою жизнь: «Мысли, страсти, дни восторга, дни печали, порывы надежды, щемящую тоску»³. Вместе с тем слово *ноябрь* – эмоциональная метафора поздней осени: «Печальна эта пора: кажется, вместе с солнцем гаснет жизнь, по сердцу, как по коже, пробегает дрожь, смолкают звуки, тускнеет даль, все засыпает или гибнет»⁴. Название связано с доминирующим в повести настроением, душевным состоянием одолеваемого смертельной тоской героя и предвещает его медленную смерть.

Закончив книгу, Флобер добавил к названию подзаголовок – «Фрагменты в неопределенном стиле». Обращение к форме фрагмента неслучайно. «Ноябрь» – книга воспоминаний. Все, о чем говорится в ней, уже стало прошлым. Таким образом, подзаголовок – «фрагменты в неопределенном стиле» – указывает на свойства изображаемого объекта (воспоминания), на присутствие в повести разных «голосов» и разной повествовательной манеры: в третьей части рассказ продолжит друг героя.

Созвучие пейзажа и душевного состояния героя, неразрывная связь переживаний и образов природы, взаимное отражение души в природе, и природы в душе возникает на первой странице повести, в первом наброске осеннего пейзажа: «Я люблю осень, этой печальной порой хорошо вспоминать прошлое. Когда на деревьях больше нет листвы, и в сумерках рыжий закат, догорая, золотит увядающую траву, приятно наблюдать, как гаснет то, что еще недавно пылало в душе»⁵. Пейзаж – фон, на котором, повествователю является его прошлая жизнь, и вместе с тем ландшафт его души, и образ прошлого, пейзаж-воспоминание: «Я шел с прогулки по опустевшим лугам, по краю

¹ Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. 1831–1845. Paris: Armand Colin, 1962. P. 312.

² Ibid. P. 308.

³ Флобер Г. Ноябрь // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг.; перевод с франц. Г. Модиной. С. 187.

⁴ Там же. С. 186.

⁵ Там же.

замерзших оврагов, куда смотрелись ивы; ветер свистел в их голых ветвях. Он умолкал и тут же опять принимался за свое, и вновь тогда трепетали застрявшие в кустах мелкие листья, дрожали, прижимаясь к земле травы, все казалось еще более озябшим и поблекшим; на горизонте в белесом небе таял солнечный диск, едва освещая уходящую жизнь. Было холодно и жутковато. Я укрылся травянистым пригорком. Ветер унялся, и не знаю отчего, когда я вот так сидел на земле и бездумно вглядывался в далекую дымку над пастбищем, предо мной, как призрак, явилась вся моя жизнь, а запах сухой травы и мертвых деревьев смешался с горьким ароматом навсегда ушедших дней. Печальные годы вновь слетелись ко мне, словно привлеченные тоскливой зимней бурей; что-то страшное вихрем взметнуло их в моей памяти сильней, чем ветер вздымает листву на глухих тропях. По странной иронии, воспоминания, едва возникнув, разворачивались картинками, а затем, собравшись стаей, улетали и терялись в угрюмом небе»¹.

В повести Флобер говорит о себе, стремится передать не внешний, но внутренний опыт. В мистерии «Смар» он рассказал об опыте абсолютного сомнения, толкнувшем поэта в «бездну небытия», то был взгляд на самого себя «изнутри», с очень близкого расстояния и в состоянии смятения. Через три года он вновь рассказывает об опыте сомнения, но опыте пережитом, он вновь смотрит самому себе в лицо и стремится сделать это более отстраненно. Он подчеркивает дистанцию, разделяющую настоящее и прошлое: «Как далеко все это! Жил ли я в те времена? Я ли это был? Я ли это теперь? Каждый миг моей жизни внезапно разделяет бездна, между вчера и сегодня пролегал пугающая вечность»². Эта дистанция превращает повесть в объективное исследование личности поэта.

Автор последовательно воспроизводит этапы формирования творческого субъекта. Упомянув о «Ноябре» в письме к бывшему своему учителю, Гурго-Дюгазону, он предупреждал: «Изложить здесь его анализ не сумею, так как там все – сплошной анализ и психологическая анатомия»³. Пейзаж становится

инструментом психологического анализа. Флобер пишет о формировании эстетического сознания от его истоков – «дремлющего хаоса бесконечных возможностей, ищущих своего образа» – к чувству предназначения, стремлению жить «среди вечной красоты, зная страсти в их высшем проявлении»¹. Эстетическое чувство пробуждается в детстве как безотчетное влечение «к чему-то великолепному», чего герой, по его признанию, не мог тогда «ни словами выразить, ни представить в какой-либо форме»². Затем возникает любовь к искусству и осознание себя «поэтом»³. Творчество представляется герою универсальным законом, и совершенным образом выступает сама природа: «Я старался различить никому не понятные речи в звуках леса и в шепоте волн, напрягал слух, стремясь понять их гармонию; <...> и внезапно связи и антитезы возникали со слепящей меня самого отчетливостью»⁴.

В пантеистическом озарении герою открывается красота мироздания. Природа предстает перед ним в совершенной гармонии, основанной на чувстве «всеединства»: «Дух Божий снизошел на меня, сердце стало огромным, в неизъяснимом восторге я поклонялся чему-то неведомому, растворялся в сиянии солнца, терялся в бесконечном небе, аромате волн. Безумная радость охватила меня, я был счастлив, словно в раю. <...> Что-то нежное, как любовь и чистое, как молитва летело ко мне с горизонта, опускалось с вершины скалистого утеса, из небесной глубины. В шуме океана, в свете утра было чудо, принадлежащее мне, как небесные владения. Все на земле казалось мне прекрасным, я больше не видел ни противоречий, ни зла, любил все – и камни, ранившие ноги, и острые скалы, о которые ободрал руки – любил равнодушную природу, и она, я знал это, понимала и любила меня. И я думал том, как сладостно вечером, стоя на коленях, в мерцании свечей петь хвалу мадонне, поклоняться Деве Марии, что является морякам в уголке неба с крошечным младенцем Иисусом на руках»⁵.

В основе этого эпизода лежит воспоминание о прогулке в Трувиль летом 1842 г. Подобное чувство полного слияния

¹ Флобер Г. Ноябрь // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг.; перевод с франц. Г. Модиной. С. 186–187.

² Там же, с. 303.

³ Flaubert G. Correspondance. Vol. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1973. P. 94.

¹ Флобер Г. Ноябрь. С. 199.

² Там же. С. 188.

³ Там же. С. 212.

⁴ Там же. С. 200.

⁵ Там же. С. 222.

с одухотворенной природой, ощущение бесконечной гармонии бытия и творческой силы, свойственной природе, а значит и ему самому тоже, Флобер не раз переживал в юности. Он подробно воспроизводит этот опыт в книге «Пиренеи–Корсика»¹. Мысль о творчестве как универсальном законе звучала в повести «Мемуарах безумца»². В мистерии «Пляски Смерти» Флобер называл поэзию «сущностью небес» и «дочерью Творца»³. В «Смаре» поэт ощущает неразрывное единство материи и духа, воспринимает творческие импульсы, излучаемые самой природой: «Звуки, стремительные и робкие движения, и свет: трели птиц, шелест листья, речные заводи, цветущие долины, крутые скалы, буйные ветры и грозные ливни, пенные волны, пахнущий морем песок, нагие осенние ветви и снег на могильных холмах – все это многообразие форм сливалось в безмерной гармонии, что зовется Природой, Поэзией, Богом. Гармония наполнила душу, отдавалась в ней долгим мелодичным трепетом, изливалась в неточных, несвязных словах. <...> То была музыка самой души, музыка мыслей. Поэзия – это всего лишь слабое эхо вселенской гармонии»⁴.

Сцена пантеистического экстаза в «Ноябре» так же, как и подобные эпизоды в предшествующих произведениях, пронизана ощущением единства природы, прекрасного и священного, но, в сравнении с предыдущими описаниями, в ней возникает новый мотив – мотив любви.

Гармония души и мироздания осознается как любовь: «Я любил все <...> любил равнодушную природу, и она, я знал это, понимала и любила меня»⁵. Образ мадонны «с кротким младенцем Иисусом на руках», возникший в финале эпизода, подчеркивает сакральный характер переживания, и воплощает совершенную любовь к миру.

Мотив любви, доминирующий в этом фрагменте, играет важную роль во всем повествовании и обладает символическим значением. Страсть мыслится стимулом творчества и основой

личности поэта. Чувство любви рождается вместе с чувством прекрасного и сопровождает каждый этап развития поэтического сознания.

Автор подчеркивает асимметрию в развитии чувственности и эстетического сознания: «Сердце взрослеет раньше тела, потому потребность любить у меня преобладала над потребностью обладать, не сладострастие было нужно мне, а любовь»¹.

С пробуждением чувственности эстетическое восприятие мира получает большую силу: «и солнце светило ярче, нежней был аромат цветов, милей и притягательнее тень. Одновременно я чувствовал, как с каждым днем развивается мой ум, он жил единой жизнью с сердцем. Быть может, мысли мои были чувствами – в них был весь пыл страстей»².

Любовь – такой же универсальный закон, как творчество. В чувственных переживаниях герой сливается с природой, испытывает ту же причастность миру и влечение к совершенству, что и в пантеистических озарениях, вызванных красотой внешнего мира.

Полному единению с одухотворенной природой в повести посвящены два эпизода. Оба представляют собою описание прогулки, реального пейзажа эмоционального отклика на него – пантеистического озарения. Вместе с тем пантеистический восторг становится возможным лишь потому, что движения души повествователя тождественные «движениям» природы. О первом эпизоде речь шла выше, второй следует за ним. Их разделяет фрагмент, где речь идет о пробуждении чувственности: «Мысли о любовном сладострастии, одолевавшие меня в пятнадцать лет, вернулись снова в восемнадцать. <...> Это тогда я ощутил, что демон плоти живет в каждой мышце моего тела, бурлит в крови»³. Этот фрагмент и разделяет, и связывает пейзажные описания. Мотив любви, пронизывающий первый, в иной вариации доминирует во втором. В первом случае – это любовь небесная, во втором – чувственная, земная. Параллельное сравнение эпизодов обнаруживает сходный ритм в движении чувств и последовательность почти тождественных деталей⁴:

¹ Флобер Г. Ноябрь. С. 195.

² Там же. С. 197.

³ Там же. С. 223.

⁴ Там же. С. 219–222; С. 226–229.

<p><i>1 фрагмент</i> (Прогулка в Х. Летнее утро) Я вышел из дому и решил отправиться в Х. <...>. Я пустился в дорогу, один, без палки, без собаки. <...>. Становилось жарко. Время от времени я останавливался, кровь стучала в висках, в скошенной траве трещали кузнечики. <...> Я миновал деревушку, где не встретил ни души. Во дворах стояла тишина <...>. На обочине в глубоких колеях, усыпанных листвой, ползали зеленые ящерицы и мушки с золотистыми крыльями. <...> Потом я оказался на плато среди скошенных полей. <...></p>	<p><i>2 фрагмент</i> (Прогулка в летний полдень) Стояла жара, я вышел из дома, никто из домашних не заметил этого. Прохожих было мало, <...>, горячий воздух порывами поднимался от земли, и от него кружилась голова. <...> На углах улиц над мусорными кучами огромным золотистым колесом жужжали и вертелись в солнечных лучах мухи. <...> Остались позади сады предместья, улица перешла в тропинку, Стрелы солнечных лучей пронизывали кроны деревьев, в густой тени тянулись вверх травинки, искрились острыми гранями камешки на дороге, хрустел под ногами песок, природа жалила зноем. <...></p>
<p>Я растянулся на земле, глядел в небо и, забыв обо всем, любовался его красотой. <...></p>	<p>Я растянулся на земле вниз лицом, в самом тенистом, тихом и укромном уголке. <...></p>
<p>Тихий шепот спокойного моря больше походил на вздохи, чем на говор. Казалось, даже солнце по-своему звучит. Все было пронизано его сиянием, лучи обжигали кожу, земля отдавала мне свое тепло. <...> Порой казалось, что волны останавливались или тихо замирали на берегу, покрытом кружевной пеной, словно губы в беззвучном поцелуе. <...></p>	<p>Томно плыли грозовые тучи, я чувствовал их тяжесть, словно тесные объятия. <...></p>
<p>По обрывистому склону, легко перепрыгивая опасные места, я спустился к морю. <...></p>	<p>Я побрел к реке <...>. Волны лениво, набегая друг на друга, растекались на песке. <...> Казалось, берег улыбается. Стояла тишина, звучал лишь шепот воды. Здесь росли высокие деревья, их тень и речная прохлада освежили меня, я улыбался.</p>
<p>Безумная радость охватила меня, я был счастлив, словно в раю. <...></p>	<p>Подобно той Музе, что живет в нас и, слышав мелодию, раздувает ноздри, вдыхает гармоничные созвучия, я бессознательно всем существом вбирал в себя радость всей природы.</p>

	<p><...> Опустившись на мох под деревьями, я желал еще большей неги, хотел изнемогать от поцелуев, стать трепещущим на ветру цветком, пропитанным речной влагой берегом, пронизанной солнцем землей.</p>
<p>Все на земле казалось мне прекрасным, я больше не видел ни противоречий, ни зла, любил все <...> любил равнодушную природу, и она, я знал это, понимала и любила меня. <...></p>	<p>Во всем была красота, все казалось счастливым, следовало своему закону, шло по своему пути.</p>
<p>Потом все это кончилось, я вмиг вспомнил пережитое, очнулся и пошел прочь, чувствуя, что снова одержим проклятием и опускаюсь к человеческому состоянию. Жизнь возвращалась ко мне болью, <...>, невыразимое счастье сменилось столь же невыразимым унынием. <...></p>	<p>Я один был болен, и, обуреваемый желаниями, смертельно мучился.</p>
<p>Вечером я вернулся домой.</p>	<p>Внезапно я бросился прочь, вернулся в город.</p>

Параллелизм деталей пейзажа и переживаний, ритм, переходы от безмятежности к восторженной радости, к унынию и душевной боли – подчеркивает единство духовного и телесного, эстетического и чувственного начал: «Подобно той Музе, что живет в нас и, я бессознательно всем существом вбирал в себя радость всей природы»¹. Первый фрагмент – кульминация в становлении эстетического сознания, второй – в развитии чувственности: «В этом не было уже ни стремления к неясному идеалу, ни прекрасного неосознанного вожделения – страсть, как вышедшая из берегов, неистово бурлящая во всех оврагах река, захлестнула сердце, и оно стучало громче и безумней грохота горных водопадов»². И оба описания, оставаясь картинами природы, пейзажами-воспоминаниями, отражают движения с души героя, как пейзаж его души отражается в природе.

Особой лирической экспрессией отмечен один из последних эпизодов – путешествие героя в окрестности деревушки Х. Он болен, чувствует, что угасает и в один из зимних дней отправляется туда, где когда-то летним утром с полной силой ощутил

¹ Флобер Г. Ноябрь. С. 227.

² Там же.

единение души и природы, бесконечную любовь к миру. Летний пантеистический пейзаж становится воспоминанием вдвойне: об этой прогулке прежде вспоминал и рассказывал герой, теперь эта картина стала воспоминанием читателя, и контраст радостного сияющего летнего утра и холодного хмурого зимнего дня оттеняет горькую безнадежность обреченного поэта: «В оврагах лежал лед, краснели тонкие ветки голых деревьев, пышный слой опавшей, прелой от дождя листвы покрывал подножие леса черным со свинцово-серыми пятнами ковром. В белесом небе не видно было солнца. <...> Вот уже дорога пошла вниз, здесь он отыскал знакомую тропинку через поля и вскоре увидел вдали море. Он остановился, слушал, как бьется оно о берег, и рокот, нарастает из глубины горизонта, *inaltum*. Холодный зимний бриз нес к нему соленый аромат, сердце забилось. <...> В море виднелись лодки, на берегу было пусто, <...>, поднимался прилив, волны набегали на прибрежные камни, в их шуме слышался звон цепей и рыдания»¹.

Рассказчик этого фрагмента, друг героя, не упоминает о его чувствах, мрачный, созвучный безнадежной горькой тоске пейзаж включает образы и мотивы, сходные с теми, что возникли ранее в новелле «Страсть и добродетель» в кульминационной «сцене на причале»: море, рыдающие волны, соблазн покончить с собой, смутная надежда. Но описание становится лаконичнее, выбор деталей строже, сами детали выразительнее: «Со всех сторон надвинулись тучи, снова опустилась тьма. Во мраке угрюмо качались волны, вздымались друг над другом и грохотали, словно сотни пушек, жуткая мелодия звучала в их мерном рокоте. Берег дрожал под ударами волн, отвечая глубокому гулу моря. Не покончить ли с собой, – мелькнула мысль. – Никто не увидит, не спасет, мгновение – и он будет мертв; но тут же в силу банального противоречия, жизнь поманила его, Париж показался привлекательным, полным возможностей, он вспомнил свой кабинет, подумал о многих мирных днях, что протекли бы там. Но властно звала его бездна, могилой распахивались волны, готовые тут же сомкнуться и спеленать его мокрым саваном... Он испугался, вернулся к себе, всю ночь прислушивался к жуткому вою ветра»². И так же, как в юношеской новелле, пейзаж, будучи

¹ Флобер Г. Ноябрь. С. 300–301.

² Там же, с. 302–303.

самостоятельной завершенной картиной, не только связан с построением героя, но и воссоздает портрет его души.

Пейзажем завершается история поэта: «Лето вернулось, а радость жизни нет. Изредка приходил он на мост Искусств, смотрел, как колышутся деревья в Тюильри, алеет закатное небо и льется сияющий дождь солнечных лучей сквозь Триумфальную арку на площади Звезды. Наконец, в прошлом декабре он умер, медленно, постепенно, уничтожая себя одной лишь силой мысли <...>»¹. Свет закатного солнца в этой сцене ассоциируется с закатными лучами первого осеннего пейзажа, обрамляя текст и подчеркивая его лирическое начало в нем.

Рядом с пантеистическими пейзажами-воспоминаниями и ландшафтами души в повести возникают воображаемые пейзажи Аравии, Индии, Китая, сицилийского берега. Каждый из них отмечен характерными чертами «местного колорита». Алое небо, темный песок, парящий в небе орел, шатры, верблюды, крупные звезды, оазисы аравийской пустыни. В Индии – «белые горы, пагоды статуи богов, в джунглях тигры и слоны, смуглые мужчины в белых одеяниях, женщины с браслетами на ногах и руках, закутанные в тонкие, словно дымка ткани, с глазами, подведенными хной»².

В них мечты героя о дальних странах, иной жизни, иной идентичности, они расширяют горизонт художественного мира повести и пространство души поэта: «Стать бы мне погонщиком мулов в Андалусии! Ехать весь день рысцой в сьеррах, видеть Гвадалквивир с островками олеандров среди потока, вечерами слушать звуки гитары и пение под балконами, смотреть на отражение луны в мраморном бассейне Альгамбры, где когда-то купались султанши. <...> Счастлив неаполитанский нищий, он спит днем, растянувшись на берегу, дымит сигарой и смотрит, как поднимается к небу дым над Везувием! Я завидую его ложу из прибрежной гальки, и снам, которые он видит на нем. Именно прекрасное море дарит ему свой аромат и тихий рокот волн, бегущих от берегов Капри. Порой я вижу себя в Сицилии, в рыбацкой деревушке, где у всех лодок латинские паруса. Утро. Среди корзин и развешенных сетей сидит босая девушка-рыбачка. Ее корсаж зашнурован золотистой тесьмой, как у женщин из

¹ Флобер Г. Ноябрь. С. 303.

² Там же, с. 283

греческих колоний, черные волосы, заплетенные в две косы, падают до пят. Она поднимается, отряхивает фартук, идет»¹.

Среди этих описаний встречается экфрасис. Воображаемое путешествие в Китай решено в духе *chinoiserie*: «В длинной ладье, в ладье из кедрового дерева с тонкими, словно перья, веслами и парусом, сплетенным из бамбука, под шум тамтамов и тамбуринов, я отправлюсь в желтую страну, что зовется Китаем; там ножка красавиц умещается в ладони, лица изящны, тонкие брови приподняты к вискам, они живут в беседках из зеленого тростника и едят из расписного фарфора плоды с бархатистой кожей. Острые усы свисают на грудь, голова обрита, тонкая косичка падает на спину – мандарин с круглым веером в руке прогуливается по галерее среди горящих треножников, важно ступая по рисовым циновкам. Тонкая шпилька продета сквозь его остроконечную шапку, черные знаки напечатаны на халате красного шелка». Флобер сам иронично указывает на один из источников описания: «Сколько путешествий я совершил, разглядывая чайные коробки!»². Другой источник – стихотворение Теофиля Готье «Китайское» из сборника «стихотворения» (1830–1841):

<...>

На этот раз любовь моя в Китае;
Там, у реки, где желтая волна,
В хоромах из фарфора обитает
С родителями важными она.
Ее лицо светлей, чем медь жаровен,
А ноготки краснее, чем огонь,
К вискам устремлены глаза и брови,
И вся ступня вмещается в ладонь <...>³

В воображаемых пейзажах и осеннем пейзаже экспозиции возникают реминисценции из повести Шатобриана «Рене»: «В столь неустойчивом душевном состоянии застигла меня осень: с восторженным чувством встретил я месяц непогоды. ... Днем я блуждал в поросших вереском полях, за которыми начинались леса. Какая малость требовалась, чтобы навеять на

¹ Флобер Г. Ноябрь. С. 286.

² Там же. С. 284.

³ Готье Т. Китайское // Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. М.: Худож. литер., 1972. С. 65.

меня грезы. Достаточно было сухого листка, гонимого передо мною ветром, хижин, над которой к оголенным верхушкам деревьев поднимался дымок, ключев мха на стволе дуба, дрожавшим под холодным дуновением севера, утеса, высившегося в стороне, пустынного пруда, где нашептывали что-то поблекшие камыши. ... Поднимитесь же скорей, желанные бури, суждено увлечь Рене в просторы новой жизни»¹. И поэт «Ноября» в жажде странствий восклицает: «Умчите меня с собою, ураганы Нового Света!»².

К литературным источникам возводят ученые и название повести, и важный в ее пространстве образ осенней природы. Одни полагают, что оно навеяно строфой из «Агасфера» Кине³:

Исчерпан мира срок – лишь капля горечи на дне осталась
Умолкли речи разума – отчаянье в словах звучит,
С ветвей засохших древа мирового опали имена,
Дни празднеств, клевета, багровые цветы,
И я топчу их, словно мертвую ноябрьскую листву.
Когда же мой ноябрь настанет для меня?⁴

(Перевод. Г. Модиной)

Другие видят здесь влияние стихотворения Виктора Гюго «Ноябрь»⁵. В нем, как и в повести Флобера, возникает осенний пейзаж, упоминается о прогулке:

Когда под шум ветров, гуляя на просторе,
Дни осень затемнит и заморозит зори,
Когда ноябрь в туман оденет яркость дня,
Листва закружится в лесу, как хлопья снега, –
О, Муза, ищешь ты в душе моей ночлега,
Как зябкое дитя, что жметя у огня!

¹ Шатобриан Р. Рене / Перевод с франц. Н. Рыковой // Французская новелла XIX века. В 2-х т. Т. 1. М.–Л.: ГИХЛ, 1959. С. 15.

² Флобер Г. Ноябрь. С. 284.

³ Shanks L.P. Flaubert's Youth 1821–1845. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1927. P. 128.

⁴ Quinet E. Ahasvérus // Oeuvres complètes. Vol. I / publ. par A. Dumesnil. Paris: Pagnerre, 1858. P. 302.

⁵ Coleman A.P. Flaubert's literary development in the light of his «Mémoires d'un fou», «Novembre» and «Education sentimentale». Baltimore: The Johns Hopkins Press et Paris. Champion, 1914. P. 30.

Повесть и стихотворение связывает не только название, но и основной мотив – воспоминания героя, лирические пейзажи:

И начинаю я тихонько вспоминать
О детских днях моих, об играх в школе тесной,
<...> о том, как там, в родном поместье,
Я слушал колокол, меня зовущий к мессе,
Как, дикий и живой, блуждать я всюду мог,
Как в десять лет, мечтатель одинокий,
Я вглядывался в лик луны зеленоокой –
В ночи раскрывшийся таинственный цветок.

Сходны и восточные грезы героев, в них возникают
<...> султанши и султаны,
Громады пирамид, галеры, капитаны,
И кровожадный тигр, и дремлющий верблюд,
И джиннов злобный рой, и в пляске баядеры,
<...>
Да белые слоны в процессии священной. <...>
Надменные цари, танцовщицы, эмиры¹.

В поэте Флобера можно было бы видеть двойника лирического героя Гюго, а в повести – вариацию на это стихотворение, если бы не смертельная тоска поэта «Ноября» и не его родство с одолеваемыми «болезнью века» героями Шатобриана и Сент-Бева.

Предшествующие автобиографические опыты Флобера также были богаты литературными реминисценциями: все прочитанное становилось частью его внутреннего опыта, литературные мотивы участвовали в конструировании образа поэта во всей его исключительности, а повествование в них становилось все более и более личным: «Мемуары безумца», начатые как личный роман, и «старинная» мистерия «Смар» в итоге приобрели исповедальные черты. В «Ноябре» же интертекстуальные связи подчеркивают не исключительность, но типичность главного героя. Он тоскует, подобно Рене, и гибнет, «медленно, постепенно, уничтожая себя одной лишь силой мысли»², как

¹ Гюго В. Ноябрь // Собр. соч.: в 15-ти т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. С. 425–426.

² Флобер Г. Ноябрь. С. 303.

Жозеф Делорм, выбравший «сознательное, без всяких отступлений от намеченного пути, медленное самоубийство»¹.

В первых автобиографических сочинениях личность героя по мере повествования приобретала все большую определенность: от вопроса, может ли он назвать себя поэтом к утверждению «Да!»². При этом Флобер подчеркивал уникальность юного поэта и яростно жаждущего говорить безумца. Он был иным, непохожим на многих. В «Ноябре» движение идет в противоположном направлении – от единства к фрагментарности и утрате исключительности. Не только повествовательная ткань произведения, но и личность поэта складывается из пейзажных «фрагментов», и в том числе пейзажей-реминисценций. В третьей части повести автор переходит к повествованию от третьего лица, исповедальный рассказ о себе превращается в биографию «другого». «Это перелом не только в тексте, но и в жизни», – заметил Иван Леклерк³.

Поэт «Ноября» – это тот Флобер, который в 1837–1838 гг. писал другу о творчестве как о «лихорадочной экзальтации» и «жаре страсти», называл поэзию «первобытным состоянием», «сердцем человека» и сам готов был жить сердцем и воображением⁴. Но в 1842 г. Флобер больше не отождествляет себя с «ключевым символом романтической эпохи». В сознании писателя формируется новый образ, с которым он связывает свою идентичность – Художник. Поворот к повествованию от третьего лица, реминисценции в «пейзажах души» героя позволяют Флоберу увеличить дистанцию между собою в прошлом и настоящем, и вместе с тем формирует пространство лирического исповедального романа.

В эволюции от набросков к динамическим, обладающим самостоятельным композиционным и сюжетным значением описаниям, в произведениях Флобера 1833–1842 гг. складывается система пейзажных образов, и пейзаж становится основой художественного мира писателя.

Образы природы возникают в экспозиции, намечая основной эмоциональный тон повествования, служат аккомпанементом

¹ Сент-Бев Ш. Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма. Л.: Наука, 1986. С. 24.

² Flaubert G. Smar. P. 613.

³ Leclerc Y. «L'auteur c'est bien moi»: Gustave Flaubert ou l'écrivain-manuscrit // Flaubert – Maupassant. 2002. No. 10. P. 77–86.

⁴ Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 29.

к размышлениям или чувствам героев. Пейзаж – топос души и инструмент психологического анализа. Пантеистические пейзажи, земные и небесные, формируют образы вечности, воплощают представление автора о мироздании как единстве прекрасного и священного, его эстетический мистицизм. В описании пантеистических озарений, слиянии материи и духа намечается та позиция автора, что позволит ему в романе «Госпожа Бовари» быть «подобно Богу в природе – вездесущим и незримым»¹.

Литература

1. *Готье Т.* Китайское // Избранные произведения в 2-х томах. Т. 1. М.: Худож. лит., 1972. С. 65.
2. *Гюго В.* Ноябрь // Собр. соч.: в 15-ти томах. Т. 1. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. С. 425–426.
3. *Сартр Ж.-П.* Идиот в семье. Гюстав Флобер от 1821 до 1857 года / Пер. с фр. Е. Плеханова. СПб.: Алетей, 1998. 647 с.
4. *Сент-Бев Ш.* Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма. Л.: Наука, 1986. 406 с.
5. *Флобер Г.* Мемуары безумца // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. / Перевод Г. Модиной. М.: Текст, 2009. С. 62–140.
6. *Флобер Г.* Ноябрь // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. / Перевод Г. Модиной. С. 185–303.
7. *Шатобриан Р.* Рене / Перевод с франц. Н. Рыковой // Французская новелла XIX века. В 2-х томах. Т. 1. М.–Л.: ГИХЛ, 1959. С. 5–27.
8. *Швейцер А.* Мироззрение индийских мыслителей. Мистика и этика. Фрагменты из книги // Восток Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1988. С. 205–234.
9. *Bruneau J.* Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831–1845. Paris: Armand Colin, 1962. 635 p.
10. *Coleman A.P.* Flaubert's literary development in the light of his «Mémoires d'un fou», «Novembre» and «Education sentimentale». Baltimore: The Johns Hopkins Press et Paris. Champion, 1914. 164 p.
11. *Flaubert G.* Chronique normande du X-e siècle // Œuvres complètes. Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 117–122.
12. *Flaubert G.* Correspondance. Vol. I (janvier 1830 – juin 1851) / éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1973. 1183 p.
13. *Flaubert G.* Correspondance. Vol. II (juillet 1851 – décembre 1858) / éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980. 1534 p.

¹ *Flaubert G.* Correspondance. Vol. II (juillet 1851 – décembre 1858) / G. Flaubert ; éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980. P. 204

14. *Flaubert G.* Dernière scène de la mort de Marguerite de Bourgogne // Œuvres complètes. Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 34–37.
15. *Flaubert G.* La Danse des morts // Œuvres complètes. V. 1.: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 403–447.
16. *Flaubert G.* La Main de fer // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 205–209.
17. *Flaubert G.* Le Moine de chartreux ou L' Anneau de prieur // Œuvres complètes. Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 30–33.
18. *Flaubert G.* Les Mémoires d'un fou // Œuvres complètes. Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. V. 1. P. 463–518.
19. *Flaubert G.* Passion et vertu // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 275–304.
20. *Flaubert G.* Pyrénées – Corse // Œuvres complètes. V.1: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes Paris: Gallimard, 2001. P. 694–695.
21. *Flaubert G.* Smar // Œuvres complètes. V. I: Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 539–618.
22. *Guinot J.-B.* Dictionnaire Flaubert. Paris: CNRS Édition, 2010. 789 p.
23. *Leclerc Y.* «L'auteur c'est bien moi»: Gustave Flaubert ou l'écrivain-manuscrit // Flaubert – Maupassant. 2002. No. 10. P. 77–86.
24. *Quinet E.* Ahasvérus // Œuvres complètes. Vol. I / publ. par A. Dumesnil. Paris: Pagnerre, 1858. 441 p.
25. *Sagnes G.* Narrations et discours. Notice // Flaubert G. Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 1218–1219.
26. *Shanks L.P.* Flaubert's Youth 1821–1845. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1927. 250 p.

С.А. Мирошниченко

Пейзажные зарисовки в стихотворении Поля Верлена «Георгин»

Поль Верлен (1844–1896) является одним из основоположников литературного импрессионизма, который берёт своё начало во Франции XIX столетия, что сказалось на написании художественного произведения. Данное литературное течение полностью изменило понимание сюжета литератором. С точки

зрения художника слова, построение любого текста должно базироваться на особом лирическом впечатлении. В силу этого, именно ощущения от реального события должны отображаться поэтами или писателями в художественных произведениях и потому центральным предметом для импрессионизма в литературе становится реалистический пейзаж.

В поэтическом тексте Поля Верлена «Георгин» из сборника «Сатурналии» (1866)¹ речь идёт о садовом цветке георгине, его описании, что вполне являет собой реалистический пейзаж. Воспевая красоту этого цветка, поэт пытается выразить в стихотворении восхищение георгином, поэтому можно считать, что это стихотворение – впечатление. Поль Верлен создаёт образ, являющийся отпечатком реального объекта в его собственном сознании. Поэт не описывает сад, где растёт георгин и радуется окружающим своей абсолютной красотой (такого описания в поэтическом тексте нет). Однако, безусловно, этот цветок растёт и красуется в саду или парке. Стихотворение Поля Верлена – это посвящение королевскому цветку.

Существует много историй и легенд, связанных с этим цветком. Одна из легенд рассказывает историю появления на земле цветка георгина. Георгин появился на месте последнего костра, который угас при наступлении ледникового периода. После прихода тепла на землю цветок первым пророс из земли и расцвёл, что символизировало победу жизни над смертью, тепла над холодом.

Другая легенда связана с тем, что в далекие времена красотой георгина любовались только цари и его приближённые в чудесных садах: никто не имел права вынести или вывезти цветок из дворцового сада, который возделывался садовником по имени Георгий. Однажды Георгий влюбился и решил сделать подарок своей возлюбленной: он вручил ей георгин. Поистине это был царский подарок. Таким образом, он нарушил приказ царя и потому был наказан: помещён в тюрьму, где он умирает. Но после смерти Георгия уже все простые люди смогли любоваться прекрасным цветком, и в честь садовника его назвали георгином. Существует множество других легенд, связанных с появлением цветка в разных странах, в том числе в Европе.

¹ *Verlaine P. Poèmes saturniens. Confessions. Paris: Garnier-Flammarion, 1977. 250 p.*

Родиной диких георгинов являются горные районы Латинской Америки. Их корни попали более четырех столетий назад в Европу. Интересна история появления названия цветка. Директор мадридского Ботанического сада приобрел корни георгина, исследовал и описал их. Именно он дал цветку название «далия» в честь своего друга, шведского ботаника Даля. А название «георгин» появилось в 1803 г., когда цветок так назвал один немецкий селекционер в честь академика Императорской Академии наук и художеств Санкт-Петербурга Иоганна Готлиба Георги. Название «георгин» сохранилось только в России. На французском языке, как и во многих других языках, название цветка так и осталось «далией».

Вкус кореньев георгина не понравился европейцам, но их соцветия привлекли флористов своей красотой, что явилось причиной их разведения в качестве декоративных растений в оранжереях, а потом они появились в садах Европы.

В 1800 г. георгин попадает во Францию. Интересно отметить, что впервые появляются эти садовые цветы в императорском доме (усадьба Мальмезон, принадлежащая Жозефине Богарне). Большое впечатление произвели на любителей красоты георгины с ярко-фиолетовой окраской, которые были выведены селекционным путём во Франции¹. Императрица имела большую коллекцию георгинов, которую приказала уничтожить после того, как один из её садовников был подкуплен с целью воровства королевских цветов: так красивы были эти цветы.

Описание георгина явилось прекрасным сюжетом для художника слова, где все импрессионистические черты тесно переплелись с реалистическим сюжетом. В стихотворении импрессионизм проявляется в изменчивости окружающего мира, который попытался зафиксировать Поль Верлен. Скромность георгина созвучна скрытности (почти полного отсутствия) пейзажного описания, которое, однако, присутствует.

Поэт, описывая детали в изменениях природы, подчеркивает роль света. «*Courtisane au sein dur, à l'oeil opaque et brun S'ouvrant avec lenteur comme celui d'un boeuf Ton grand torse reluit ainsi qu'un marbre neuf*»². На листьях георгина видны световые блики, которые появляются в результате солнечного

¹ Любимые цветы Франции. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://florismania.com/blog-page.php?id=35>.

² Op. cit.

света, который проникает сквозь листву деревьев сада или тенистого парка.

Не только световой эффект, но и психологический следует отметить в стихотворении. Поэт делает акцент на психологизм: он рисует и физический, и моральный портрет цветка, используя такой стилистический приём как олицетворение или персонафикацию. Автор относится к георгину, словно к человеку: мы видим его восторженное отношение к «роскошному» цветку, его королевской красоте. «Ainsi le Dalia, roi vêtu de splendeur, Elève sans orgueil sa tête sans odeur, Irritant au milieu des jasmins agaçants!»¹. Георгин, по мнению Верлена, – это высокомерный цветок. Он как король в своей пышной, роскошной мантии поднимает голову, потому что красив и осознаёт это. У этого красивого цветка нет запаха: «autour de toi ne flotte aucun Arôme»². Безусловно, красота не нуждается в привлечении к себе внимания с помощью запаха. Появляются в стихотворении и названия других цветов (второстепенных героев). Они использованы с одной целью: для контраста, противопоставления цветку георгина. Речь идёт о жасмине, чьи привлекательные белые цветы притягивают к себе внимание не только своей красотой, но и ароматом.

Поэт полагает, что георгин царствует над всеми цветами: «Et tu trônes...» Он называет цветок георгина «кумиром», который является таковым для ценителей всего прекрасного. Достаточно того, что он просто привлекает внимание людей своей красотой (известно большое количество видов георгина, выведенных селекционерами различных стран). Георгин с презрением относится к жасмину, который ведёт себя вызывающе («des jasmins agaçants»). Жасмин, осознавая всю тщетность попыток превзойти георгин по привлекательности, не может смириться с тем, что георгин действительно прекрасный цветок, что он интереснее жасмина. Королевский цветок с достоинством воспринимает любование собой со стороны людей, и позволяет это делать, хотя лезть ему безразлична: «...insensible à l'encens»³. Он считает ниже своего достоинства слушать фимиам в отношении себя.

Георгин выглядит очень грациозным цветком. Поэт подчёркивает стройность цветка: «Ton grand torse reluit ainsi qu'un

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Ibid.

marbre neuf»¹. Поль Верлен сравнивает цветок с новой мраморной скульптурой (безусловно, она изображает молодого юношу, смелого, стройного, высокого). Эта скульптура, по-видимому, стоит в саду или парке. Стебель, сочные листья, роскошные цветы георгина привлекают внимание своей необычной красотой: «... beauté sereine de ton corps Déroule, mate ses impeccables accords»². Цветовая гамма, то есть колорит участвует в создании впечатления. Зелёный цвет (зелень деревьев, кустов, листьев георгина), светотень, солнечные блики, белый, чистый цвет – все эти цвета крайне важны в цветовой палитре поэтического текста. Безусловно, все цветовые элементы взаимосвязаны, согласованы, что создаёт красоту и богатство мира, который окружает поэта.

Общая эстетика данного произведения создаётся не только за счёт колорита. Очевидно, что запахи тоже оказывают влияние на формирование определённого впечатления у читателя. Это впечатление сиюминутно, эфемерно, что свойственно импрессионизму. Запах жасмина преследует читателя, действует удушающе не только на георгин, но и на поэта, чьё отношение к этому цветущему кусту крайне негативное, как и у георгина. Он использует лексическую единицу «irritant», которая свидетельствует об отношении к жасмину не только цветка, но и автора.

В стихотворении нет подробного описания пейзажа, что является следствием влияния символизма. «Ведь символизм, в противовес натурализму и реализму, стремился вернуть в искусство представление об идеальном, о высшей сущности, скрытой за обыденными предметами. Видимость мира пронизана бесчисленными намеками на эту скрытую сущность – таков главный постулат символизма»³. Читатель способен мысленно представить тот мир, который скрыт между строками стихотворения, но для этого необходимо обладать фантазией, как и автор стихотворения, чтобы воссоздать «видимость мира», который окружает людей.

Во время чтения поэтического текста видится тенистый парк, который принадлежит некоему французскому аристократу,

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Импрессионизм в литературе. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/IMPRESSIONIZM_V_LITERATURE.html.

любителю искусства и цветов. Всё в этом парке дышит гармонией. Хозяин замка с парком – садом – богатый князь, который интересуется античностью. Вследствие этого можно увидеть экстерьерные памятники, изображающие разных древних богов и героев Античности. Коллекция аристократа постоянно пополняется в результате покупок за границей и заказов скульптурных групп и фигур из каррарского мрамора. Тесное сотрудничество архитекторов и ландшафтного художника позволило князю создать шедевр садового искусства.

В саду есть небольшой замок, по обеим сторонам которого расположены партеры. С внешней стороны партеров находятся цветники с красивейшими цветами, привезённых из путешествий по различным странам света: розовыми и жасминовыми кустами другими прекрасными цветами. И где-то в глубине сада от праздного любопытства спрятано сокровище, которое стоит баснословных денег. Это только появившиеся разведенные селекционным путём георгины. Не каждый может увидеть георгины: хозяин чрезвычайно рад показать своё богатство избранным.

Парк пусть и небольшой представляет великолепный образец применения ландшафтной архитектуры. Центром данного французского сада является либо скульптура, либо скульптурная группа. Согласно французским традициям ландшафт, который мы описываем, предполагает обилие античных скульптур. Для французского сада XIX в. характерны прямые аллеи, в парке могут располагаться террасы с редкими цветами и травами.

Таким образом, в поэтическом мире импрессионизм синтезируется с символизмом, что объясняется субъективным выражением Верлена ощущения прекрасного. Складывается впечатление, что художественный образ георгина родился в воображении поэта в результате серьёзного труда, фантазий и размышлений. Безусловно, «принц поэтов» создает определенный образ, очень лирический и даже романтический. Поэт устанавливает связь между душой и природой. Данное стихотворение представляет собой один из «пейзажей души» Верлена¹.

Он в соответствии со своими принципами строго относится к «материи стиха, его звуковой инструментровке, стремление

¹ Проклятые поэты. Поль Верлен. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://krapan-5.livejournal.com/563566.html>.

к передаче психологического состояния не только через описание, но и через само звучание стихотворения»¹. Обращает внимание не только изменчивость окружающего мира, описанная автором, но и использование лексики в тексте. Лексика, как например, «agaçant, encens(m), grasse» имеет в стихотворении переносный смысл. «Encens(m)» имеет значение «ладан». Однако в стихотворении слово получает значение «фимиами, лесь». «Agaçant» имеет значение в разговорном стиле «возбуждающий, соблазнительный, привлекательный». Лексическая единица также означает: 1) раздражающий, надоедливый 2) вызывающий. Умело поэт использует лексическую омонимию, то есть фонетическое совпадение разных лексических единиц. В тексте есть фраза, касающаяся описания нашего предмета разговора: «Fleur grasse et riche...» Лексическая единица прилагательное «grasse – жирный» по фонетическому звучанию совпадает с другой лексической единицей «grâce(f) – грация». Это явление корреспондируется с впечатлением от какого-либо объекта. Слово создаёт не только определённое звучание, музыкальность, которое вызывает определённое настроение, благодаря использованию различных стилей: разговорного, художественного. Художественный стиль воздействует на воображение и чувства читателя, передаёт мысли и чувства автора, использует всё богатство лексики, возможности разных стилей, характеризуется образностью, эмоциональностью речи. Он отличается большой смысловой ёмкостью и красочностью, придает речи живость и экспрессивность. С этой целью поэт использует многозначные слова. С помощью подобного приема в повествование вкладывается скрытый смысл. Лексика, с помощью которой создаётся красочный «ковёр» стихотворения, подчинена законам импрессионизма: вместо прямого значения слова используется переносное и наоборот. Автор подбирает такую лексику, которая создаёт именно впечатление, а не реальное действие. Он словно исчезающее впечатление².

¹ Импрессионизм в литературе. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/IMPRESSIIONIZM_V_LITERATURE.html.

² Литературно-художественный стиль: характеристика, основные стилевые черты, примеры. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://fb.ru/article/432386/literaturno-hudojestvennyiy-stil-harakteristika-osnovnyie-stilevyie-cherityi-primeryi>.

Схожесть лексических единиц усиливают возникшее впечатление. «Литературное произведение в стиле импрессионизма представляет собой лишь фрагмент реальности, на котором автор остановил свое внимание. На первый план выходит цепь впечатлений, перекрывающих по важности события объективной действительности. В результате сюжетную линию автор набирает, как мозаику, из отрывков-штрихов»¹.

В творчестве Верлена в 1860-е годы имеется романтическое противопоставление Идеала вульгарной толпе. «Поэт потерял веру в настоящее, в человека, поэтому поэт доверяет только своему ощущению, своим впечатлениям – уже в момент публикации «Сатурналий» Верлен начинает движение к тому, что назовет «новой системой». Главное звено «системы», по словам Верлена, – «искренность, а этим целям служат впечатления от данного момента, буквально прослеженные», «точные ощущения»².

Для исследования большую сложность в плане изучения вызывает именно синтез элементов, которые воплощены в литературном импрессионизме: цветовая гамма, световой элемент, многозначность лексики. Импрессионистическая поэтика вполне подходила под теорию натурализма. «Натурализм стремился, прежде всего, выражать природу, но во впечатлении от нее. Он требовал правдивости, верности натуре, но это означало верность первому впечатлению. А впечатление зависит от конкретного темперамента, оно субъективно и мимолетно»³.

Поль Верлен в своём небольшом поэтическом тексте попытался сделать зарисовку пейзажа под влиянием впечатления от созерцания георгина. Мимолётность проявляется в том, что нет полного описания пейзажа в стихотворении, а лишь схематические наброски, зарисовки реального пейзажа. На самом деле, мы можем говорить не только о мимолётности впечатления автора, но и о «пейзаже души» поэта. Впечатление от увиденной

¹ Литературно-художественный стиль: характеристика, основные стилевые черты, примеры. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://fb.ru/article/432386/literaturno-hudojestvennyiy-stil-harakteristika-osnovnyie-stilevyie-chertyi-primeryi>.

² НЕ РАБОТАЕТ! [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://mylektsii.ru/5-43531.html>.

³ Импрессионизм в литературе. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/IMPRESSIONIZM_V_LITERATURE.html.

красоты выражено через «психологическое состояние поэта, раскрытое через образы природы»¹.

Литература

1. Эткинд Е.Г. Семинарий по французской стилистике. Часть II. Поэзия. 2-е издание. М.–Л.: Просвещение, 1964. 250 с.
2. Verlaine P. Poèmes saturniens. Confessions. Paris: Garnier-Flammarion, 1977. 250 p.
3. Любимые цветы Франции. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://florismania.com/blog-page.php?id=35>.
4. Импрессионизм в литературе. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/IMPRESSIONIZM_V_LITERATURE.html.
5. Проклятые поэты. Поль Верлен. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://krapan-5.livejournal.com/563566.html>.
6. Литературно-художественный стиль: характеристика, основные стилевые черты, примеры. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://fb.ru/article/432386/literaturno-hudojestvennyiy-stil-harakteristika-osnovnyie-stilevyie-chertyi-primeryi>.
7. Основные черты эстетики импрессионизма в литературе. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://studbooks.net/836695/literatura/osnovnyie_cherty_estetiki_impressionizma_literature.
8. НЕ РАБОТАЕТ! [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://mylektsii.ru/5-43531.html>.

¹ Эткинд Е.Г. Семинарий по французской стилистике. Часть II. Поэзия. 2-е издание. М.–Л.: Просвещение, 1964. 250 с.

Сведения об авторах

Соколова Татьяна Викторовна – доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, tavissvs@mail.ru.

Мирошниченко Светлана Алексеевна – кандидат педагогических наук, доцент, Российский государственный гидрометеорологический университет, кафедра французского языка и литературы, spsam@yandex.ru.

Артемьева Ирина Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гидрометеорологический университет, кафедра французского языка и литературы, artin51@mail.ru.

Горбовская Светлана Глебовна – кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, кафедра французского языка, vard_05@mail.ru.

Решетняк Наталья Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный экономический университет, Гуманитарный факультет, кафедра романских языков и перевода, agarital17@mail.ru.

Боярская Татьяна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, кафедра французского языка, boyard05@gmail.com.

Нужная Татьяна Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гидрометеорологический университет, кафедра французского языка и литературы, ta_nu@mail.ru.

Бейнарович Ольга Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, кафедра французского языка, olgab1@gmail.com.

Модина Галина Ивановна – доктор филологических наук, профессор кафедры романо-германской филологии, Восточный институт – Школа региональных и международных исследований, Дальневосточный федеральный университет, modina.gi@dvgu.ru.

Содержание

Введение	3
<i>Т.В. Соколова.</i> Природа и цивилизация в философской поэзии романтизма (поэтический цикл А. де Виньи «Судьбы»)	6
<i>И.Н. Артемьева.</i> Символика образа дуба в сборнике стихотворений Виктора Гюго «Песни улиц и лесов»	24
<i>С.А. Мирошниченко.</i> Отображение ландшафта в поэтическом тексте Шарля-Юбера Мильвуа «Падение листьев»	48
<i>С.Г. Горбовская.</i> Генезис растительных образов в поэзии Марселины Деборд-Вальмор: от «бедных цветов» к «букетам и молитвам»	56
<i>С.Г. Горбовская.</i> «Романтическая» ботаника в жизни и творчестве Жорж Санд	78
<i>Н.В. Решетняк.</i> Романтические образы и символика пейзажа в романе О. де Бальзака «Серафита»	100
<i>Н.В. Решетняк.</i> «Мистическая долина»	109
<i>Т.Ю. Боярская.</i> Функциональное своеобразие ландшафтов и фитонимов в творчестве П. Мериме	120
<i>Т.В. Нужная.</i> Словесный и живописный восточный пейзаж: Ж. де Нерваль и художники-ориенталисты	137
<i>О.Л. Бейнарович.</i> Сады и парки в произведениях Александра Дюма	147
<i>Г.И. Модина.</i> Поэтика пейзажа в ранней прозе Гюстава Флобера	164
<i>С.А. Мирошниченко.</i> Пейзажные зарисовки в стихотворении Поля Верлена «Георгин»	189
Сведения об авторах	198

Научное издание

РАСТИТЕЛЬНЫЕ, ЛАНДШАФТНЫЕ
И САДОВО-ПАРКОВЫЕ ОБРАЗЫ
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Начальник РИО А.В. Ляхтейнен
Редактор Л.Ю. Кладова
Верстка М.В. Ивановой

Подписано в печать _____. Формат 60×90 ¹/₁₆. Гарнитура Times New Roman.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 12,5. Тираж ____ экз. Заказ № 1033.
РГГМУ, 192007, Санкт-Петербург, Воронежская ул., 79.
